



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**LAS MAZURKAS NO.1 OP.20, NO.2 OP. 25 Y
NO.3 OP. 27 DE FELIPE VILLANUEVA EN EL
MARCO DE LA MÚSICA DE SALÓN DEL MÉXICO
DE FINALES DEL SIGLO XIX**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN PIANO

LUZ ESTHER BEYER BUSTOS

Asesor de tesina

Mtro. Francisco Viesca Treviño

Asesora de recital

Mtra. Eva del Carmen Medina Amezcua



Ciudad de México, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria

*A Mario, mi esposo y a mis hijos Mario,
Mariana, Alejandra, Andrea y Juan Pablo
por ser la alegría de mi vida y el motor
que me mueve a ser mejor cada día.
Y a mi madre, mi mayor ejemplo.*

Agradecimientos

Profundamente agradecida con Dios y con la vida, porque este largo camino entre el fin de mi carrera y mi titulación, tiene un nombre: mi familia, lo que más amo en la vida.

A mi esposo, Mario por ser el pilar de nuestra familia y a quien amo y admiro profundamente. Por impulsarme y apoyarme en todo momento en esta aventura un poco a destiempo.

A mis hijos Mario, Mariana, Ale, Andrea y Juan Pablo por darme ánimos y por compartir conmigo sus conocimientos haciendo que este proyecto fuera menos difícil. Por ser mi alegría, mi motor y junto con su padre, mis más grandes amores. Por hacerme reír tanto y así conseguir que me relajara y olvidara un poco del trabajo. Por escucharme tocar día y noche sin quejarse, sobre todo cuando se trataba de técnica. Por invitarme a formar parte de sus aventuras y hacer que no me arrepienta ni un solo instante de las decisiones tomadas en mi vida.

A Lucero, mi madre porque con su ejemplo me hizo una mujer fuerte y decidida y su apoyo incondicional me impulsó para decidir aventurarme en este proyecto. Por su inmenso cariño que me dio certeza en todo momento y en cada decisión.

A mis hermanos Francisco y Fernando que han estado hombro con hombro en todo este proceso, no dejando que mi ánimo cayera y aportando todos sus conocimientos, su tiempo y su entusiasmo.

A mi hermana Laura, que siempre está alentándome y está presente en todo momento.

A Vickina y Edgar que me han brindado su cariño y apoyo.

A Claudia, mi gran amiga, a quien admiro profundamente y cuyo cariño es uno de mis más grandes tesoros.

A la maestra Consuelo Villalón que durante siete años en la escuela y otros años después, me formó como pianista, me enseñó a sentir y amar la música y me dio las bases para que en este momento, pueda estar dando este gran paso, que desde el cielo estará gozando conmigo.

Al profesor Francisco Viesca a quien siempre admiré y tuve gran cariño y que amablemente aceptó guiarme en este camino de cierre de una etapa y que ha sido tan generoso al compartir su tiempo, siempre motivándome.

A la maestra Evita quien desde un principio me acogió con tanto cariño y sembró en mi corazón la confianza y la seguridad para lograr dar este paso.

A Daniela Reyes por todo el cariño y apoyo.

A Iam Mogollón por su invaluable ayuda en el soporte técnico.

A mis sinodales Luis Iván Jiménez, Rafael Cárdenas y Gabriela Pérez por sus amables comentarios y aportaciones al enriquecimiento de la tesina.

Índice

Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Índice	iv
Resumen	v
Introducción	v
Capítulo I. La Música de Salón y las Mazurkas	1
1.1 Panorama Histórico y musical en México durante la segunda mitad del Siglo XIX.....	1
1.2 Antecedentes históricos de la mazurka.....	9
1.3 La mazurka mexicana y su desarrollo dentro de la música de salón.....	11
Capítulo II. Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez	24
2.1 Datos Biográficos.....	24
2.2 Estudios musicales y desarrollo profesional.....	26
Capítulo III. Análisis de las Mazurkas No.1 Op. 20, No.2 Op. 25 y No.3 Op. 27 de Felipe Villanueva	30
3.1 Primera Mazurka Op. 20 de Felipe Villanueva.....	30
3.2 Segunda Mazurka Op. 25 de Felipe Villanueva.....	37
3.3 Tercera Mazurka Op. 27 de Felipe Villanueva.....	41
Conclusiones	47
Bibliografía	49
Anexos	51

Resumen:

El presente trabajo proporciona una visión general de la situación política, social y musical del Siglo XIX pero su enfoque principal está centrado en la segunda mitad del siglo XIX en México. Así mismo, hace un recorrido por los principales músicos, compositores e intérpretes, como pedagogos de esta época. Se hablará de los inicios del Conservatorio y las influencias de otros países. El punto focal de la tesina es la vida de Felipe Villanueva a través de la música de salón. En este trabajo se analizan tres mazurkas de Felipe Villanueva en su forma general y sus semejanzas entre sí y se busca encontrar su pertenencia a la música de salón de este periodo.

Palabras clave: mazurka, siglo XIX, música de salón.

Introducción

El presente trabajo busca, por un lado, ubicar las mazurkas dentro de la vida cultural del México de la segunda mitad del Siglo XIX y por el otro, presentar un recuento histórico, social, político y económico de México en esta época, mismo que tuvo fuertes repercusiones en el desarrollo musical.

De manera particular, se pretende analizar la posible pertenencia de las mazurkas a la música de salón y las características y estructura general de las mazurkas No.1 Op.20, No.2 Op.25 y No.3 Op.27 del compositor mexicano Felipe Villanueva, con el fin de determinar si éstas pueden ser consideradas como parte del repertorio de la música de salón de finales del siglo XIX en México, siguiendo un enfoque de investigación de carácter descriptivo.

Así, se plantea como objetivo general identificar la estructura y características de las mazurkas No.1 Op.20, No.2 Op. 25 y No.3 Op.27 de Felipe Villanueva como música de salón de finales del siglo XIX en México, y como objetivos específicos se busca:

- Reconocer las características e influencias musicales de la música de salón mexicana de finales del siglo XIX.
- Argumentar por qué las mazurkas No.1 Op. 20, No.2 Op. 25 y No.3 Op 27 de Felipe Villanueva son consideradas música de salón mexicana de finales del siglo XIX.

- Realizar un análisis musical de la estructura y forma general y las posibles semejanzas que exista entre las tres mazurkas No.1 Op.20, No. 2 Op.25 y No.3 Op.27 de Felipe Villanueva.

Ricardo Miranda señala que Carpentier y Stevenson dicen que el siglo XIX fue sólo la ventana a lo que vendría después, los orígenes de lo que posteriormente sí tendría importancia y valor (Miranda, 2011). Carlos Chávez dice que “después de Paniagua y Morales, la música tuvo un descenso por falta de vitalidad y fuerza de penetración... Las postrimerías del siglo XIX hicieron esfuerzos francamente estériles y anacrónicos” (Chávez, 1946, p.526).

Como parte del contexto hay que reconocer que México tuvo que recorrer un largo camino para desprenderse de todo lo que venía cargando desde décadas pasadas; guerras, saqueos, menosprecio, analfabetismo, servilismo, etc. El país se encontraba mal económica y políticamente, contaba con una educación muy precaria y la cultura estaba casi olvidada.

¿Quién podía pensar en cultura cuando faltaba alimento, educación o estabilidad? Este fue el gran reto que tuvieron que superar los músicos y los artistas en general en el México decimonono.

Sin embargo, a pesar de todas estas dificultades se logró construir un Conservatorio prácticamente de la nada, se formaron maestros de primer nivel y surgieron compositores de la talla de Ricardo Castro, Ernesto Elorduy y Felipe Villanueva; lo que representa un gran logro que habla de que el siglo XIX aportó mucho e impulsó a muchos que, si bien tuvieron su gloria en el siglo XX, no pueden negar que fue gracias a los cimientos puestos en el siglo XIX.

Capítulo I. La Música de Salón y las Mazurkas

1.1 Panorama histórico y musical en México durante la segunda mitad del Siglo XIX

Entre el periodo que comprende el final de la Independencia en México (1821) y la Revolución Mexicana (1910), se dieron en muchos países cambios radicales en las formas de gobierno: una nueva reestructuración política que dio como resultado una nueva convivencia social; surgieron nuevas clases sociales y una nueva distribución de la riqueza centrada en muy pocas manos, así como un cambio de expectativas personales de los individuos.

Al final de la Independencia, México se encontraba en muy malas condiciones económicas y políticas. Estas dos situaciones juntas eran el clima propicio para la manipulación y los levantamientos armados. Se necesitaba un hombre con carisma para gobernar que tuviese además el apoyo de las clases populares. Este hombre que logró seducir a todo el país fue Antonio López de Santa Anna.¹ Santa Anna y su gobierno abusivo y superfluo dejaron a México, hacia la segunda mitad del siglo XIX, en un terrible período de inestabilidad política (Molina y Rosas, 2014, p.75).

Los siguientes años ya sin Santa Anna en el poder fueron de constante presión por parte de los dos partidos políticos existentes: liberales y conservadores, que trataron de imponer su forma de pensar y gobernar. En medio de levantamientos armados se generó un tiempo que no ayudó a lograr una estabilidad ni social, ni política.

Con el fin de instaurar en México los principios básicos del liberalismo político, y habiendo salido Santa Anna de la presidencia, toda una generación de liberales, políticos e intelectuales se sumaron a la búsqueda de una reforma integral con “igualdad frente a las leyes”: Ignacio Comonfort, Melchor Ocampo, Guillermo Prieto, Benito Juárez, Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez, “El Nigromante” y Francisco Zarco, reivindicando las libertades individuales (Molina y Rosas, 2014, p. 115 y 118).

Por otro lado, el clero estaba totalmente politizado, lo cual molestaba a los liberales. Sus alianzas con los conservadores, el ejército y las clases privilegiadas les eran conocidas,

¹ Él mismo decía en Mi historia militar y política 1810-1874 “La Providencia ha querido que mi historia sea la historia de México desde 1821”.

al igual que el peso que tenía en las decisiones del gobierno, aunado a su inmenso poder económico. Antes de la guerra de Reforma, una quinta parte del territorio nacional pertenecía a la iglesia, por lo que los liberales pensaban que era necesario separar al Estado y a la Iglesia. Entre 1859 y 1863 se expidieron las Leyes de Reforma, estableciéndose así el Estado laico en México (Molina y Rosas, 2014, p. 121 y 135).

Durante el gran período que duró la Nueva España, convenía a la política española mantener un oscurantismo y atraso intelectual en las colonias. Una de las medidas para lograrlo derivó en la prohibición temporal de la entrada de libros a la Nueva España. Es posible imaginar la pobreza intelectual y artística en la que comienza México sus días de libertad después de la Independencia (Herrera y Ogazón, 1917, p.23). Grandes retos tuvieron que superar también los músicos de la primera mitad del siglo XIX. Que hubiera retraso o ignorancia no quiere decir que no hubiera un campo fértil en el que músicos, ávidos de conocimiento y con talento, buscaran desarrollar sus capacidades y tener acceso a la educación.

Gracias a la tenacidad de algunos, dentro de las limitadas circunstancias en las que se vivía, se organizaron conciertos, se les pagó a artistas extranjeros de primer orden para que se presentaran en México, se sostuvo económicamente a compañías de ópera y, por fin, surgió de este impulso artístico la primera “Sociedad Filarmónica” en 1825 y la “Gran Sociedad Filarmónica” en 1839 (Herrera y Ogazón, 1917, p.40).

“Libertad y progreso”: dos ideales con los que comienza la segunda mitad del siglo XIX. Qué lejos se veían estos ideales de una independencia de la hegemonía cultural de Europa, e igualmente lejana se veía una posible identidad musical (García, 2017 p.15).

A partir de la Conquista, México estuvo en contacto con Europa, ya sea a través de España o más tarde, en el México independiente, por emular el estilo francés o italiano, y, en general, todo lo europeo, el ideal de vida y el ejemplo de elegancia y refinamiento que afectó a las artes y, por ende, a la música.

Mientras el Estado y la iglesia se peleaban por las nuevas leyes, empresarios y artistas se encontraban en muy mala situación económica. Es así que en esta época decidieron hacer un Concierto masivo, y el 1º de noviembre de 1858, la Compañía de Ópera italiana, encabezada por Adelaida Cortesi, organizó el gran concierto “*Promenade a la parisiense*”, anunciándose que el espectáculo duraría de las seis de la tarde a las doce de la noche. La

novedad fue tan bien aceptada que el espectáculo tuvo que repetirse días más tarde (Molina y Rosas, 2014, p.139).

En 1861, el gobierno de Benito Juárez anunció que dejaría de pagar su deuda externa por dos años, asunto que resultó inaceptable para Inglaterra, España y Francia, pero Napoleón III, emperador de Francia, aprovechó esta situación y decidió intervenir en México. Frente al “estado de guerra” que envolvía al país, liberales y conservadores pensaban en un México muy distinto; tan distinto que los conservadores trajeron en 1864 a Maximiliano de Habsburgo para que instalara en México una monarquía.

Mientras los liberales, con Benito Juárez como presidente, luchaban por sacar a los franceses del país, en la Capital se pudo mantener cierta normalidad. No dejaba de ser insólito que compañías mexicanas y extranjeras de teatro y ópera fueran y vinieran como si la guerra no fuera un asunto de interés nacional (Molina y Rosas, 2014, p. 187, 188).

Maximiliano y Carlota, preocupados por emular las cortes europeas, alentaron las puestas en escena, los conciertos y la ópera. El Teatro Nacional, se convirtió en el Teatro Imperial. Carlota patrocinó conciertos de caridad y se crearon compañías de zarzuela y dramáticas. Es en este segundo Imperio que sorprende la llegada de Ángela Peralta y su presentación en la Ciudad de México (Molina y Rosas, 2014, p. 188).

Maximiliano creó el Teatro de la Corte, pues le preocupaban tanto la cultura como el lucimiento personal. Designó a José Zorrilla lector de cámara de la corte y director del Teatro Imperial. Su Don Juan Tenorio se estrenó en 1844, pero se reestrenó en 1864 con la presencia de Maximiliano y Carlota y, dentro del efímero imperio, fue uno de los espectáculos que más llamó la atención (Molina y Rosas, 2014, p. 191).

“Civilizada y de buen gusto” se sentía la élite liberal con el hecho de que hubo compañías de ópera italianas que venían constantemente a México. Esta misma élite trataba de imitar en todo los gustos europeos. Es por ello que, fácilmente fue aceptada la moda, la literatura, la educación y el arte francés, aún bajo la ocupación de Maximiliano (1863-1867) (García, 2017, p.16). También bajo el régimen de Maximiliano, la Sociedad Filarmónica Mexicana fundó en 1866 el Conservatorio Nacional de Música, siguiendo el modelo de los conservatorios europeos con curriculum y repertorio básicamente italianos.

Tras el fusilamiento de Maximiliano, el 19 de junio de 1867, el 15 de julio del mismo año, Benito Juárez entró triunfante a la capital del país. Para entonces, el Teatro Nacional

había recuperado su antiguo nombre (Molina y Rosas, 2014, p.198, 201). Aquí inició el periodo llamado la “República Restaurada”, que restituyó la presidencia para Juárez de 1867-1871 y propició la de Lerdo de Tejada de 1872-1876.

En 1867 se creó la Escuela Nacional Preparatoria bajo la dirección de Gabino Barreda. Dicha institución consolidó el liberalismo triunfante y la construcción ideológica del régimen porfirista, pues la filosofía imperante en esos años fue el positivismo de Augusto Comte, pensamiento dominante en el último cuarto del siglo XIX y principios del XX, que resumía el lema porfirista de “orden, paz y progreso” (Molina y Rosas, 2014, p.208).

Construir una identidad representó para México una necesidad de primer orden: crear instituciones con condiciones propicias para el florecimiento de la vida cultural. Por otro lado, surgió la necesidad pedagógica de plasmar el conocimiento, por lo que, en el siglo XIX, aparecieron los primeros libros de teoría y enseñanza de música, y fue dentro de las Sociedades filarmónicas y los Conservatorios donde nacieron la mayoría de estas historias musicales, siendo así la educación el hilo conductor de la organización de la vida musical (Miranda, 2011, p. 54).

Varias organizaciones se encargaron de patrocinar la actividad artística, y así fueron tomando forma de Sociedades Filarmónicas. En México hubo tres Sociedades Filarmónicas, cada una de ellas corresponde, aproximadamente, a cada tercio del Siglo XIX. José Mariano Elízaga (1786-1842) creó la primera Sociedad Filarmónica, donde se organizó un coro y una orquesta sinfónica que puso al servicio de la iglesia; fundó una imprenta de música profana y estableció una academia filarmónica de enseñanza musical (Chávez, 1946, p. 519 y 520). José Antonio Gómez (1805-1876) creó la Segunda Sociedad Filarmónica que suspendió actividades en 1864. Agustín Caballero (1815-1886) continuó la labor en su escuela de música, con una labor docente que inspiró y dio fuerza a la tercera Organización Filarmónica, de la que surgió un Conservatorio, antecesor de nuestro actual Conservatorio Nacional.

A la Primera Sociedad Filarmónica corresponde la extraordinaria obra y labor pedagógica de Cenobio Paniagua (1821-1882), formado en el libre ejercicio de sus naturales tendencias y enseñado por su propio instinto artístico. Estudió por sí solo piano, órgano y varios instrumentos de cuerda y de viento madera. Fue admirable por sus evidentes aptitudes musicales. Fue fundador de una escuela de composición a la que deben su formación un gran número de compositores, como Melesio Morales (1838-1908), Antonio Valle (1823-1876),

Lauro Beristain (1839-) y cantantes como Angela Peralta (1845-1883), personalidades consolidadas en el medio artístico mexicano y sus aportaciones sirvieron de auténtica inspiración para las generaciones posteriores. Además, es relevante mencionar que inició y fundó la primera compañía mexicana de ópera (Chávez, 1946, p.521 y Herrera y Ogazón, 1917, p.113).

Melesio Morales (1838- 1908) tiene un papel destacado en el desarrollo de la vida musical de México. Fue un luchador en pro de la música y el arte. Le preocupó siempre el progreso del arte patrio bajo todas sus formas y la creación de una música de carácter nacional. Su amplia cultura musical lo llevó a componer principalmente óperas e impulsó la formación del género instrumental en México (Herrera y Ogazón, 1917, p. 51).

Con Melesio Morales como vértice, se hace una división a mediados del Siglo XIX, de la que se desprendió una nueva línea ininterrumpida de músicos instrumentistas cultos que implantaron en México una serie de formas musicales desarrolladas en Europa. Estas obras, de carácter profano, se llevaron a casas, teatros y, finalmente, tomaron dirección hacia el concierto (Chávez, 1946, p.524). A partir de Morales se dio un marcado ascenso y un mejor sentido en el desarrollo del género instrumental por parte de nuestros compositores.

Contemporáneo a Morales fue Octaviano Valle (1826-1869), quien puso en escena, hacia 1863, algunas óperas italianas en el Teatro Nacional. Continuaron esta línea operística compositores como Mateo Torres Serratos, Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Miguel Meneses y Rafael J. Tello. De estas obras, por lo menos hasta 1946, solo se tenía conocimiento de su existencia, ya que, a la muerte de sus compositores, no se volvieron a representar y no se conservaban sus publicaciones para poderlas apreciar, ni siquiera para emitir un juicio sobre sus méritos musicales (Chávez, 1946, p. 525).² La tercera Sociedad musical surgió en pleno Imperio de Maximiliano y Carlota, el cual sólo duró de 1863 a 1867. Con la tercera Sociedad Filarmónica, según Carlos Chávez, México se encontraba actualizado en el ámbito musical en comparación con otros países. Su actividad musical había crecido sin cesar y grandes compañías y cantantes europeos se presentaban regularmente. Al igual que la ópera, la música instrumental de

² En una entrevista realizada a Néstor Granillo Bojorges, cronista de Tecámac, Granillo mencionó que Juan Ramón Sandoval estaba trabajando en la puesta en escena de Keofar. Juan Ramón Sandoval afirma que hizo el reestreno mundial de Keofar y que tiene la partitura completa. Por cierto sabemos que Villanueva dejó la obra inconclusa y que Juan Hernández Acevedo orquestó el final (Campos, 1928, p. 229).

concierto y de salón iban tomando gran importancia. Existían círculos exclusivos de músicos y aficionados dotados de gran cultura musical, los cuales ya conocían a los grandes maestros europeos (Chávez, 1946, p.526 y 528).

Para 1868, el Conservatorio impartía las clases de “Aparatos de la voz y del oído”, Filosofía y Estética de la música, Biografía de sus hombres célebres, Estudios de trajes y costumbres, Pantomima y Declamación, Solfeo, Canto, Instrumentos de arco, Instrumentos de madera y de latón, Piano, Arpa, Órgano, Armonía, Composición e Instrumentación.

Es interesante señalar que en 1873 el Conservatorio contaba ya con 43 profesores, 763 alumnos, 260 alumnas y dos grandes coros con más de 300 voces (Herrera y Ogazón, 1917, p. 51 y 53).

Durante el siglo XIX en México, según Ricardo Miranda, la música adquirió carácter análogo a una religión; los teatros se construyeron siguiendo los patrones de los templos y los nuevos feligreses musicales imitaron los rituales guardados durante las ceremonias religiosas. Miranda señala que todavía en la actualidad observamos en los conciertos públicos, tales prácticas, como ir bien vestidos, no hablar, no hacer ruido, no comer y permanecer en estado de contemplación mientras los intérpretes hacen su presentación (Miranda, 2011, p. 64).

“La generación de los fundadores del Conservatorio” estuvo integrada por Tomás León, Agustín Caballero, Agustín Balderas, Melesio Morales, Aniceto Ortega y Julio Ituarte” (Chávez, 1946, p. 531).

Tomás León (1828-1893), pianista y compositor. Pudo haber llegado a ser un concertista de fama mundial pero fue víctima del atraso musical de su época. Sus aptitudes deben de haber sido extraordinarias pues contaba con una técnica tan correcta y un gusto tan elegante, que le permitía dominar las más difíciles obras del repertorio clásico. Es interesante aclarar que Tomás León dio a conocer la música de Chopin por el año de 1868 y logró encender la llama de la afición por los grandes clásicos (Herrera y Ogazón, 1917, p.117), mientras que artistas como Henri Herz y Franz Coenen fueron los primeros en traer a México la música de Beethoven (Campos, 1928, p.170).

Aniceto Ortega (1825-1875). Inició sus estudios musicales en casa con su hermano Francisco. Estudió en la Escuela de Medicina y, a partir de 1849, estudió obstetricia en

Francia. A su regreso a México incursionó en la composición musical. Fue miembro fundador de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866 (García, 2017, p. 20).

Como saldo de los primeros veinte o veinticinco años de vida de la nueva Institución, y bajo el régimen de Alfredo Bablot (1881 a 1892), surgió lo que podríamos llamar “la primera generación del Conservatorio”, cuyos principales y más sobresalientes representantes fueron Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa (Chávez, 1946, p.531).

Alfredo Bablot (1827-1892) nació en Burdeos, Francia. Fue un hombre culto y talentoso, promotor del arte en todas sus manifestaciones. Llegó a México en 1849 como secretario de la cantante Anna Bishop. En 1850 fundó el diario “El Daguerrotipo” y fue director del diario “El Federalista” (1872-82). Sus críticas musicales fueron hechas bajo el pseudónimo de “Proteo”. En 1881 fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, logrando elevar notablemente el nivel artístico de la escuela y fundando la orquesta del Conservatorio. Este cargo lo ocupó hasta su muerte (Cárdenas, 1979, p.147).

Ricardo Castro (1864-1907) fue alumno de Julio Ituarte y Melesio Morales. Desde su ingreso al Conservatorio Nacional de Música, se distinguió por sus amplísimas dotes musicales que, más adelante, le hicieron merecedor de premios dentro y fuera de nuestro país. Se metió de lleno en el campo de la composición moderna, sin perder nunca su exquisitez. Fue un pianista sumamente activo. Inauguró una Sociedad Filarmónica para el estudio y divulgación del género clásico musical (Herrera y Ogazón, 1917, p.148).

Gustavo E. Campa (1863-1934) fue alumno de Julio Ituarte, Felipe Larios y, más adelante, de Melesio Morales, con quien estudió armonía y composición. Campa fue compositor de orientación completamente novedosa, elogiada hasta en Europa, profesor y uno de los primeros críticos musicales en México. Aunque fue formado en el Conservatorio, desde muy joven declaró su independencia de criterio, adoptando las formas modernas en sus composiciones técnicamente perfectas. Se le consideraba más científico que artista, y con más cerebro que corazón (Herrera y Ogazón, 1917, p. 161).

La biografía de Felipe Villanueva será tratada más adelante a detalle.

Carlos J. Meneses (1863-1929) fue un autodidacta. Aunque no fue compañero de aula de Castro, Villanueva o Campa, en algún momento se encontraron y, de alguna manera, se asociaron. Luchó porque se implementara en México el género instrumental sinfónico y fue

maestro de músicos de la talla de Luis Ogazón, Alberto Villaseñor, Luis Moctezuma, César y Carlos del Castillo (Chávez, 1946, p.532). Se ganó la fama del mejor maestro de piano que tenía México gracias a su innovador método en el mecanismo pianístico. Fue maestro de un nuevo núcleo de ejecutantes y, por lo mismo, el “profesor de moda” (Herrera y Ogazón, 1917, p.62). También fue maestro de Luis G. Saloma, Julián Carrillo y Rafael J. Tello, especialistas de otras ramas.

En 1876 llegó un nuevo presidente que se mantuvo por 30 años en el poder: Porfirio Díaz, quien vino a acentuar esta búsqueda y deleite, especialmente por todo lo que fuera francés. Porfirio Díaz tenía objetivos muy claros: dar a conocer a México como una nación independiente, digna y respetable, y mostrarla próspera y en vías de modernización tanto culturalmente como en temas de ingeniería y arquitectura. Inauguró edificios, ferrocarriles, carreteras y obras de talla mundial para demostrar que México estaba a la altura de cualquier país de Europa. El *leitmotiv* del régimen del presidente Díaz era: “paz, orden y progreso”. Su período presidencial duró de 1876 a 1880, e, ininterrumpidamente, desde finales de 1884 hasta 1910.

En el último tercio del siglo XIX, el poder económico se empezó a concentrar en unos cuantos. La cultura se había enriquecido con la visita de grandes personajes del mundo, y la posibilidad de estudiar fuera de México impulsados por Porfirio Díaz dio un vuelco a las artes en general. La manera de ver al mundo y especialmente la imagen de cómo queríamos ser vistos por el mundo se volvió un tema imperante.

Con la Independencia se dio un proceso de toma de conciencia de la propia singularidad, un descubrirse a sí mismo. Se abrió un mundo de posibilidades con miras a descubrir lo que significaba o representaba la mexicanidad, y de manera ejemplar, se plasmó en la singularidad de las creaciones artísticas lo que nos distinguía de Europa y de la influencia colonial novohispana. Es así que nuestros compositores merecen todo nuestro reconocimiento, por haberse abierto camino frente a tanta adversidad y, en la búsqueda de esta singularidad, habernos dejado como legado obras de gran belleza. Octavio Paz (2013, p. 12 en García, 2017, p. 8) afirma que:

“Lo que nos distingue del resto de los pueblos no es la siempre dudosa originalidad de nuestro carácter –fruto, quizá, de las circunstancias siempre cambiantes–, sino la de nuestras creaciones”.

Pensaba que una obra de arte o una acción concreta definen más al mexicano –no solamente en tanto que lo expresan, sino en cuanto, al expresarlo, lo recrean– que la más penetrante de las descripciones (...).

1.2 Antecedentes históricos de la Mazurka

Origen

Mazur y *mazurek* (diminutivo de *mazur*), cuyo nombre en inglés es *mazurka* (como también se le conoce en México) es el nombre que reciben una serie de danzas folklóricas polacas. Se cree, por un lado, que nació en Masuria, pero otras fuentes dicen que la *mazurka* no viene de Mazuria, que era una provincia de Prusia, sino del pueblo de los “*mazurs*”, que vivían en las llanuras de Mazovia, en los alrededores de Varsovia (EcuRed, sf). *Mazur* es el mismo nombre que llevan los hombres que habitaban esta región.

Fuera de Polonia, las danzas conocidas con el nombre de *mazurkas* comprenden más de un tipo: *mazur* o *mazurek*, *obertas* u *oberek* y *kujawiak*, que proviene del distrito vecino de Kujawy. Las tres danzas están vinculadas por ritmos y coreografías similares (Trochimeczyk, 2018).

La danza como tal debe haber surgido incluso antes que su nombre. El término apareció por primera vez en el diccionario de música J. Riepel en Alemania en 1752, pero la danza se conocía desde el siglo XVI. Es hasta el siglo XVII que esta danza se esparce por toda Polonia y algunos países vecinos. Augusto II, Elector de Sajonia y Rey de Polonia (1697-1733), estaba fascinado con esta danza y la introdujo en la corte de Alemania. Al crecer su fama, esta danza se puso de moda en París, en Londres y otros lugares de Europa Occidental (Trochimeczyk, 2018).

Originariamente nació como un baile de salón de la corte real y la nobleza polaca, pero con el tiempo, junto con la *polka*, se volvieron dos danzas del repertorio popular y gracias a su buena acogida es que se mantuvieron con vida. Chopin es el maestro indiscutible de la *mazurka* y fue quien la elevó a la música culta europea, pues de otra manera, estos ritmos difícilmente hubieran sido escuchados en los altos círculos (Plantinga, 2016, p. 218).

Ritmo

La mazurka está escrita generalmente en compás de 3/4 y se caracteriza por su acentuación en el segundo o tercer tiempo (EcuRed, sf). Normalmente solo son interpretadas por instrumentos, ya que algunas de ellas están tan bien logradas en su forma y calidad musical que son verdaderas piezas de concierto, como es el caso de las mazurkas de Chopin, que es su mayor exponente.

En la actualidad, los expertos dicen que es muy difícil diferenciar un *oberek*, una *mazur* o un *kujawiak* porque además de estas danzas, hay otras danzas folklóricas que podrían caer en esta categoría. Oskar Kolberg, que describió en un gran volumen las danzas folklóricas, dice que la *mazur* ocuparía el término medio de velocidad entre las danzas lentas (*kujawiak*) y las extremadamente rápidas (*oberek*) (Trochimeczyk, 2018).

Un ejemplo de ritmo de *mazur* es un compás de tres tiempos, y su ritmo consiste en dos dieciseisavos seguidos de dos notas de octavo (estando en un compás de 3/8). Dos notas cortas y dos largas. Los acentos están desplazados al segundo o tercer tiempo y generalmente se termina la frase en la dominante, en un tercer tiempo sin acentos en el compás. La música consiste en dos o cuatro partes, cada una con seis u ocho compases y cada parte tiene repetición (Trochimeczyk, 2018).

Baile

La mazurka es una danza de carácter viril, gallarda y animada, con una forma bastante precisa. Tiene un compás ternario con frases divididas en múltiplos de cuatro compases. Cada grupo de cuatro tiene una figura básica que conocen y ejecutan los bailarines. Lo característico en esta danza es el acento en el segundo tiempo, que indica a los bailarines una elevación en el tercer tiempo. El acento marcado en el segundo tiempo es discreto y generalmente se hace cada dos compases para poder darle a los bailarines una conducción tipo vals, en lugar de mazurka. Se bailaba en parejas, originalmente organizadas en grupos cuatro, ocho o doce y se solía acompañar, en sus inicios, por un cierto tipo de gaita. En el baile, las parejas se toman por las puntas de los dedos, con los brazos estirados. Las mujeres dan tres saltos a la izquierda del hombre y tres de regreso, quedando siempre de frente; ahora con los brazos en alto, repitiendo los saltos pero en sentido contrario. Tomados de las manos

a la altura de los hombros, se hacen dos giros con pasos al compás de la música y volviendo a quedar de frente, se repite este esquema (EcuRed, s.f).

1.3 La Mazurka mexicana y su desarrollo dentro de la música de salón

Antecedentes

Primero que nada, deberíamos cuestionar por qué se conoce tan poco de la música del siglo XIX. ¿Acaso no hubo desarrollo musical? ¿Por qué se habla de música decadente o preámbulo del siglo XX?

El siglo XIX se caracteriza por un sinnúmero de países que alcanzaron, mediante movimientos armados, su independencia, y que encontraron en la música un constructor de su identidad, tanto colectiva como personal. Estos procesos de identidad se dan paralelamente en Europa y en América. Específicamente en México, esta identidad se formó entre lo propio y lo ajeno (Miranda, 2011, p.29). Por ejemplo, el estilo de composición francesa se aclimató tan bien a la música mexicana que se podía sentir en las obras un cierto perfume francés, e igualmente, en algunas obras francesas, por sincretismo, sentirse un sabor mexicano (Carredano, 1992, p.111).

Es fundamental aclarar que la música mexicana del siglo XIX quedó inmersa en un doble proceso histórico. El de corte local: su independencia y el surgimiento de una nueva organización de la vida musical de la naciente nación, y otro de orden general: el coincidir cronológicamente con uno de los periodos de más dinamismo en la historia musical de occidente, el Romanticismo; del cual se ha nutrido, incluso en nuestro días, la música, a través de la idea de “música absoluta”, de “obras maestras” y de los “grandes autores” (Miranda, 2011 p.30).

A partir del movimiento de Reforma y a través de las paulatinas transformaciones de las estructuras sociales a las que dio lugar, México cuestionó y combatió las posturas conservadoras. Encontró en la Constitución de 1857 ideas liberales y progresistas plasmadas en una toma de conciencia como Estado y como una nueva Nación, dispuesta a construirse junto con el mundo, sin renunciar a su individualidad y a lo que le era propio.

Con la llegada de Porfirio Díaz al poder, se privilegió el positivismo, la tecnología y una extranjerización como pilares del progreso, yendo en contra de la modernidad

humanizada que el pensamiento liberal había iniciado. Intentaron reducir al máximo nuestras tradiciones y vocaciones, volviéndonos forasteros en nuestra propia tierra, y se nos impuso una versión culturalmente empobrecida de nuestra identidad, haciendo imposible que la población pudiera ver y valorar el patrimonio que nos pertenece y que nos ha enriquecido espiritualmente como nación (de Vega en Miranda, 2011, p.13 y 15).

De acuerdo con la noción de un “desarrollo musical”, la música mexicana del siglo XIX se ha concebido como un arte decadente respecto al pasado colonial, o como un simple preámbulo de lo que vendría en el siglo XX. La música del siglo XIX fue, paradójicamente, un repertorio casi desconocido o desaparecido, en muchos casos. En términos historiográficos, es el periodo menos conocido de la historia musical (Miranda, 2011, p.22 y 25).

Es así que la música fue menospreciada por creer que carecía de originalidad y, tanto la música como los músicos y compositores, pasaron a la historia como una simple sombra, salvo contados casos. Sin embargo, sabemos que ni a los músicos ni a las obras musicales les faltaba talento, originalidad o belleza, simplemente no se les dio oportunidad, se ahogaron en un clima social que no les permitió cristalizar sus esfuerzos (Mayer-Serra, 1941, p. 15).

Comenta Miranda (2011) que si estudiamos la música sólo por ser música, saldrían sobrando consideraciones de rasgos propios, y simplemente se le compararía con las llamadas “obras maestras”. En este orden de ideas, es claro que la música del siglo XIX se haya considerado atrasada y un fenómeno en decadencia. Si comparáramos la música de Chopin o la de Schumann con los repertorios para piano de los compositores mexicanos, estos últimos saldrán siempre en desventaja en la comparación. Es desde el punto de vista erróneo de la historia que autores como Carpentier o Stevenson tachan a la música local del siglo XIX como decadente. Claro que la música no debe considerarse buena sólo por ser nacional o parte del folklor, ni por ser original o peculiar.

Nos encontramos frente a una noción de la música muy cuestionable, con algunos comentarios favorables y otros diametralmente opuestos. Hubo críticas llenas de prejuicios que consideraron la música de este período como un arte que simplemente abrió las puertas al siglo XX; un “repertorio para señoritas”; un acervo carente de valores estéticos, como se ve en varios ejemplos de la bibliografía disponible, encuadrando en esta categoría a un compositor cualquiera, no como un artista en sí mismo, sino como parte de un proceso

evolutivo que privilegia cierta inclinación hacia lo estético o lo político. Podemos notar claramente que el término de la llamada “música de salón” es casi siempre utilizado de manera despectiva, afectando de inmediato a un alto porcentaje de lo que fue la música latinoamericana.

“Salonesco” fue un término acuñado por el musicólogo alemán Otto Mayer-Serra para denigrar a muchos compositores y músicos mexicanos del siglo XIX, en lugar de considerarlo como un rasgo sobresaliente de la práctica musical de occidente, que emana de ciertos procesos que fueron comunes en Latinoamérica en este siglo. Uno de ellos fue el auge musical en las clases medias, que marcó el gusto que rigió el quehacer artístico y los repertorios locales. El ascenso de las clases burguesas trajo consigo un cambio en la escena musical, dejando los espacios religiosos o nobiliarios a partir del ocaso colonial, volviéndose más bien una actividad de cámara (Miranda, 2011, p. 27, 28).

La cultura es un medio por el cual nos adueñamos de nuestro destino. La vasta cultura de México ha servido y bastado para responder a la conquista material y espiritual del Occidente aportando al mundo sobrados testimonios (de Vega en Miranda, 2011, p.9). La obra de más de un siglo tiene como resultado la cultura musical que presenciamos hoy. Se necesitaron más de cien años para que floreciera la música en nuestro país.

Muchos autores consideran la música de finales del siglo XIX como un mero antecedente del nacionalismo del siglo XX. Como bien afirma Carl Dahlhaus, uno es el siglo XIX como presente y otro como pasado. Si lo consideramos como presente, sólo nos quedan las obras y compositores conocidos, pero si lo consideramos como pasado, siempre será interesante, diverso y sorprendente todo cuanto se perdió, pasó de moda o simplemente pasó al olvido. Visto desde este punto, se vuelve importante destacar el tipo de sociedad que vivía entonces, los gustos que predominaban y hasta los espacios donde la música era cultivada. Tendremos, entonces, la música de los espacios privados, con el salón como punto focal, y los escenarios de teatros, en donde las manifestaciones líricas tuvieron lugar (Miranda, 2011, p.37).

Tomar ejemplos de temas existentes en la memoria musical o en el folklor es sólo un ejercicio de búsqueda de identidad, que no necesariamente las hace grandes obras ni permite que sean comparadas con obras emblemáticas de la tradición europea. De aquí se desprende que la música latinoamericana del siglo XIX haya sido, en general, la menos estudiada,

conocida y valorada (Miranda, 2011, p. 32). Pero eso no impide que autores como Chopin y cierta música de Schumann fueran parámetros bajo los cuales se aquilató lo realizado en México, siendo éstos y otros autores como Tchaikowski y Grieg representantes de la cumbre del repertorio para piano de salón, ámbito en el cual nuestros músicos dieron rienda suelta a su creatividad y en el que realizaron composiciones significativas (Miranda, 2011, p. 35).

El piano

Es relevante para el desarrollo de la música de salón la importancia que tomaron el piano y los instrumentos de costo accesible y de fácil manejo. Así lo atestigua el creciente gusto y desarrollo que en los relatos de la época tiene, por ejemplo, la música para piano. Entre 1805 y 1815, el negocio de importación y construcción de pianos creció de manera importante debido a la demanda que tenían, convirtiéndose en un negocio floreciente. Los anuncios en el Diario de México de aquella época no paraban de ofrecer claves, fortepianos, monocordios, clavi-órganos y otros instrumentos de teclado (Mayer- Serra, 1941, p16). Se sabe que desde 1793 se construían pianos en Durango y, en 1796, en la ciudad de México (Malmström, 2015, p.9).

Poder adquirir instrumentos versátiles que sirvieran tanto de acompañamiento como de solista fue el siguiente paso para apoyar este vertiginoso crecimiento. Industrias musicales se dieron a la tarea de difundir la guitarra, el arpa y los más populares, sin duda, los instrumentos de teclado por su amplio registro y fácil adaptación a cualquier textura musical (Plantinga, 2015, p.18, 19, 20, 21).

Ignorado en México, el arte contrapuntístico del pianoforte por cerca de un siglo, fue entonces propagado tenazmente por la Sociedad Filarmónica que creó el Conservatorio. Los pianofortes fueron llevados por las agencias vendedoras de pianos a todas las regiones del país, de manera que fue así como la música universal se propagó rápidamente. Ahora les tocaba a las casas vendedoras de música llevar a los hogares la música escuchada en la Capital (Campos, 1928, p. 165).

Si hablamos de Europa, desde 1781 Mozart había llamado a Viena “la tierra del clavecín”, pues la música para teclado era ya una actividad altamente gustada y no existía casa que no contara con este instrumento, siendo el fortepiano el de mayor demanda, debido

al amplio número de composiciones dedicadas a este instrumento (Plantinga, 2015, p.96) y a sus amplias posibilidades expresivas y adaptabilidad a diferentes texturas musicales.

La música impresa

Las partituras y los periódicos que publicaban partituras facilitaron el acceso a la música en los hogares promoviendo la música de salón.

La gran demanda de partituras contribuyó al crecimiento de otro tipo de negocio, el de la impresión. Hacia 1765 el impresor Immanuel Breitkopf inventó un nuevo método de tipografía, agilizando y aumentando la producción de partituras a un costo menor, fomentando una mayor distribución de la música impresa dejando en el olvido viejos métodos de grabado o de copias manuscritas (Plantinga, 2015, p. 22).

Otro íntimo lazo existente entre el músico y la sociedad se dio en la que se volvió una práctica común: en un principio, la dedicatoria de los compositores a sus mecenas, que les pedían una obra para celebrar alguna solemnidad y, más adelante, a sus amigos, o famosos intérpretes, pertenecientes a la clase burguesa, como un sello de la libertad de la que se gozaba en el Romanticismo. En el caso mexicano, las obras están casi en su totalidad dedicadas a sus discípulas, pues según Mayer-Serra (1941, p.55), la emancipación económica que se había dado en Europa aún no había llegado a México y el compositor era económicamente dependiente de su público, mayormente femenino, que fue un factor determinante para el estilo de producción musical del siglo XIX. Llamaban la atención estas dedicatorias a las estudiantes, que debieron despertar entre las jóvenes el deseo de ser una de las elegidas para tan gran distinción, honor que era del conocimiento de todo el que compraba la partitura. La creciente fama de ciertos profesores que además componían, seguramente tuvo una parte de ayuda en la vanidad femenina y que mezclado con las llamativas portadas pudo haber funcionado como una especie de mercadotecnia musical.

Los músicos aficionados y los músicos profesionales

Las casas que ya contaban con un piano ahora sólo necesitaban intérpretes, con elementales, pocos o muchos conocimientos.

Ya en el siglo XIX, hacia 1814, siendo Viena un lugar próspero y lleno de júbilo, se encontraba en una situación económica en la que muy pocos nobles podían solventar los

gastos de una orquesta para sus fiestas. Por ello, los músicos profesionales sólo eran contratados para eventos especiales y los músicos aficionados, salidos de la clase burguesa, tuvieron tanto auge.

De la misma manera, se sabe que la primera mitad del siglo XIX en México, estuvo conformada, en su mayoría, por músicos aficionados provenientes de las nuevas clases burguesas. Pero para la segunda mitad del siglo, este cambio social- histórico fue de suma importancia para el nacimiento de la primera generación de compositores. Fue así que floreció una vasta literatura pianística que estuvo dedicada a esta nueva sociedad burguesa, que se reunía en el salón burgués y a la que se unieron los antiguos aristócratas y los intelectuales. Todos ellos surgieron del Romanticismo que guiaba el pensamiento y sentir de los artistas del siglo XIX y cuyo representante más noble fue Chopin (Mayer-Serra, 1941, p. 20, 21, 22).

Ya para 1840, el grupo de músicos aficionados, que había salido de la nueva burguesía, se fue compactando hasta formar pequeñas élites, algunas con un poder adquisitivo elevado. Estos grupos se vieron en la necesidad de adquirir un alto nivel interpretativo para poder competir con los músicos de talla mundial que empezaron a venir a México, como Wallace; el violoncelista, Maximiliano Bohrer; Vieuxtemps, o el pianista, Henri Herz (Mayer-Serra, 1941, p.30). Se requirió, en primer lugar, de virtuosos sobresalientes y maestros muy bien preparados, y en segundo lugar, de un público escucha lo suficientemente culto para reconocer el arte, al igual que escuelas que los formaran para tal reto, lo cual llevó años, como todo proceso evolutivo.

El nacimiento de academias, conservatorios y sociedades filarmónicas surgieron como una necesidad de búsqueda de identidad. Ningún florecimiento musical hubiera podido pensarse sin una base sólida en la educación pedagógica y de la cual surgieron los primeros libros de enseñanza y teoría musical (Miranda, 2011, p.54).

Poco a poco fueron apareciendo los primeros ejecutantes de instrumentos ya con el grado de concertistas (Campos, 1928, p.13).

En México se vieron muy pocos músicos profesionales; esta profesión no era muy atractiva. Como se menciona en palabras de Ignacio Altamirano en (Mayer-Serra, 1941, p. 36):

En México, triste es decirlo, pero es cierto, los artistas son parias; no tenemos ni bastante población, ni bastante cultura para poder ofrecer a un artista un porvenir capaz de hacerle grata la vida... Un músico eminente, por más grandes que sean sus conocimientos en armonía, se verá forzado a dar lecciones de piano en las casa o en las escuelas de amigas, y recibirá una onza de oro cada mes, cuando más.

Gustavo E. Campa en Mayer-Serra, p. 37 menciona que:

La situación del artista mexicano no puede ser ni más desastrosa ni más decepcionadora. Así se trabaje con tanta fe como la que han revelado los pontífices del Arte, con idéntico entusiasmo, con todas las energías que presta la voluntad y con todo el ardor que comunica la más remota esperanza de gloria, hay un fatal hasta aquí, una barrera infranqueable, una inscripción aterradora como la que leyó Dante a las puertas del Infierno, que le intercepta el paso, que le obliga a retroceder, que le hace desmayar, y que, al fin y al cabo, desgarrar todas sus ilusiones y despedaza sus más fervientes ideales... ¿Para qué escribe en México el compositor? ¿Qué ideal persigue y en busca de qué satisfacciones y de cuáles utilidades materiales va?

Fue así como el predominio del músico aficionado destacó sobre el profesional, siendo la música de salón la válvula de salida de la siempre viva afición musical de la sociedad mexicana. Ya que ni el concierto ni la ópera fueron un campo propicio para el compositor mexicano, que además necesitaba satisfacer una necesidad económica, éste se abocó al círculo social en el cual pudo desarrollar sus capacidades musicales: el salón musical (Mayer-Serra, p.38).

El músico independiente

Durante gran parte del Siglo XVIII, los señoriales palacios europeos que abundaban tanto en las grandes urbes como internados en los bosques, eran el centro del arte sonoro en sus más elevadas formas. Aquí se fomentaba la creación artística en una forma íntima, en donde los aristócratas contaban con sus propios compositores como parte de su servidumbre y que debían componer obras maestras para el disfrute de una reducida audiencia de nobles

y distinguidos invitados que a la luz de las velas gozaban de estas creaciones (Subirá, 1951,p,221 y 222).

Algunos de estos nobles eran, a su vez, grandes ejemplos de musicalidad, como la princesa María Bárbara de Portugal, alumna de D. Scarlatti, o Federico II, rey de Prusia, virtuoso flautista y compositor, amigo de J.S. Bach. Los músicos trabajaban gracias a los nobles mecenas que, con su apoyo económico, lograron un gran desarrollo de la música instrumental y operística. Pero con Beethoven se dio un gran cambio cuando decidió éste emanciparse económica y socialmente, dejando de ser un funcionario de las cortes principescas y logrando ser al final de su vida un artista libre, cambiando sus círculos aristócratas por los de una naciente burguesía (Mayer-Serra, 1941, p.21).

Si bien el músico independiente en México logró ser dueño de sus creaciones musicales, la supervivencia no le fue tan sencilla, como bien dijeron Ignacio Manuel Altamirano y Gustavo E. Campa. Es en la música de salón donde el músico independiente va a encontrar su mayor desarrollo y sustento económico, así como impartiendo clases a domicilio y en las escuelas.

La mazurka

Una muy incipiente prensa informativa nos muestra, a principios del siglo XIX en México, que hay datos sobre la vida mundana, nombres de damas o caballeros, y el tipo de danzas que se bailaban en los salones. Sería interesante saber cómo llegaron a los salones de México las danzas bailables europeas.

Apenas por tradición, sabemos que la varsoviana era una variante de la mazurka que se bailaba en movimiento lánguido; que la cracoviana era una variante de la polka, bailada en movimientos menos vivos; que la redowa usaba movimientos vivos y era una danza de origen checo, que estaba escrita en compás ternario y que era más ágil que la mazurka de aquel tiempo.

La polka, escrita en compás binario, era ágil y era la danza predilecta de la gente joven; el vals estaba escrito en compás ternario, batido en un solo tiempo pero bailado a tres pasos por compás, era un torbellino por su movimiento rauda; el schottisch, era una danza escocesa que perdía la languidez de la música al ser bailado en movimiento vivo de avance y retroceso.

Las fiestas generalmente terminaban con la galopa, danza agilísima en compás binario, bailada en una carrera de “liebre”; la cuadrilla, en donde cuatro parejas interpretaban una contradanza compuesta por cinco números que bailaban las figuras, sin variar el movimiento de seis por ocho, marcado a dos tiempos. Resta de esa época la danza mexicana, en compás binario, cadenciosa y lenta, alternando dosillos y tresillos en corcheas (Campos,1928, p.134, 135).

Nuestra música popular, dentro de las ciudades, tenía necesariamente un injerto de la música de las ciudades europeas. En materia musical, seguíamos corrientes europeas y los bailes y su música popular eran aires escritos al estilo europeo. Conforme las ciudades en México fueron adquiriendo personalidad propia, surgió una música nacional con idénticas características de movimiento y ritmo. Aunque desde la segunda mitad del siglo XIX, se destacó una vena melódica propia, haciendo bailes imitativos a los europeos en cuanto al movimiento: danzas, schottisch, valeses, mazurkas, polkas, pero con melodías diferentes y, por lo tanto, originales.

La música de las ciudades se incorporó a la cultura universal, al seguir la moda y permitir influencias externas como un signo de movimiento evolutivo de asimilación. Es así que las mismas danzas que se bailaban en Europa, se bailaban en México (Campos, 1928, pp. 5,6).

Los inicios de la música de salón

Si revisamos la historia unos siglos atrás, cuando se empieza a romper en Europa el sistema de patronazgo en la música, encontramos que en 1637 se inauguró en Venecia el primer teatro público, siendo posible para un ciudadano ordinario comprar un boleto para un entretenimiento que hasta entonces era exclusivo de las cortes principescas y muchas otras ciudades imitaron esta experiencia.

El concierto público tardó un poco más en aparecer como resultado de los cambios sociales propios del siglo XVIII. En Inglaterra creció, antes que en otros lados, un público proveniente de la clase media. En 1672 se ofrecían conciertos públicos en algunas casas londinenses con previa suscripción. Al mismo tiempo se dio un incremento acelerado de la interpretación musical en el hogar.

Una vez que dejó de ser la clase aristócrata el centro hegemónico de la vida social y este pasó a la naciente clase burguesa, la práctica musical también cambió de sede. De los palacios y las iglesias pasó al salón burgués, suceso que se dio en México pero que ya se había dado mucho antes en Europa, por ejemplo, a través de las populares Schubertiadas (Plantinga, 2015, p. 140).

Franz Schubert (1797-1828) En un principio las canciones de Schubert no tuvieron los escenarios con los que contamos actualmente, eran los salones privados en donde Schubert prefería hacer veladas musicales con sus amigos. Estas reuniones recibieron el nombre de Schubertiadas; eran reuniones de varios artistas en donde se leían poemas, se tocaba música, se forjaban proyectos fantásticos y se dejaba volar la imaginación a lugares exóticos o se creaban sueños ideales (Subirá, 1951, p.302), pero para la música del siglo XIX, posiblemente fue la primera manifestación de la música de salón (Plantinga, 2015, p. 141).

Introducirse en el tema de la música de salón es un trabajo difícil debido a que no se sabe con certeza la extensión de su repertorio. De lo que no cabe duda es de que el salón, como espacio privado, fue el espacio musical de mayor importancia en el siglo XIX, y podría decirse que representó la contraparte del espacio abierto que fue el Teatro, como escenario lírico y principal espacio del gran público para la música (Miranda, 2011, p.37). Se tiene conocimiento de que en los grandes teatros había cupo para unas 3000 personas. El Teatro Nacional tenía una capacidad para 2400 espectadores (de Hammeken, 2018, pos 2030).

Es en el salón donde con un público selecto, transcurre la vida intelectual y la mayor parte del quehacer musical; donde surgen los temas filosóficos y literarios más importantes del Siglo XIX. Es en el salón de este siglo decimonono en donde se ensayaron diversas prácticas sociales, transcurrió la mayor parte del quehacer musical, surgieron poemas, se cruzaron polémicas filosóficas y políticas, nacieron grandes amistades, grandes obras literarias y musicales. Así lo dejan en claro los testimonios plasmados en la historia, la literatura, los periódicos, las pinturas o grabados de esa época y el enorme acervo de partituras de música de salón a lo largo de toda Latinoamérica.

Es necesario, en primer lugar, dilucidar el término música de salón. Este es el nombre genérico y un tanto inútil que le hemos dado a la música que fue consumida por las clases burguesas del siglo XIX en el seno de sus respectivos hogares (Miranda, 2011, p.87). Esta música prevaleció gracias a la importancia que tomó el piano en los hogares. Este instrumento

se comercializó a gran escala en el siglo XIX, siendo un referente de cierto nivel social y cultural, cumpliendo no solo con su función musical, sino siendo también el centro de las reuniones sociales.

Miranda (2011) dice que “música de salón” es un término inútil porque en él cabe un sinnúmero de piezas: habaneras, joropos, marineras, aires nacionales, mazurkas, paráfrasis sobre temas de ópera. Un sinfín de piezas destinadas a tocarse en el piano de las casas del siglo XIX es lo que fue, en un principio, la música de salón. Así se lograron hacer tres apartados para poder distinguir la música de este corte: música de baile, música de salón propiamente dicha y música de tertulia o de concierto.

En el siglo XIX, el baile estaba sancionado como forma de contacto, por lo que entre los jóvenes, se volvió una práctica sumamente deseada y uno de los entretenimientos favoritos de la época. Eran famosos los bailes suntuosos amenizados por orquestas, pero también bastaba un solo piano y una señorita con un poco de preparación para que en la sala de una casa surgieran la mayoría de los bailes con los ritmos de moda, y que magníficos autores musicales como Beethoven, Schubert, Chopin y Schumann aportaran grandes ejemplos.

En el segundo apartado, el de la música propiamente de salón, se encuentran las mismas formas bailables: el vals de salón, la polka de salón o la mazurka de salón, pero transformadas sutilmente para convertirse en piezas que simplemente son escuchadas y que conservan los rasgos esenciales de los respectivos géneros bailables (Miranda, 2011, p.88).

Los repertorios de salón se complementan con un sinnúmero de piezas características. El carácter es un elemento central de la estética decimonónica. Este carácter, imprimido en la música de salón, es el punto de unión más significativo de éstos con la estética romántica. Las piezas de carácter fueron escritas, en su mayoría, para piano, y su intención fundamental era expresar estados de ánimo o ideas programáticas, desde un principio y en su mayoría, por el mismo título de la obra e incluso por la litografía estampada en la carátula de la partitura.

Robert Schumann (1810-1856) definiría el carácter:

“El carácter es el trasfondo moral del arte, ya que aunque la música sin palabras no puede representar nada malo, sin embargo el hombre moral está conectado de tal forma con lo estético y la naturaleza ética con lo artístico, que todo aquello que es creado bajo una

pasión no ética no puede ocultar su origen en el arte. La música característica se distingue de la pictórica (o pictoresca) en que representa los estados del alma...” (Miranda, 2011, p. 89).

El carácter fue el factor estético que permitió el florecimiento de una identidad sonora definida en oposición a lo europeo, en donde reconocemos tres tipos de obras. Las primeras son una serie de ensoñaciones, barcarolas, nocturnos, reveries, hojas de álbum, pensamientos y momentos musicales, siendo una de las formas favoritas del repertorio de la música de salón. En un segundo lugar están las obras de carácter nacional, ya que este tema también fue característico de esta época, ávida de encontrar algo propio y distintivo, luego de su independencia. La tercera categoría es la música de salón que se denomina “música de tertulia o de concierto”. Este repertorio no era necesariamente ejecutado en una sala de conciertos, sino que hablaba de la dificultad de la obra equiparable a los repertorios que solían tocar los grandes intérpretes. Así lo describe un catálogo de música para piano publicado en México en la década de 1880: se trata de “composiciones de ejecución bastante difícil y cuya interpretación requiere no sólo un mecanismo avanzado, sino estilo, expresión y sentimientos artísticos”.

Hubo ocasiones en las que los salones se convirtieron en salones públicos, promovidos por las sociedades filarmónicas que traían intérpretes notables que tocaban estos repertorios de concierto, llenando estos salones de mazurkas de conciertos, valeses de concierto y otras piezas semejantes. Las piezas de tertulia eran piezas para lucirse ante los invitados y demostrar que se tenía un dominio superior a la mayoría en el piano, que ya era un accesorio común en la mayoría de los hogares. Así lo dijo Amado Nervo “Tener maestro de piano entra en lo imprescindible de la vida” (Miranda, 2011, p.88, 89, 90).

Estamos hablando de tres niveles de ejecución y tres formas de práctica musical que tuvieron su encuentro en el salón como espacio común, pero que tenían características propias. La músicaailable no tenía más pretensiones que el fomento y disfrute del baile, por lo que no requería de grandes metas o ambiciones musicales. No es correcto equipararla con las otras formas de salón que, siendo formas de concierto, tienen un desarrollo armónico y melódico mucho más elaborado, y requieren de una formación pianística, expresiva y técnica superior. Por eso, llamarla “música para señoritas” sólo implica utilizar términos que menosprecian la calidad de las obras, aunque estas eran, efectivamente, obras consumidas

por un público femenino que esperaba, como si fueran un *best seller*, la obra más reciente publicada por él.

Al mismo tiempo, se puede apreciar en el repertorio de salón, un afán deliberado por buscar, dentro de los límites técnicos que el repertorio también exigía de antemano, una escritura artística, técnicamente lograda y, de ser posible, con algún sello de originalidad. Pero aun así, esta clasificación es esquemática, pues no faltan ejemplos, en todos los repertorios, de músicos que transitaron de una categoría a otra sin ningún problema.

La música de salón fue, entonces, un espacio de convivencia social controlada y, por lo tanto, un fenómeno socio-artístico en el que las mujeres jugaron un papel central y determinante. El consumo de pianos, partituras e incluso el sentido de muchas de las obras compuestas, estuvieron inspiradas en un público femenino. La música de salón, con sus ensoñaciones, títulos evocativos y carátulas con bellas litografías, parece más bien una forma de cortejo hacia un público femenino, claramente ávido de poseer novedades que las posicionaran en el último grito de la moda, como un signo de élite o de posición social. De tal suerte, la música de salón tuvo una serie de connotaciones extra musicales de la mayor importancia, pues al ser una de las pocas formas de contacto y galantería sancionadas, es fácil entender por qué la cuestión musical no era, paradójicamente, lo más importante.

“De manera común, se observará en cada caso particular cómo la identidad sonora de lo personal, es reflejada en las piezas características de salón y de concierto y en los géneros de baile en todas sus acepciones, y va de la mano con el surgimiento de una identidad sonora nacional” (Miranda, 2011, p. 92).

Capítulo II. Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez

2.1 Datos Biográficos

El mundo de los artistas es a veces ingrato. Tristemente, la mayoría de la gente que se dedica al arte necesita apoyos económicos para poder enfocarse en el desarrollo de sus obras. Aunado a esto, el medio en que el artista se mueve es un mundo elitista, lleno de celos profesionales y discriminaciones.

Este fue el ambiente en el que Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez dio sus primeros pasos en el ambiente musical. Nació el 5 de febrero de 1862 (Carredano, 1992, P.19) (aunque hay quien marca su nacimiento en 1863) (Herrera y Ogazón, p.147) en Tecámac, Estado de México. Su familia estaba encabezada por Zenón Villanueva, su padre, que fue Presidente Municipal de Tecámac 9 veces; su madre, Francisca Gutiérrez, mujer tímida e introvertida que tenía una tienda de abarrotes; y doce hermanos, uno de ellos, Felipe.

El primer maestro de música que tuvo Felipe fue su hermano, Luis, el mayor de ellos, que era 4 o 5 años mayor que Felipe. También aprendió a leer música y a tocar el órgano gracias a su primo, José del Carmen. Aprendió armonía y principios de composición con Hermenegildo Pineda (Su infancia se retomará a detalle más adelante). Más tarde, fue el mismo Pineda quien convenció a Don Zenón de enviar a Felipe a la Capital a estudiar en un nuevo Conservatorio formado por músicos reconocidos de México (Carredano, 1992, p. 18).

La posición social de la familia Villanueva no debió ser tan precaria, dado que los hijos de Don Zenón tuvieron el apoyo de su padre tanto en la contratación de clases particulares, como en la compra de un violín, y un piano que fue traído desde México para que pudieran estudiar mientras vivían en Tecámac (Ovando, 1989, p.23).

Los biógrafos de Felipe lo describen como un muchacho poco brillante en la escuela, físicamente poco agraciado, regordete, moreno, de baja estatura, cabello lacio abundante y muy negro, y con grandes dotes artísticas (Carredano, 1992, p.23 y Ovando, 1989, p. 79). Alba Herrera y Ogazón lo describe como un humilde hijo de pueblo con un gusto innato, con un amplio sentido de la sensibilidad estética y la exquisitez, un refinado orfebre musical con una gran elegancia y primoroso engarzador de ideas melódicas.

En 1873, Felipe y su hermano partieron a la Ciudad de México a seguir sus estudios y continuar sus carreras de música en el Conservatorio de “la Sociedad Filarmónica”, que en el año de 1877 se convirtió en el “Conservatorio Nacional de Música” (Ovando, 1989, p.80).

El primer domicilio de Felipe al mudarse por primera vez a la Ciudad de México, fue en una colonia “popular”, retirada de las zonas privilegiadas donde vivían los aristócratas y las familias de la alta sociedad. En la calle de San Antonio Tomatlán #19, vivía Dionisio Chávez quien años atrás viviera en Tecámac y, siendo amigo de Don Zenón, consintió en dar hospedaje a los hermanos Andrés y Felipe.

Felipe fue inscrito en la escuela lancasteriana de San Pedro y San Pablo a la que acudía todos los días y en donde conoció al poeta Luis G. Urbina, con quien mantuvo una larga amistad. Las escuelas lancasterianas fueron fundadas en 1822 y su influencia se dejó sentir específicamente en México por siete décadas. Estas escuelas surgieron como una necesidad ante un gobierno sin dinero, escuelas abandonadas, miseria generalizada y maestros mal preparados, dando origen al llamado *Monitorial System* o enseñanza mutua o más comúnmente, “Escuela Lancasteriana”

Antes de terminar su primer año en el Conservatorio, fue llamado Dionisio Chávez, tutor de los hermanos Villanueva, para hacerle saber que ambos eran retirados del plantel por carecer de facultades artísticas. Don Dionisio estaba consternado, pues conocía las facultades y el empeño que Felipe ponía a sus estudios musicales y con mucha pena dio la triste noticia a Don Zenón quien partió a México a recoger a sus hijos. Felipe regresó a Tecámac en 1874 y en 1877 murió Don Zenón, su padre (Carredano, 1992, p. 27, 28).

Más adelante, con casi catorce años, Felipe regresó a la capital. Nunca volvió a estudiar en el Conservatorio. Retomó sus clases particulares de piano con Antonio Valle, y José Cornelio Camacho le ofreció trabajo en la orquesta del Teatro Hidalgo. (Se describe a detalle más adelante)

Hacia finales de la década de los setentas, Felipe entró en contacto con los dueños de la casa editora de música A. Wagner y Levien, comenzando una serie de publicaciones de sus obras, saliendo las primeras a la venta en 1879 (Carredano, 1992, p. 34).

El teatro contribuyó a que se desarrollaran e hicieran populares las reducciones para piano, las fantasías y el popurrí. Las partituras para piano eran el vehículo para hacer llegar la música a los hogares. Todas las casas acomodadas debían contar con un piano que hacía en todas las reuniones, las veces del actual disco. El mismo Villanueva hizo varias reducciones para piano a dos y cuatro manos como La Habanera, La Malagueña y La Canción

del toreador en arreglo para piano, de George, Bizet o La Obertura Guillermo Tell, de Rossini, en arreglo para piano a cuatro manos (Carredano, 1992, p.40).

A finales de 1882, Felipe conoció a dos jóvenes músicos que, junto con él, llegaron a ser los máximos representantes de la época porfiriana: Gustavo E. Campa y Ricardo Castro, alumnos ambos de Julio Ituarte, que dominaba el virtuosismo de las escuelas de Thalberg y Gottschalk (Carredano, 1992, p. 164) y al cual busca Felipe para tomar clases. Gracias a las enseñanzas de Ituarte, las composiciones de Villanueva alcanzaron un nivel más alto de composición. A los veintiún años, Felipe tenía ya muy claro que lo que más le gustaba y mejor hacía era componer y enseñar.

En México se demostraba un claro gusto por lo francés, que había sido impulsado por su primer admirador, el presidente Díaz, adquiriendo el término “francés” el significado de “moderno y avanzado”. El grupo de músicos y artistas que rodeaban a Villanueva, soñaban con ir a Europa y estudiar o, cuando menos, vivir por un tiempo en París, pero para Villanueva, nunca llegó la oportunidad.

En 1893, último año de vida de Felipe Villanueva, éste acabó con su patrimonio y salud debido a excesos, juergas y noches mal pasadas y fue un año en el que ya casi no compuso. Tras un largo deterioro de su salud, el 28 de mayo, murió de pulmonía, como aseguró la familia, de “*delirium tremens*” como aseguró el doctor o congestión cerebral, como se lee en el Diario *El Tiempo*.

2.2 Estudios musicales y desarrollo profesional

Luis, el mayor de los hijos de la familia Villanueva, tocaba el violín. Después de muchos ruegos, accedió a enseñar a Felipe, quien aprendió gracias a él a tocarlo también. José del Carmen, su primo, trabajaba como organista en la parroquia de la Santa Cruz y enseñó a Felipe a leer música y a tocar el órgano (que según Néstor Granillo Bojorques, cronista de Tecámac, sigue funcionando) creciendo en Felipe el amor por la música y mostrando un gran talento al hacer sus primeras composiciones, contando con muy corta edad.

Hermenegildo Pineda (1827-1896) fue organista, compositor, maestro de música y siendo director de la banda en Tecámac, invitó a Felipe, que contaba con ocho años, a formar

parte de ella. Él mismo le enseñó a Felipe armonía, composición y los principios básicos del funcionamiento de algunos instrumentos de aliento (Ovando, 1989, p.58).

En 1873, teniendo Felipe once años, partió junto con su hermano Andrés a la Ciudad de México a seguir sus estudios y continuar su carrera de música en el “Conservatorio de la Sociedad Filarmónica”. Habla mucho del carácter de Felipe y de lo mucho que debió dolerle partir, el nombre de las obras que dedicó a su madre —“El último adiós”— (danza para piano inédita y extraviada. Obra citada por Aurelio Villanueva) y a su maestro, Hermenegildo Pineda —“La despedida” (mazurka para piano inédita y extraviada. Obra citada por Aurelio Villanueva) (Carredano, 1992, p. 24, 139,141).

En el Conservatorio, Felipe tomó clases de composición con Melesio Morales, además de solfeo y, dos veces por semana, violín; pero salieron de ahí antes de un año, pues le explicaron al tutor que los hermanos Villanueva carecían de talento musical (Carredano, 1992, p. 27). Antonio Valle accedió a darle clases de piano a Felipe de manera particular, hasta que no pudieron pagar el costo de dichas clases y Felipe regresó a Tecámac en 1874 (Carredano, 1992, p.28).

Al volver por segunda vez a la capital, Felipe reanudó sus clases de piano con Antonio Valle. Le corregía su técnica pianística, discutían sobre cada libro que caía en sus manos y de la importancia de conocer nuevas corrientes musicales, además aprendió muy bien a leer a primera vista. Al poco tiempo, consiguió empleo en la orquesta de uno de los teatros más concurridos de la época, el Teatro Hidalgo, cuyo director de orquesta era José Cornelio Camacho. Entre Felipe y José Cornelio, nació una relación que duró muchos años y de él recibió lecciones importantes y críticas severas en relación con sus composiciones (Carredano, 1992, p.30, 32).

Felipe trabajó en distintos teatros como violinista. A los dieciocho años era ya el concertino de la Orquesta del Teatro Hidalgo y tenía una lista abundante de clases de piano con señoritas pertenecientes a familias acomodadas que pedían insistentemente sus servicios y a algunas de ellas les dedicaría alguna pieza musical. Fue profesor en el Colegio El Sagrado Corazón, para señoritas, en donde estudiaba Amada Díaz, hija de Don Porfirio Díaz.

Cuenta Salvador Morales en su libro “Auge y ocaso de la Música Mexicana” que Felipe Villanueva abandonó la interpretación del violín después de escuchar a Pedro L. Manzano, un gran violinista amigo suyo, recién llegado de Europa, y darse cuenta de que él

nunca llegaría a tal virtuosismo (Ovando, 1989, p.86). Fue así que el piano, la composición y la enseñanza, llenaron todo su tiempo.

Felipe acostumbraba visitar la casa editora de música A. Wagner y Levien fundada en 1851. Fue ahí donde compró libros de armonía, composición, instrumentación, orquestación y otros temas, además de partituras. Gracias a esta casa editora las primeras obras de Felipe salieron a la venta con hermosas portadas y tanto las obras de Felipe como las de otros compositores alcanzaron grandes ventas.

Las casas editoras empezaron a tener un gran crecimiento. Tanto la casa editora A. Wagner y Levien como H. Nagel y, más adelante, Otto y Arzós, entre otras, levantaron grandes fortunas con las obras de éxito. Las canciones y las partituras se vendían apenas salían a la venta. La fama de Villanueva como compositor también iba en ascenso (Carredano, 1992, p. 34, 40).

Las primeras formas musicales de éxito que nuestros compositores abordaron, fueron las romanzas de tipo italiano. La danza cubana causó un gran impacto entre los compositores mexicanos, que como en Villanueva, lograron inspirar una danza mexicana de sabor decididamente nacionalista, como los son sus Danzas Humorísticas, primera colección: Algo se Pesca, ¿Y por qué?, ¡oh, la, la! y la segunda colección: Amorosa, Adelante y Enredo (Carredano, 1992, p.48).

Para 1885 un grupo de jóvenes recién egresados del Conservatorio se reunía todas las noches con Felipe. Este grupo estaba formado por Gustavo E Campa, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Carlos J. Meneses, Ignacio Quezada y Pablo Castellanos. Se hablaba sólo en francés, como requisito indispensable y se tocaban temas de arte, cultura y música francesa, se discutía de ideas claras sobre el desarrollo musical que debía tener el país, oponiéndose al italianismo musical imperante que apoyaba el maestro Melesio Morales. Se tocaban obras de los románticos europeos y leían poesía francesa de la época. Les llamaban “el Grupo de los Seis” ya que Pablo Castellanos se había mudado a Mérida (Carredano, 1992, p. 59)/ (Ovando, 1989, p. 88).

En 1887 se inauguró el Instituto Musical Campa- Hernández Acevedo del cual Villanueva fue profesor. Gran mérito tuvo al incluir en su cátedra el estudio de los grandes maestros como son Federico Chopin y Juan Sebastián Bach, se introdujeron, además de las invenciones y el Clavecín Bien Temperado, la técnica de Tausig y las Octavas de Kulack,

impulsando con esto la evolución de la técnica pianística y, en general, de la música en México. Villanueva no sólo impartía la cátedra, sino que, según su discípulo, Velázquez Uriarte, se tomaba la molestia de escribir ejercicios para cada uno de sus alumnos, intentando con ello corregir las imperfecciones y deficiencias que notaba (Carredano, 1992, p.64, 166).

Villanueva ofreció recitales informales en El Casino Nacional, un exclusivo centro social, en donde improvisaba y tocaba con gran éxito sus mazurkas, valsés y danzas, pero su verdadera personalidad se definió como compositor y arreglista. Cultivó varios ritmos que provenían del extranjero; el vals vienés, la polka de origen checoslovaco, la mazurka y la redova de origen polaco, que al llegar al país se aclimataron y transformaron en un estilo nacional. Así están sus Danzas Humorísticas, sus Mazurkas, Chotises y Valsés, que en la Música de Salón adquirieron gran altura. La obra de Felipe Villanueva podría clasificarse en dos secciones: sus obras más sencillas tanto en su forma como en su estructura y una segunda, a la que pertenecerían las Mazurkas 1, 2 y 3, Op. 20, Op 25 y Op 27 con un desarrollo mucho más elaborado, un alto refinamiento armónico y melodías de incomparable belleza y por supuesto, de un dominio de los recursos pianísticos.

Villanueva no incursionó en las grandes formas musicales, pero sus obras son de una belleza y una exquisitez que las hacen figurar entre las obras más conocidas del repertorio de la música mexicana. Sus restos descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

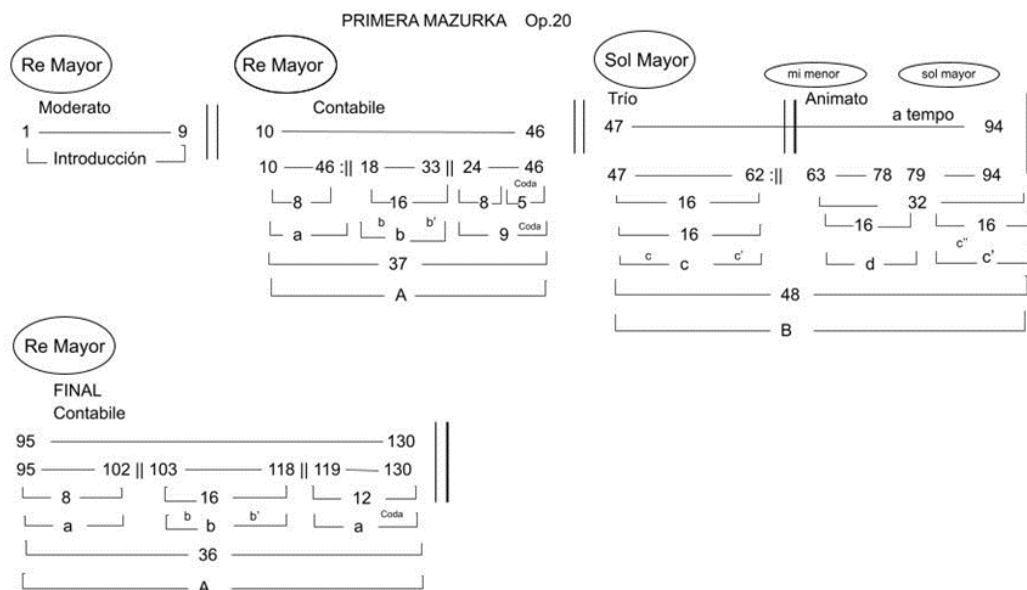
El gran pianista Eugenio D'Albert, después de interpretar la Primera Mazurka en Re Mayor de Villanueva, se refirió a él como el músico más genial que había encontrado en América, y Felipe comentó, después de la ejecución de D'Albert, "Hasta ahora he sabido que mi Mazurka era tan hermosa" (Herrera y Ogazón, 1917, p.145).

Otras mazurkas de Villanueva: Ebelia (extraviada), En el Baile, La despedida (inédita y extraviada), María (inédita y extraviada) y Sueño dorado.

Capítulo III. Análisis de la Primera Mazurka Op.20, Segunda Mazurka

Op. 25 y Tercera Mazurka Op. 27 de Felipe Villanueva

3.1 Primera Mazurka Op. 20 de Felipe Villanueva



La primera mazurka de Felipe Villanueva está escrita en la tonalidad de Re Mayor, en tres cuartos. Tiene una forma general **A B A**, en donde cada sección, a su vez, es ternaria. La mazurka comienza con una introducción de 9 compases en un *tempo moderato*. Villanueva basa su mazurka en un motivo generador, el cual es rítmicamente recurrente y melódicamente análogo. En el aspecto rítmico está basado en dos octavos y una mitad. En su melodía presenta un intervalo de cuarta o quinta más segunda (mayor o menor). Este intervalo melódico puede aparecer así mismo en movimiento contrario.

Desde el primer compás utiliza el acento característico de la mazurka (en el segundo o tercer tiempo), al poner dos octavos y una nota blanca que por agógica acentúa el segundo tiempo (además de tener un acento escrito sobre esta nota blanca) y que parece sugerir como una “llamada de atención”. En la mano izquierda tenemos los mismo dos octavos más una blanca (fa#-re-sol, descenso de tercera, salto de cuarta ascendente, compás (Ej.1). La introducción consiste en una melodía que se mueve de manera descendente (aunque el motivo pareciera persistir en subir) armonizando con un quinto grado (V) que se detiene en la nota

blanca, un sexto grado (vi) (compases 4 y 5) que termina en una cadencia suspendida en la dominante (compases 8 y 9).

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four measures, each labeled with a 'C.' below it. The first measure has a dynamic marking of *mp* and the instruction *ben legato*. The notes in the first measure are circled in a box. The bass staff contains chord symbols: [Rea], [Rea], [Rea], and [Rea]. There are also some asterisks and arrows indicating musical phrasing or fingerings.

Exemplo 1

Comienza **A** en la tonalidad principal, Re Mayor, en un *Cantabile*. Esta sección está dividida, a su vez, en una forma ternaria **a b a**, más una coda de 5 compases y va del compás 10 al 46. Las tres partes **a b a**, están en Re Mayor.

La parte **a**, que va del compás 10 al 17, es decir, 8 compases, tiene una melodía que surge del compás 1 de la introducción, pero invierte los motivos. El de la mano izquierda (fa#, re sol, descenso de tercera, ascenso de cuarta) lo usa como melodía, conservando la figura rítmica de los dos octavos más una blanca y el motivo de la mano derecha, los usa como bajo (cuarta más segunda pero invertido a segunda más cuarta) (Ej. 2). El compás 12, que presentaba en la introducción un bajo con movimiento descendente, en la parte **a** será ascendente; a partir de aquí irá alternando, entre tónica (I) y dominante (V), para terminar en una cadencia auténtica (V-I) (compás 17) enmarcada en una doble barra con puntillos de repetición.

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, labeled 'Cantabile'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four measures, each labeled with 'c.1' below it. The first measure has a dynamic marking of *[p]* and the instruction *ben legato*. The notes in the first measure are circled in a box. The bass staff contains chord symbols: [Rea], [Rea], [Rea], and [Rea]. There are also some asterisks and arrows indicating musical phrasing or fingerings.

Exemplo 2

La parte **b**, que va del compás 18 al 33, al igual que la parte **a**, presenta dos compases tomados de la introducción (compás 1) que aparecen de manera polifónica, presentando la misma rítmica del motivo inicial en la voz intermedia (Ej. 3). Este motivo se desarrolla ahora a través de un descenso cromático que pasa por las tonalidades de La Mayor, Sol Mayor (compás 20), Re Mayor (compás 21) y si menor (Ej. 4). Finalmente, termina en la dominante (V) (c. 31, 32 y 33). Aquí aparece una doble barra y reinicia la parte **a** presentada de manera idéntica, que va del compás 34 al 41 y añade 5 compases de coda (compases 42 al 46) para dar énfasis al cierre en la tónica, mediante un descenso de 3 octavas, usando el motivo de la mano derecha (compás 1) de la introducción (la-re-mi), pero invertido (mi-re-la), (Ej. 5)

c.18 c.19

Ejemplo 3

c.23 c.24

Ejemplo 4

c.44 c.45 c.46

Ejemplo 5

La parte **B**, está escrita en las tonalidades de Sol Mayor – mi menor (animato)- Sol Mayor. Presenta en su estructura interna, una forma a su vez ternaria **c d c'**, que va del compás 47 al 94.

La parte **c** es un Trio (*poco piu mosso*) que abarca del compás 47 al 62 y termina en una doble barra con puntillos de repetición. Recordando el motivo generador característico de la introducción (llamado de atención compás 1) lo presenta en la mano derecha (la-re-mi ascendente), pero ahora en movimiento contrario e invertido (mi-re sol descendente) (Ej.6) con una acorde arpegiado como acompañamiento en el tercer tiempo. Es curioso notar que si bien tiene el acento en el segundo tiempo por agógica y que además tiene un signo de *marcato*, el acompañamiento entra en el tercer tiempo con un signo de *sf* (*sforzando*), lo que daría una sensación de doble acento, uno en segundo tiempo y otro en el tercero. A continuación juega con los acentos, pues usa, con base en el motivo de la introducción, un motivo rítmico melódico de dos tiempos, acortando la blanca a negra, que como el compás es ternario, pasa de ser tético en compás 51, a anacrúico al 52 (Ej.7) y con acento en el segundo tiempo del mismo compás. La melodía pasa por la dominante (V) (compases 48, 49 y 50), la dominante de do (CV) (compases 53 y 54) y la dominante de la menor (aV) (compases 58 y 59) para regresar a Sol Mayor, pasando por la dominante (V) (compás 61) y cerrar en Tónica (I).

Example 6 shows two measures of music. Measure 47 features a melodic line with notes 5, 4, 1 and an arpeggiated accompaniment. Measure 48 features notes 5, 4, 2. Dynamics include 'espress.' and 'sf'.

Ejemplo 6

Example 7 shows two measures of music. Measure 51 is labeled 'Tético' and measure 52 is labeled 'Anacrúico'. Fingerings are indicated for both hands.

Ejemplo 7

La parte **d**, es un *Animato* escrito más al estilo del romanticismo de Chopin. Va del compás 63 al 78 y está escrito en mi menor. Tiene un acompañamiento cuyas frases dividen el compás en dos grupos de 3 octavos acentuando la primera nota de cada frase, formándose una hemiola, al crear un compás de 6/8 dentro de uno de 3/4. La mano derecha lleva una acentuación binaria al estar en un compás tres cuartos y la sensación rítmica de la mano izquierda parecería estar en un seis octavos, lo que le da un movimiento y un sentimiento como de agitación (Ej. 8). Esto se enfatiza en el compás 75 mediante un *agitato*. La melodía en la mano derecha se caracteriza por tener acentos sincopados, libertad rítmica que se podría asociar con el rubato (Ej.9). Esta sección termina en un quintillo con el signo de *stridente*, mientras que el acompañamiento se mantiene en sus dos frases de 6/8. Esta sección termina en una cadencia suspendida en la dominante de Sol Mayor (GV) (Ej. 10), para retomar la parte **c**, pero ahora variada, **c'**.

Ejemplo 8

Ejemplo 9

Ejemplo 10

La parte *c'*, que abarca del compás 79 al 94, está de nuevo en Sol Mayor. En la primera presentación de la parte *c*, el acompañamiento era un acorde arpegiado en el tercer tiempo (quebrado) (compás 47), en esta variante *c'*, presenta el arpeggio disuelto entre el segundo y tercer tiempo (Ej. 11), y ya que la izquierda tiene un silencio de 1/4 coincide la acentuación en el segundo tiempo. Por otro lado en los compases 83 y 84, mientras en la melodía de la mano derecha repetirá la agrupación rítmica de dos frases de tres notas (hemiola) que se encontraban en el acompañamiento del *Animato* (compás 63 y ss.), en la mano izquierda se lleva una acentuación sincopada combinando valores de blanca más negra. El *stretto* presentado en el compás 83 parece ser una inversión del motivo de la mano derecha *a tempo* (c. 79) en donde en vez de detener el tiempo en una nota blanca sincopada, lo presenta en octavos en un descenso cromático (do#-re, si-do, la#-si, sol#-la, Ej 12). Este *stretto* termina en los compases 85 y 86 en los cuales por medio de un alargamiento de los valores rítmicos, rompe la hemiola además de estar presentados como una progresión armónica. A partir del compás 85, simplifica la rítmica general imitando los motivos en ambas manos. En los compases 91 y 92 aparece una progresión en la doble dominante de sol que cierra con una cadencia auténtica V-I en Sol Mayor.

Ejemplo 11

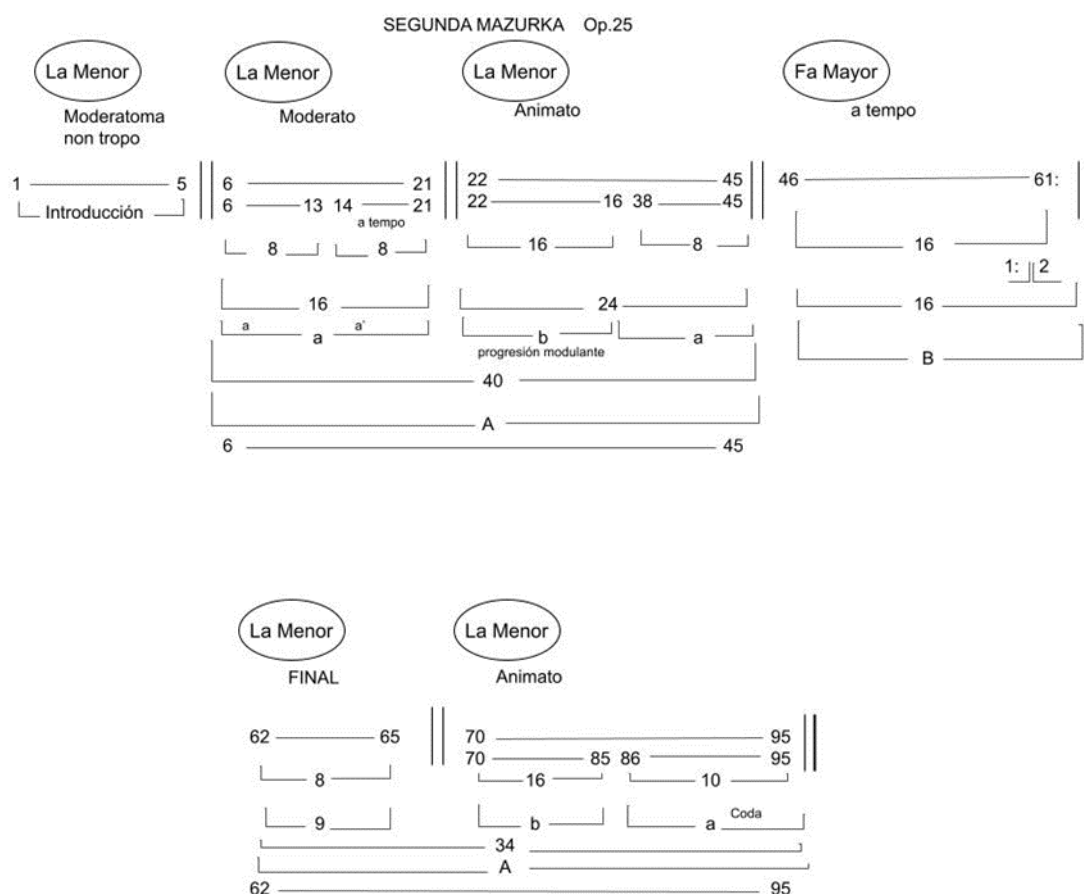
Ejemplo 12

El Final *Cantabile* es el regreso a la parte **A**, que al igual que en su primera presentación, es un **a b a**, presentado de manera idéntica: **a** de 8 compases, del 95 al 102; **b**, de 16 compases, del 103 al 118; y nuevamente **a** del 119 al 126, más cuatro últimos compases del 127 al 130 de notas pedal en el acorde tónica (I) de Re Mayor (ej. 13)

The image shows a musical score for four measures, labeled c.127, c.128, c.129, and c.130. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is an alto clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 3/2 time signature. The music consists of half notes and quarter notes. In measure 127, there is a fermata over the first half note in the middle staff, with the instruction *smorzando* and *[ppp]* below it. In measure 128, there is a fermata over the first half note in the middle staff, with the instruction *[ppp]* below it. In measure 129, there is a fermata over the first half note in the middle staff. In measure 130, there is a fermata over the first half note in the middle staff. The bottom staff has a 5 below it in measure 128, indicating a fifth finger position. The score is enclosed in a black box.

Ejemplo 13

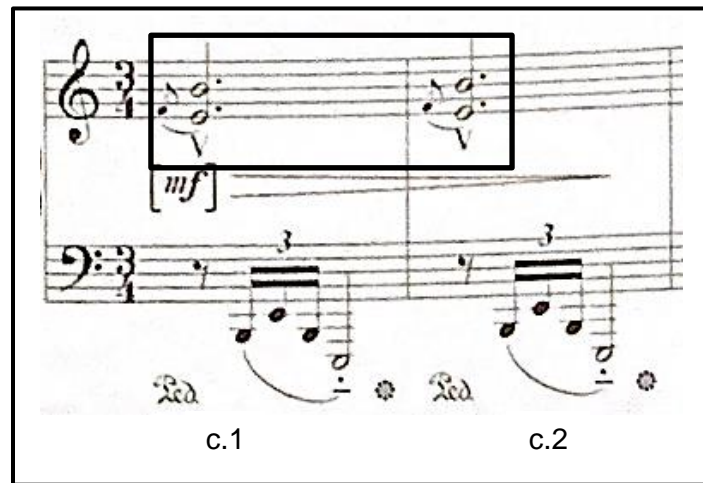
3.2 Segunda Mazurka Op. 25 de Felipe Villanueva



La Segunda Mazurka tiene una forma general **A B A**. Tiene en total 95 compases y está escrita en la tonalidad de la menor. Comienza con una introducción de 5 compases con una cadencia brillante enmarcada en el periodo romántica y que podría recordar a Ricardo Castro o a Franz Liszt. La sección **A**, se divide a su vez en una forma ternaria **a a' b a**. La parte **B** está en la tonalidad de Fa Mayor, y regresa otra vez la parte **A'**, que vuelve a ser ternaria, pero más corta: **a b a**, más dos compases.

Esta Mazurka tiene una introducción al igual que la primera, abarca del compás 1 al 5 en un *Moderato ma non troppo* (Ej 14) que hace también lo que podría interpretarse como un "llamado de atención" de dos compases. Del compás 3 al 5 cambia a un *tempo Presto* con un arpeggio ascendente sobre el acorde de novena de dominante (mi- sol#- si- re-fa), que es

una cadencia brillante enmarcada en el periodo romántica y que podría recordar a Ricardo Castro o a Franz Liszt.



Ejemplo 14

La sección **A** comprende 40 compases: del compás 6 al 45, en la tonalidad de la menor, y está dividido en una forma ternaria **a b a**. La **a**, de 16 compases, del 6 al 21, son en realidad dos temas muy parecidos de 8 compases cada uno **a** (del 6 al 13) y **a'** (del 14 al 21) en un *tempo moderato*. El tema está elaborado en base a sextas descendentes sobre la escala diatónica, acompañados por la tónica (i) y dominante (V), resaltando en la voz central un mi sincopado y acentuado con *sforzando*, ayudando al acento característico de la mazurka (Ej.15). Los compases 8 y 9 (Ej. 16) tienen un pedal de mi sincopado en la nota superior, mientras el acompañamiento asciende cromáticamente. Los compases 10 y 11 vuelven al tema de las sextas descendente y **a** cierra en los compases 12 y 13 con la nota pedal en mi sincopado y las cromáticas ascendentes. **a'** va del compás 14 al 21. Presenta el temas de sextas descendentes pero reelabora el pedal de dominante en el acompañamiento por medio de un bordado sobre mi con un tresillo de dieciseisavos resaltado por una indicación de *scherzando* (Ej 17) mientras que en la primera presentación (compás 6) lo contrasta con un *elegante*. Los compases 16 y 17 presentan el pedal de mi sincopado, pero alternando entre mi6 y mi5, con las cromáticas ascendentes en el acompañamiento, entre tónica (i) y dominante (V) para que los últimos 4 compases se muevan como una cadencia auténtica a la tónica de la menor.

Ejemplo 15

Ejemplo 16

Ejemplo 17

La parte **b**, *Animato*, que abarca del compás 22 al 37, es un periodo doble de 16 compases, uno suspensivo y el otro conclusivo, escrita en la tonalidad del relativo mayor, que es Do Mayor. Son dos periodos de 8 compases, cada uno escrito en dos frases de 4 compases contrastantes entre ellas. La primera frase de 4 compases (Ej. 18) presenta a su vez dos grupos contrastantes entre sí, manejado el primero como una arpeggio, muy brillante, con dieciseisavos y quintillos en *ff* y *furioso* y el otro con valores rítmicos largos para repetir después este esquema pero una tercera abajo. La segunda frase de 4 compases contrasta por medio de un *piano, staccato e leggero*, que se queda en una cadencia suspensiva en la dominante de Do (Ej. 19). A continuación se presenta el segundo periodo (del periodo doble). Este periodo presenta una primera frase brillante de cuatro compases (c. 30 al 33), más la segunda frase con una conducción conclusiva a la tónica de Do (c. 34 al 37).

Ejemplo 18

Ejemplo 19

La parte **a'** a la que regresa está en la menor y comprende del compás 38 al 45. En su primera presentación eran 16 compases, ahora sólo presenta los últimos 8.

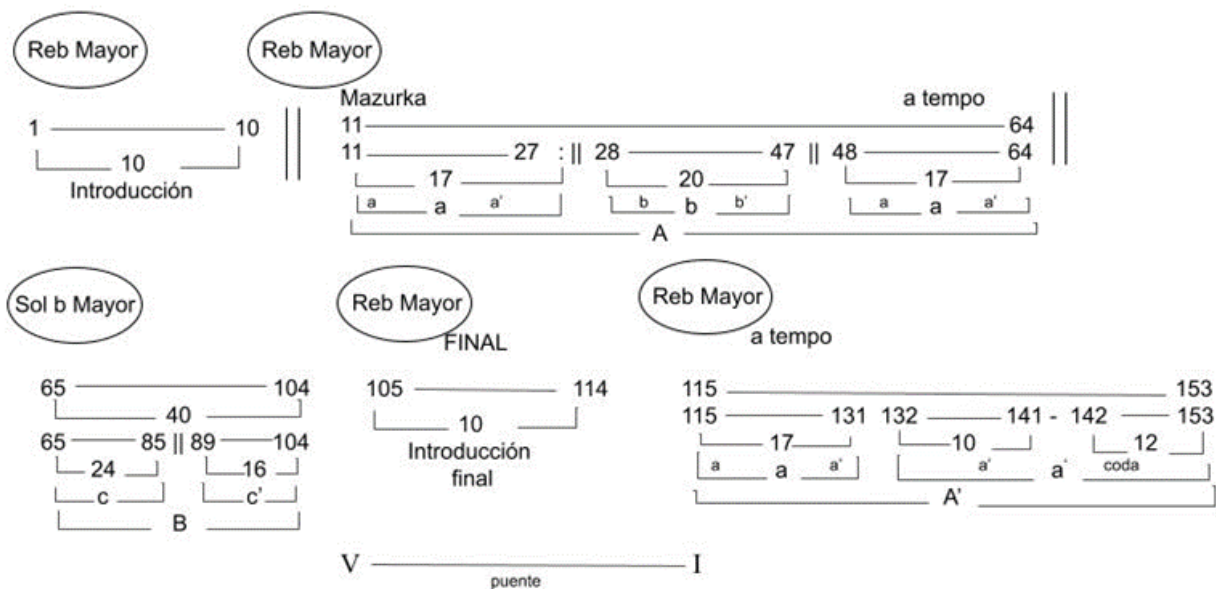
La parte **B**, que comprende del compás 46 al 61, es decir 16 compases, enmarcados en puntillos de repetición con doble casilla, está escrita en Fa Mayor. Es un periodo doble de ocho compases más ocho. Los primeros seis compases tienen tres ligaduras de fraseo que abarcan dos compases cada una. La melodía pide un *cantabile* que irá formando sextas, que podrían recordar el tema inicial, acompañada con un bajo con una figura de blanca más negra. Hay una voz media con notas de octavo sincopadas, do en los dos primeros compases (c. 46 y 47), después con un fa (c. 48 y 49) y por último regresa al do (c. 50 y 51). La figura de notas sincopadas sobre la misma nota, está presente en el tema **a**, pero con figuras de octavo.

Retoma la parte **A** que abarca del compás 62 al 95. Empieza con un Final, elegante y en *pp* (Ej. 20) que es la parte **a'** de la primera exposición de **A** (c. 14 al 21), es decir que de los 16 compases sólo toma los últimos ocho, pero ahora pide un *pp*, como despidiendo el tema **a'** y lo contrasta con **b** (c. 70 a 85) en *ff* y *furioso* y que aparece de manera idéntica a la primera exposición, para cerrar con **a** tomada de los primeros ocho compases (c. 6 al 13) (de los dieciséis que tenía **a** originalmente), y agrega dos compases de coda en notas pedal, a manera de *fermata en ppp* y *quasi niente* (Ej. 21).

Ejemplo 20

Ejemplo 21

3.3 Tercera Mazurka Op. 27 de Felipe Villanueva



La Tercera Mazurka está escrita en Re bemol Mayor, en un compás de $\frac{3}{4}$. Está construida dentro de una forma ternaria **A B A**. Las características especiales de dicha mazurka en su forma son: Contiene una introducción y posteriormente aparece la forma ternaria **A B A'**. En la primera parte, **A** está estructurada con una forma ternaria interna **a b a**. La parte central **B**, tiene una forma binaria **c c'** y la parte **A'** conclusiva, de carácter cadencial, suprime en su forma interna a **b**, quedando así estructurada como **a a'**. Cada una de las partes se encuentran señaladas con una doble barra y por indicaciones específicas del autor. Así la introducción está enmarcada por un Allegretto en re bemol mayor, a continuación la parte **A**, señalada como Mazurka, en la misma tonalidad. La parte **A** contrasta con **B** ya que el autor pide un poco piu mosso en la tonalidad de sol bemol mayor y la parte **A'**, de carácter cadencial, señalada como **Final** está presentada de nuevo en la tonalidad original.

La mazurka contiene tres motivos principales: el primero consiste en un mordente más cuatro octavos, más una mitad (o mitad con puntillo) (c. 1-2 o bien 11-12), el segundo,

variante del primero, consiste en un mordente, cuatro octavos y cuartos repetidos como nota pedal (c.28-29) y el tercer motivo formado por una escala ascendente de cinco octavos más una mitad (un poco piu mosso c.65).

Los motivos principales pueden variar dando interés a la mazurka. Así, por ejemplo, la parte **c'** comienza con un motivo que es una variante de **b'**. Las transformaciones de los motivos cuyas características son: sencillos, similares pero reconocibles entre sí, permitiendo de igual manera dar una gran cohesión interna a la mazurka.

La Mazurka comienza con una introducción de 10 compases en *Allegretto*. Tiene un motivo generador anacrúsico ascendente, que inicia en un índice 4, lo repite en el índice 5 y termina en un índice 6 (Ej. 22), cambiando en cada compás de armonía, para después tomar este motivo de manera descendente y dejarlo en la dominante en una cadencia suspendida.

The image shows a musical score for three measures, labeled c.1, c.2, and c.3. The tempo is marked 'Allegretto' with two different pulse markings: a quarter note equals 132 and a half note equals 138. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first measure (c.1) is marked 'pp ben legato'. The second measure (c.2) is marked 'cresc.'. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Ejemplo 22

a es una sección formada por **dos periodos** de 9 compases más 8, del compás 11 al 27. Está escrita sobre el motivo de la introducción pero en un movimiento descendente. El bajo se mueve de un sol (c.12) hasta un mi bemol (Ej. 23), cromática y descendentemente, en notas largas de tres tiempos. La melodía repite la anacrusa de la introducción, pero ahora en un movimiento descendente y tomará el cromatismo en el compás 16 en un *accelerando* para llegar a la dominante, en los compases 18 y 19. Los siguientes 8 compases, son muy similares, pero a partir del compás 24, con la doble dominante y luego la dominante, se llega a una cadencia conclusiva a Re bemol en el compás 27.

Mazurka (♩ = 144) [♩ = 160]

p *semplice*
[2ª vez *pp*]

accelerando

c.11 c.12 c.13 c.14 c.15 c.16

Ejemplo 23

b abarca del compás 28 al 47. Son igualmente **dos periodos** de 10 compases más 10. En **el primer periodo**, Villanueva utiliza la tonalidad de si bemol menor quedando suspendido en un acorde de fa mayor (V, c. 38). En los primeros compases de este periodo, el compositor utiliza el motivo anacrúsico de la introducción enfatizando un fa que funciona como una apoyatura extendida a mi bemol (Ej.24). Esta apoyatura es armonizada por acordes que van cambiando el color de manera cromática y descendente. Esto proporciona una sensación de tensión en la disonancia que se ve reforzado por el *animando* y el *ff*. Tensión que resuelve en el mi bemol sincopado (en la voz superior, c. 31 y 32). A continuación se presenta el **segundo periodo** que varía el fa (mencionado en **el primer periodo**) modificando su rítmica y su altura (Ej. 25) para conducir, por medio de un periodo modulante, a una cadencia conclusiva en Re bemol Mayor.

28

animando

c.28 c.29 c.30

Ejemplo 24

Ejemplo 25

Se retoma **a (dos periodos)**, presentada de manera idéntica (c. 48 al 64).

A continuación se presenta un tema **B** en Sol bemol Mayor (tonalidad de la subdominante) del compás 65 al 104. Su composición interna es un c c' (c. 65 al 88) y d c'' (c. 89 al 104). El tempo es *Un Poco più mosso*, comienza c, con un motivo anacrúsico inspirado en la introducción pero variado con escalas ascendentes dentro del intervalo de una sexta (reb a sib) y empiezan a descender de manera cromática (Ej. 26). Da una sensación de tensión- distensión. En el compás 70 presenta la misma escala en ambas manos en movimiento contrario (tensión) y maneja el cromatismo descendente usando tresillos como una reelaboración del compás 63 al 68 (distensión). El último tresillo del compás 72 funciona como una anacrusa dándole variedad y movimiento.

Ejemplo 26

En el compás 74 comienza c' , los compases 74, 75 y 76 son idénticos a c . A partir del compás 77, c' se presenta variado en un movimiento ascendente en *accelerando molto-lento*, en una progresión de dos compases con encadenamiento de dominantes (Ej. 27). El compás 79 rompe la progresión pero continúa el encadenamiento de dominantes, llegando hasta el compás 81 en *ff* y *pesante* a manera de clímax en la tónica. El compás 83 es semejante al compás 81, pero varía la melodía en un 13vo en *stretto* quedando en la dominante y resuelve en el compás 88 a la tónica.

The image shows a musical score for three measures: c.77, c.78, and c.79. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). Measure 77 begins with a 'cresc.' (crescendo) marking. Measure 78 features an 'acceteranao mouuo' (likely a typo for 'accelerando molto') marking above the staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Ejemplo 27

A continuación se presenta d en la misma tonalidad (compás 89), construida sobre una progresión de cuatro compases más cuatro. La primera modula a Si bemol Mayor, la segunda modula a Sol bemol Mayor. Los últimos 8 compases, c'' (c. 97 al 104), van a hacer una conclusión moviéndose de la dominante a la tónica, con octavas quebradas y un arpeggio de dominante que concluye en la tónica de Sol bemol Mayor (c. 103 y 104). La tensión-distensión antes mencionada, parece estar presente en toda la parte **B**. Se podría pensar que la anacrusa está manejada de muy distintas formas rítmicas y colores para realzar el motivo y hacerlo más interesante.

El **Final**, nuevamente en Re bemol Mayor, del 105 al 114, está elaborado como un **punteo**; mantiene la anacrusa con el motivo si (mitad)- la(cuarto) descendentes, tomado del tema **a** (c. 12 y 14) que es como un lamento o un motivo nostálgico que se encuentra en muchos momentos de la mazurka (Ej. 28). mientras que el bajo y las voces intermedias hacen

cromatismos por movimiento contrario que contrastan con el motivo ascendente, “esperanzador” de la introducción que sube cromáticamente como una despedida indecisa entre ambos temas y después desciende a la dominante para retomar **A (a a’)** (c. 132 al 153). Teniendo **a’** carácter de **coda**.

Allegretto (♩ = 132) [♩ = 138]

pp ben legato *cresc.*

c.1 c.2 c.3

Ejemplo 28

ff

c.31

Ejemplo 28

c.69

Ejemplo 28

accelerando molto

[cresc.]

77 c.77 c.78

Ejemplo 28

Conclusiones

Mucho se ha dicho sobre la música compuesta en el Siglo XIX y sus compositores. Para algunos, las obras de este periodo son una pérdida de tiempo y no vale la pena darles, siquiera, una oportunidad; pero para otros ha sido un deleite descubrir a músicos de muchísimo talento, que se abrieron camino ante un sinfín de adversidades. En su búsqueda conocieron a los grandes músicos europeos y tuvieron la inteligencia para valorarlos y aprender de ellos, al mismo tiempo que, generosamente, lo transmitieron a sus discípulos.

Este es el caso de Felipe Villanueva quien buscó tener una formación lo más completa posible. Fue un incansable lector de cuanta literatura llegó a sus manos y, en su cortísima vida, de apenas 31 años, nos dejó un legado de hermosas melodías, como sus tres Mazurkas Op 20, 25 y 27, que han servido de guía e inspiración a esta tesina.

Como dijo Ricardo Miranda, la música de salón estuvo desarrollada en tres sentidos: uno hacia el baile, otro hacia el simple goce de la música, y el más complejo, el que desarrolló Felipe Villanueva, hacia el lucimiento de una música de concierto, que con gran conocimiento rítmico melódico y a través de una delicada expresividad y demanda de una técnica pianística superior, nos dejó como legado estas bellísimas obras.

Las tres mazurkas están influenciadas por otros músicos, sin duda, como Chopin, Liszt, o el mismo Bach, pero Villanueva logró desarrollar una personalidad propia, con rasgos característicos, como las indicaciones de carácter, que suelen ser muy específicas.

Las armonías no son muy innovadoras, pero su constante cromatismo descendente en la voz inferior (Carredano, 1992, p, 115), me hace pensar que debe haber aprendido del estudio profundo de Bach, que manejaba un inmenso simbolismo. “Bach da siempre a la palabra el relieve requerido por la música; buscaba graduaciones y contrastes, tiene un vocabulario de imágenes que aplica en diversas obras cuando se repite el mismo asunto”. “En Bach los temas sincopados expresan fatiga, los constituidos por cinco o seis notas cromáticas, reflejan dolor agudo, los elaborados por sucesivos grupos de dos notas ligadas, sufrimiento soportado noblemente” (Subirá, 1951, p, 191). En Villanueva hay un especial gusto por la modulación a la subdominante. Los motivos son desarrollados buscando un cambio que evita la monotonía y es especialmente cuidadoso en especificar cómo quiere que se realicen ciertos compases, exagerando, a veces, en el detalle. A todos estos elementos Villanueva recurre constantemente, sabiéndolos embellecer con melodías netamente propias

con un alto nivel técnico tanto en su elaboración como en su ejecución, como por ejemplo, en su Tercera Mazurka Op 27.

Villanueva es un romántico, igual que Chopin, y elabora acompañamientos como él, con acordes arpegiados. También usa aumentación o disminución del tiempo de manera muy novedosa —al menos para el público mexicano. Así mismo, hace uso de síncopas, hemiolas, apoyaturas y acordes quebrados como recurso para dar énfasis a líneas melódicas. Los acordes de dominante con séptimas y novenas dan realce a la fuerza expresiva gracias al manejo de sonoridades que evocan tensión y relajamiento. En ningún momento podríamos decir que Felipe Villanueva escribió simples danzas de salón, sino verdaderas piezas de concierto.

Bibliografía

- Cárdenas Peña, Enrique. 1979. Mil personajes en el México del siglo XIX, 1840-1870. México, Banco Mexicano Somex.
- Carredano, C. (1992). Felipe Villanueva 1862–1893 (1.a ed., Vol. 1). , México: CENIDIM.
- Chávez, C. (1946). La Música. En Secretaría de Educación Pública, México y la Cultura (pp. 473-550). México: Secretaría de Educación Pública.
- Díaz, E., & de Díaz, D. (2019). Ricardo Castro. Genio de México (3.a ed., Vol. 1). Durango: Instituto de Cultura del Estado de Durango.
- EcuRed. (s.f). Mazurca (baile). Recuperado 21 de enero de 2022, de [https://www.ecured.cu/Mazurca_\(baile\)](https://www.ecured.cu/Mazurca_(baile))
- FEDAC. (s.f). Mazurca – Cultura Tradicional. Recuperado 21 de enero de 2022, de <https://culturatradicionalgc.org/mazurca/>
- Herrera y Ogazón, Alba. El arte musical en México. Reimpresión facsimilar [1917], México; Conaculta, INBA, Cenidim, 1992, 227 p.
- Ovando, J. (1989). Felipe Villanueva Gutiérrez. Su época, su vida, su obra (1.a ed., Vol. 1). , México: EDAMEX.
- Trochimczyk, M. (2018, 9 febrero). Oberek (Obertas). Polish Music Center. Recuperado 21 de enero de 2022, de <https://polishmusic.usc.edu/research/dances/oberek/>
- Campos, R. M. (1928). El folklore y la música mexicana (1.a ed., Vol. 1). SEP.
- Mayer-Serra, O. (1941). Panorama de la música mexicana (1.a ed., Vol. 1). El Colegio de México.
- Plantinga, L. (2015). La música romántica (1.a ed., Vol. 1). Akal música.
- Subirá, J. (1951). Historia de la música (1.a ed., Vol. 2). Salvat Editores.
- Molina, S., & Rosas, A. (2014). Érase una vez México (1.a ed., Vol. 2). Planeta mexicana.
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica (1.a ed., Vol. 4). Secretaría de Relaciones Exteriores.

- García, A. (2017). Nacionalismo e identidad musical en México independiente. De Catalina de Guisa a Guatimotzin (1.a ed., Vol. 1). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Malmström, D. (2015). Introducción a la música mexicana del siglo XX (1.a ed., Vol. 1). Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS

ANEXO 1

Primera Mazurka Op 20

A mi amigo Antonio Figueroa

Primera Mazurka

Op. 20

[Moderato] ♩ = 104

Musical notation for the first system (measures 1-5). The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is Moderato at 104 beats per minute. The first system includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings: *[mp] ben legato*. Below the staff, there are performance instructions: *[Led]* *Led* * *[Led]* *Led* * *[Led]* *Led* *Led* *Led* *Led* * *[Led]* *Led* *.

Musical notation for the second system (measures 6-11). Measure 6 is marked *[simile]*. Measures 7-11 include the instruction *rall. un poco* and *Cantabile*. The dynamic marking *[p] ben legato* is present. Below the staff, there are performance instructions: *Led* [*] * *Led* [*Led* *Led*] * *Led* [*Led* *Led*] *.

Musical notation for the third system (measures 12-17). Measure 12 is marked *[simile]*. Measure 17 is marked *calando*. Below the staff, there are performance instructions: *Led* [*Led* *Led*] * [*Led* *Led* *Led*] *Led* [*simile*] * *Led* *.

Musical notation for the fourth system (measures 18-23). Measure 18 is marked *[mp]*. Below the staff, there are performance instructions: [*Led* *Led* *Led* *simile*].

2 [pochiss. rit.]

24 25 26 27 28 29

Ped. [*] *

[a tempo] un poco rall. a tempo

30 31 32 33 34 35

Ped. [Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.] Ped. [*] Ped. [Ped. Ped.] [*] Ped. [simile] *

36 37 38 39 40

Ped. * Ped. * Ped. *

calando 8va m.d.

41 42 43 44 45 46

Ped. *

Trio [Poco più mosso]

47 *espress. sf* *sf* *sf*

47 48 49 50 51 52 53 54

[Ped.] Ped. * [Ped.] Ped. * [Ped. Ped.] Ped. * Ped. [Ped. Ped.] * Ped. * Ped. *

101 *calando*

Red * * * * *

107

Red * * * * *

112 *un poco rall.*

Red * * * * *

118 *a tempo* [tranquilo] [pp]

Red * * * * *

124 *smorzando* [ppp]

Red * * * * *

ANEXO 2

Segunda Mazurka Op 25

A mi amigo Luis David

Segunda Mazurka

Op. 25

Moderato ma non troppo [♩ = 100]

Presto [♩ = 120]

(morendo) *rapido* [a tempo] 7

13 [Ped] Ped Ped Ped Ped *

[mf] 3 scherzando [Ped] * Ped [Ped] *

un poco rall. *a tempo*

16 [Ped] * Ped * Ped * Ped * Ped Ped Ped Ped Ped] Ped [Ped Ped] *

rall.

19 Ped [* Ped] * [Ped * Ped * Ped Ped Ped Ped Ped Ped Ped.]

Animato [♩ = 120]

ff furioso

22 Ped sf [*] * Ped sf [Ped] * Ped sf [*] *

p stacc. e leggero

25 Ped sf [Ped] * [Ped] * [Ped] *

8 *ossia* *rit.*

[3 4 3 4 3 4] [3]
 [1 2 1 2 1 2] 4 5

28 *velocissimo* *ff* 5

31 *ff* 5

34 *pp*

37 *ten.* *ff*

40 *un poco rall.* *a tempo* *ff*

[*Red* * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *Red* *Red* *Red*] *Red* [*Red*] *

43 *sf* *morendo*

Red [Red] * [Red] Red [Red Red] * [Red Red Red Red Red]

46 *a tempo* *cantabile* [*p*]

Red * Red * Red [* Red] * Red * [Red] Red [Red] *

50 *stentato*

Red [Red] * Red * [Red * Red *]

54 [*mp*] [*mf*]

Red * Red * Red [* Red] * Red [Red] * Red [*] *

58 *sf* 1. 2. *ten.*

Red * Red * Red * Red [Red] * Red [*] [*] [Red] Red [Red] * Red *

80 *[mf]* 5 *pp*

Led * *Led* [* *Led*]*

83 *ten.*

[*Led* *Led*] *Led* *

86 *p* *sf* *sf*

Led [*Led*] * *Led* [*Led*] * [*Led* * *Led* * *Led* *]

un poco rall. *a tempo*

89 [*p*] *sf* *sf*

[*Led* *Led* *Led* *Led* *Led*] *Led* [*Led*] * [*Led* * *Led* *]

molto rall. *quasi niente*

92 *ppp*

[*Led* *Led* *Led* *Led*] *Led* [*Led* *Led* *Led* *Led*] *ppp* *

8^{va} bassa

ANEXO 3

Tercera Mazurka Op 27

A mi discípula Señorita Elena Dueñas

Tercera Mazurka

Op. 27

Allegretto (♩ = 132) [♩ = 138]

pp ben legato *cresc.* *f*

[Red Red Red simile]

dim. *slargando*

[Red Red Red simile] Red *

Mazurka (♩ = 144) [♩ = 160]

p semplice *2º vez pp* *accelerando*

Red * Red * Red * Red * Red *

rit. *m. g. ten.* *a tempo m. d.*

Red [Red] * Red * Red * Red *

23

stretto *tronca* *poco lento*

sos-peso

sf

Red * Red * Red [Red] * [Red Red Red] Red [Red] *

28

animando *ff* *calmato*

[Red Red] Red [Red Red] * Red [Red Red] *

33

dim. *cresc.* *dim.* *sf*

Red * Red * Red [Red Red] * Red [Red] * [Red Red Red] Red *

38

p agitato e cresc. *ff appassionato* *5 rit.* *a tempo*

Red [*] * Red [Red] * Red * Red [Red Red] Red [*] *

43

allargando *sf*

Red [* Red] * [Red Red Red] Red [Red Red] * [Red Red] Red *

accelerando

a tempo

p semplice

48

Red * Red * Red * Red *

rit. *ten. m. g.* *a tempo m. d.*

53

Red * Red * Red *

stretto

58

Red * Red * Red * Red * Red [*] [*]

Un poco più mosso

[Meno mosso ♩ = 138]

tronca *poco lento*

sos-peso *pp delicato*

63

[Red * Red Red] Red [*] Red *

67

Red * Red * Red * Red *

leggero *rit.* *a tempo*

72

[Ped] [Ped] [Ped] [Ped] [Ped]

accelerando molto ----- *lento*

77

[cresc.] *ff pesante*

[Ped] * [Ped] * [Ped] * [Ped] * [Ped] * [Ped] * [Ped] * [Ped] * [Ped]

stretto

82

13 *pp*

[Ped] [Ped] * [Ped] * [Ped] * [Ped]

stentato *rall. molto* *ten.* *a tempo*

86

stentato *rall. molto* *ten.* *a tempo*

p amabile

[Ped] [Ped] [Ped] * [Ped] [Ped] [Ped] [Ped] [Ped] * [Ped] *

f *vivacissimo* 17
ossia

90 *f* *tratenuto* *p*

Red [Red] * Red * Red [Red] * Red * Red [Red] *

ossia *f simile* 17

95 *f* *con anima* *ff appassionato* 8

Red * Red [Red] * Red * Red [Red] * Red *

100 *pp* *stentato* *molto rall.* *ten.*

Red [Red] * Red [Red] * Red [Red] * [Red Red Red Red] Red *

Final
 Meno [mosso]

105 *p* *accelerando* *p ben legato* *cresc.*

[Red * Red * simile] [Red * Red

110

dim. *rall.* *ten.* *[pp]*

* *Red* *] [*Red* * *Red* *] *Red* *

115

a tempo *p semplice* *accelerando*

Red * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *

121

rit. *ten. m. g.* *a tempo m. d.*

Red * *Red* * *Red* *

126

stretto *tronca* *poco lento* *sos-peso* *sf*

Red * *Red* * *Red* * *Red* * [***] [*Red* *Red*]

131

a tempo *p*

Red] *Red* * *Red* * *Red* *

136

accelerando ----- *rit.* ----- *ten. m. g.*

141

a tempo

[*m. d.*]

f *con forza*

sf

147

vivacissimo e cresc. -----

[6] [6] [*simile*] [4] [4] [4]

149

marcatissimo e pesante

sf *ff*

8va