



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Pre-nacionalismo

OPCIÓN DE TITULACIÓN: INTÉRPRETE EN LA GRABACIÓN
DE MÚSICA MEXICANA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIATURA EN MÚSICA – PIANO

QUE PRESENTA:
ISRAEL BARRIOS BARRERA

ASESORAS:

MTRA. ARELI NOEMI RICALDE ESQUIVEL

MTRA. THUSNELDA NIETO JARA

Ciudad de México, México. Noviembre de 2018



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.

Agradecimientos

A mis padres, Guadalupe y Sergio, por todo.

A mi hermana, Aideé.

A mi maestra de piano en la universidad y a mi asesora del trabajo de titulación, Areli Ricalde y Thusnelda Nieto.

A todos mis maestros de piano y teoría, así como a todos los profesionales del ámbito musical que han aportado en mi crecimiento, Viktoria Belinski, Ariel Waller, Mauricio Ramos, Verónica Villegas, Ninowska Fernández-Britto, Tere Frenk, Miguel Hernández, Xavier Ribes, Jack Goodwin, Paolo Mello y a un sinnúmero de personas que no acabaría de mencionar.

A toda mi familia y amigos que siempre han estado presentes.

Índice

Pre-nacionalismo

	Página
i. Agradecimientos	
ii. Índice	
iii. Introducción.	
1. Grabación y lista de pistas - - - - -	1
2. Contexto histórico - - - - -	2
3. Biografías de los compositores-	6
4. Las obras - - - - -	13
5. Bibliografía - - - - -	16

INTRODUCCIÓN

La primera vez que tuve la oportunidad de trabajar repertorio mexicano para piano fue en los años 2007 y 2008 durante las celebraciones de los centenarios luctuosos de los compositores Ricardo Castro y Melesio Morales organizadas por la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). En ese entonces era alumno del maestro Ariel Waller, quien además era presidente de la SACM. Él me invitó a participar en estas celebraciones.

El estudio de aquellas obras tuvo un efecto inesperado en mis motivos e intereses. El primero de ellos era conocer a estos compositores de los que, previo a esos conciertos, nunca había oído mencionar. El segundo fue encontrar que existía una riqueza de lenguaje para el piano que les hacía par a los virtuosos europeos, de quienes tomaron influencias para componer, como Chopin y Liszt, entre otros.

Al investigarlos un poco más a fondo, viene una nueva sorpresa para mí, que fue leer sus propios intereses y aspiraciones, los cuales vemos reflejados hasta nuestros días. El ver cómo sus ideales y esfuerzos labraron una gran parte de nuestra educación musical actual, tales como la fundación del Conservatorio Nacional de Música y la Sociedad de Autores y Compositores, entre otros, así como las influencias que han dejado en los estudiantes de ópera y algunos elementos de la consolidación de la identidad nacional sonora.

A lo largo de estos 10 años he estudiado e interpretado algunas de estas obras como parte del rescate y nuevo interés general que existe en la música mexicana previa a la Revolución, desde la obra para piano, de la que ahora pude hacer este trabajo de grabación, hasta algunas de las óperas compuestas por estos compositores, como preparador y repasador, como La Leyenda de Rudel y Atzimba de Ricardo Castro, así como Anita de Melesio Morales, entre otros.

El título del disco “Pre-nacionalismo” nació después de leer algunos artículos y libros sobre la música nacionalista de la época de Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, es decir,

de la generación que emergió después de la caída del Porfiriato y la Revolución. En este afán de encontrar música de artistas mexicanos previos a estos eventos, encontré algunas obras que tenían carácter militar, patriótico o que hacían alusión a algún pasaje o personaje histórico de la iconografía nacional.

Así pues, el disco comprende una selección de piezas para piano de música compuesta antes del movimiento nacionalista que intentaba emular, desde entonces, una búsqueda por los ideales patrióticos y la identidad nacional desde el final de la presidencia de Benito Juárez hasta unos años después de la caída del Porfiriato.

Las partituras usadas para el disco fueron provistas o llegué a verlas por diferentes fuentes en distintos periodos de la vida. La primera, como he mencionado, la recibí gracias al maestro Waller durante las temporadas de concierto de la SACM en los años 2007 y 2008. Otras más fueron vistas en el acervo de la Facultad de Música y, finalmente, en el acervo del Conservatorio Nacional de Música poco antes de la creación de este disco.

A pesar del incesante papeleo que requirió tan sólo ver las partituras de este proyecto, no pude sacar fotocopias de ninguna, por lo que sólo les pude tomar fotografía con el celular y las reedité en la computadora para su más cómodo uso al momento de grabarlas.

1. GRABACIÓN Y LISTA DE PISTAS

La grabación del repertorio fue realizada en varias sesiones entre enero y marzo de 2018 en un estudio en Coyoacán en la calle de Viena. En junio de 2018 dicho estudio cerró oficialmente sus puertas por problemas económicos. El técnico de grabación e ingeniero en audio que ayudó a la edición de este disco fue Alfredo Olguín.

El disco se compone de dos partes. La primera es la música de dificultad técnica mayor u obras de concierto que recurren a elementos virtuosos del piano. La segunda son obras que comúnmente tienen nombres de danzas y cuya dificultad técnica es menor; es decir, música de salón.

RICARDO CASTRO	(1864-1907)
Pista 1 Aires Nacionales Mexicanos	9' 33''
MELESIO MORALES	(1838-1908)
Pista 2 Dios Salve a la patria	10' 40''
Pista 3 Independencia	4' 52''
Pista 4 Ilustre Puebla de Zaragoza	4' 13''
Pista 5 Netzahualcoyotl	4' 38''
TOMÁS LEÓN	(1828-1893)
Pista 6 Jarabe Nacional	2' 15''
MIGUEL LERDO DE TEJADA	(1869-1941)
Pista 7 Amor mexicano	6' 05''
Pista 8 México bello	4' 29''
Pista 9 Sangre mexicana	4' 45''
Pista 10 El gran presidente	5' 15''
JUVENTINO ROSAS	(1868-1894)
Pista 11 Flores de México	3' 20''
Total	1hr. 9''

2. CONTEXTO HISTORICO

Al iniciarse la guerra de independencia, los jarabes, lo mismo que la imagen de la Virgen de Guadalupe, se convirtieron en verdaderos símbolos del espíritu nacional. ¹ Se habían ganado la reputación de ser música insurgente, por lo tanto fueron prohibidos por razones políticas.²

Una vez consumada la independencia, los bailes y cantos del país adquirieron carta de naturaleza. Lo mismo se les escuchaba en fiestas pueblerinas, reuniones de salón que en los conciertos de categoría.

Durante los primeros años de vida nacional proliferaron en México las tertulias en las casas de las clases acomodadas. En esa época, estos domicilios se volvieron un espacio fundamental para la convivencia de las familias e invitados, puesto que en el mundo exterior, tanto en Europa como en Hispanoamérica, frecuentemente privaba el caos político o militar, las enfermedades contagiosas o, en el caso de las mujeres, restricciones a su libre movimiento en las calles. La música formaba una parte esencial de este tipo de reuniones en las que las mujeres marcaban la pauta.

Detrás de esta diversión se encontraba una serie de instancias que apoyaban aquel momento culminante de ejecución en la tertulia: maestros de música, así como maestros y academias de baile que preparaban a los jóvenes de las clases altas para desempeñar un buen papel en las reuniones sociales. Asimismo, hubo una gran proliferación de partituras impresas en México por empresas que comenzaron a desarrollarse o a expandirse para tal fin. Se hizo entonces indispensable la importación de instrumentos musicales así como su fabricación en México, particularmente de pianos³.

A los músicos mexicanos no les faltaban, ciertamente, ni el talento, ni la elevada ambición, ni las oportunidades. Pero todas las iniciativas encaminadas, en el transcurso del siglo XIX,

¹ Yolanda Moreno. Historia de la música popular mexicana. México, CONACULTA, Alianza. 1989 p.11

² Robert M. Stevenson. Music in Mexico: A historical survey. EUA, Crowell. 1952 P. 184

³ Yael Bitrán Goren, en Y la música se volvió mexicana. México, INAH CONACULTA. 2010 P. 51

hacia el despliegue de sus condiciones naturales, la realización de sus aspiraciones productivas y la creación, con vida artística florecientes, de un lenguaje musical de rasgos propios, fracasaron y se ahogaron en un clima social que no admitió la cristalización de cuantos esfuerzos entraban en acción.⁴

El motivo principal estriba particularmente en el hecho obvio y natural de que, en México, no hubo, ni pudo haber, tradición musical autóctona, ni, por lo tanto, una continuidad evolutiva.⁵

A lo largo de todo el siglo XIX, el público no había sido educado para la comprensión de la música instrumental pura, y estaba acostumbrado a considerar los conciertos sólo como una exhibición acrobática, de carácter excepcional, con programas en los cuales se habían de reproducir en algún instrumento los trozos más conocidos de óperas italianas y piezas del género “de salón”, de un virtuosismo meramente técnico y fácilmente accesibles.⁶

Ni el concierto, ni la ópera, constituyeron un campo de acción propicio para que el compositor mexicano pudiera satisfacer sus ansias artísticas, y mucho menos sus necesidades económicas. Con ello volvemos nuevamente al único círculo social en el cual le fue dado desplegar sus actividades: el salón musical, donde reinaba la señorita de la casa, discípula en el piano del maestro.⁷

Una creciente desintegración del lenguaje musical en esos círculos se producía al mismo tiempo que la diferenciación entre las clases sociales, hasta que sólo un público selecto tuvo acceso espiritual a las manifestaciones cada vez más individualistas de los compositores. El hecho es que la diferenciación entre clases tuvo por consecuencia una diferenciación equivalente en la producción musical. Se impusieron dos especies de obras: una de alta categoría, culta artística, y, en principio, sólo accesible a las élites; y la otra, de calidad inferior, barata, producto de fabricación en serie y destinada a las clases inferiores

⁴ Otto Mayer-Serra. Panorama de la música mexicana: desde la independencia hasta la actualidad. Mexico, INBA CENIDIM. 1941 P. 15

⁵ *Idem.* 1941 P. 25

⁶ *Idem.* 1941 P. 34

⁷ *Idem.* 1941 P. 52

ávidas de participar en todos los adelantos de la civilización, y con ello, en los grandes bienes culturales.⁸

Como fenómeno interesante, habría que recordar que en aquellos años que registran a los gobiernos de Santa Anna, Comonfort y Juárez, así como durante la Intervención francesa, existió una entusiasta, ingenua y democrática camaradería entre la música popular y la producida por los compositores cultos. Gracias a la actitud de todos estos compositores, se pueden conocer casi intactas algunas de las melodías populares del momento.⁹

El primer pianista internacionalmente reconocido en visitar México fue Henri Herz, en 1849. Herz, con un ojo previsor para la publicidad, anunció a los periódicos sus ansias de componer un himno nacional. Durante agosto de ese año un comité de expertos literatos invitó a los poetas mexicanos a presentar letras para el himno; el poema elegido fue entonces puesto en música por Herz, pero falló en recibir un sello oficial.¹⁰

Aunque sus esfuerzos por proveer de un himno nacional a México fallaron, sus habilidades como pianista dejaron algunas impresiones en el país. Uno de los que más se benefició con su ejemplo fue Tomás León (1826-1893), quien se convirtió en el primer “maestro de piano” en el Conservatorio de 1866. De hecho, fue en su casa donde nació la idea de crear un conservatorio.¹¹

Otras formas de origen extranjero se instalaron en el país, aclimatándose y transformándose según el peculiar sentir de los compositores nacionales. Entran en este grupo en especial las formas bailables; la polka de origen checoslovaco; la mazurca polaca; el vals vienés y el schottisch, entre otras.¹²

No fue sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, con la creación del Conservatorio en 1866, en que los músicos mexicanos pudieron estudiar de manera formal y profesional la carrera, con aval de una institución que se fundó gracias a los esfuerzos de compositores y pianistas como Tomás León y Melesio Morales, entre otros.

⁸ *Idem.* 1941 P. 70

⁹ Yolanda Moreno. 1989 P. 13

¹⁰ Robert M. Stevenson. 1952 P. 208

¹¹ *Idem.* 1952 P.208

¹² Yolanda Moreno. 1989 P. 15

Como vía de escape artístico, durante el Imperio de Maximiliano hasta los primeros años de la dictadura porfirista, los compositores crearon la “canción de autor”. Se trataba de una canción emotiva, de añoranza y de queja amorosa la mayoría de las veces. Los compositores producían en masa canciones para un público que no sólo escuchaba pasivamente, sino que también era capaz de cantar y ejecutar algún instrumento.¹³

La época porfiriana abrió al país a la industrialización con métodos modernos y capital extranjero. Por el mismo cauce llegaron a México los procedimientos de la música francesa y alemana que había, entre tanto, desplazado la hegemonía italiana en el arte musical europeo.¹⁴

Con la llegada de estas músicas, llegó también el movimiento nacional romántico que poco a poco influyó en los músicos mexicanos. Pianistas como Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa fueron de los principales artistas en desarrollar esta corriente en México.

A través de composiciones musicales que celebraban algún episodio, personaje o elemento de la historia nacional, se ilustraba el pasado histórico de México por medio de una suerte de íconos nacionales que se convirtieron en los emblemas del Estado porfiriano.¹⁵

Debido a la considerable demanda comercial, los músicos mexicanos se dieron a la tarea de componer obras cuya temática o título reflejaran ese ideal nacional o patriótico.

A través de la música de salón y las obras de concierto podemos definir a estas piezas que responden a anhelos y actitudes relacionadas con un sentimiento de pertenencia hacia un territorio, promoviendo una conducta patriótica a partir de los ideales y valores nacionales difundidos durante este periodo como música patriótica.¹⁶

¹³ *Ídem*. 1989 P. 14

¹⁴ Otto Mayer-Serra. 1941 P. 93

¹⁵ Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, Mexico, Taurus, 2006 p.215

¹⁶ Jocelyn Paola Vázquez Toledano. *Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante del porfiriato (1876 – 1910)*. México, UNAM. 2016 P 25

3. BIOGRAFÍAS DE LOS COMPOSITORES:

La lista de los compositores y sus biografías aparecen aquí ordenados orden alfabético para su más fácil consulta.

Ricardo Castro (1864 – 1907) ¹⁷

Ricardo Rafael de la Santísima Trinidad Castro Herrera nació el 7 de febrero de 1864 en la capital del estado de Durango. Desde temprana edad demostró vastas aptitudes y talento musical, por lo que sus padres lo inscribieron en la academia de música “Santa Cecilia” donde tomó clases con Manuel Herrera y Pedro H. Ceniceros de 1870 a 1877. En 1878 su familia se traslada a la Ciudad de México cuando su padre fue electo diputado al VIII Congreso de la Unión por el Primer Distrito de Durango.

El 5 de enero de 1879 se inscribe en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Ahí tomó clases con Melesio Morales, Juan Salvatierra, Lauro Beristáin, Julio Ituarte y Agustín Balderas. En 1882 tuvo giras importantes en ciudades de los estados de Chihuahua, Durango, Estado de México, Querétaro y Veracruz, lugares de provincia recientemente rescatados por obra del ferrocarril por el gobierno porfirista. Además obtuvo varios premios como pianista y compositor. En 1883 sus composiciones fueron seleccionadas por la comisión oficial para conformar el legado cultural mexicano que sería enviado a la Biblioteca Nacional de Venezuela, en ocasión de festejarse el 24 de julio, los 100 años del natalicio de Simón Bolívar. Ese año termina sus estudios musicales¹⁸.

En 1884 se organizó la Feria Internacional de Algodón en Nueva Orleans. México mandó a Ricardo Castro como uno de sus tres representantes. Debido al éxito obtenido, el gobierno mexicano le patrocinó una larga gira artística de los músicos en la Unión Americana, pasando por las ciudades de Chicago, Filadelfia, Washington, Nueva York y Boston.

¹⁷ Emilio Diaz Cervantes y Dolly R. de Diaz. Ricardo Castro: genio de México. México, Gobierno del Estado de Durango. 2007

¹⁸ Jesús Romero Villa. Durango en la evolución musical de México. México, Guión de América. 1949 P. 25

No fue sino hasta 1892 que surgió la llamada “Sociedad Anónima de Conciertos”, cuyo propósito principal sería difundir las creaciones de los grandes maestros europeos y las propias de los autores mexicanos. A finales de 1893, después de la muerte de Felipe Villanueva en mayo y el regreso al país de Ernesto Elorduy, invitaron a Castro a formar parte del Consejo Artístico encargándole organizar la próxima temporada invernal.

En 1900, los problemas del Conservatorio de Música, y el gobierno federal, obligaron a José Rivas, director en turno, a abrir plazas para nuevos maestros. El examinador fue Melesio Morales, quien intentó impedir la entrada a Castro y Campa, por los rencores de los años pasados y la rebelión contra la música italiana generada por el grupo de los 6 de la que ellos formaban parte. Aun así, consiguieron la plaza y dieron clases de composición, teoría, piano, historia y armonía. En ese mismo año se estrena la ópera “Atzimba”.

En 1902 recibe una beca por parte de Justo Sierra y el gobierno de Porfirio Díaz para estudiar y perfeccionar su técnica en Europa. Antes de salir del país hizo una gira por varios estados de la República, incluyendo su natal Durango

En 1907 fue designado Director del Conservatorio Nacional de Música. En noviembre de ese año, tras una comida con sus admiradores el día 27, Ricardo Castro muere de una pulmonía fulminante en la madrugada del 28.

Tomas León (1828-1893)¹⁹

Nació el 21 de diciembre de 1828. Pianista, compositor y pedagogo. Comenzó su formación musical con Felipe Larios y Jose María Oviedo.

Tuvo una intensa actividad como concertista entre 1840 y 1850. El reconocimiento por su desempeño provino de músicos extranjeros con quienes compartió escenarios, tales como

¹⁹Gabriel Pareyón. Diccionario Enciclopédico de Música en México. México, Universidad Panamericana. 2007 P. 586.

Ernest Lübeck en 1854, Oscar Pfeiffer en 1856, Jehim Prune en 1871 y José White en 1874.

Fue parte del jurado calificador nombrado con el fin de revisar las composiciones musicales que se presentaron en el concurso del Himno Nacional.

A finales de 1865 un grupo con el que se reunía de manera frecuente, entre los que destacaban Melesio Morales, Julio Ituarte, Aniceto Ortega y José Ignacio Durán, se constituyó en el Club Filarmónico Mexicano, que apoyó a Melesio Morales a representar su ópera *Ildegonda*.

Posteriormente, con el deseo de abrir una escuela en la que se prepararan debidamente a los músicos, fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana, en 1866.

Esta escuela abrió sus puertas al público en julio de ese año bajo el nombre de Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

Durante el gobierno de Maximiliano fue pianista de la corte imperial.

Tomás León murió en 28 de marzo de 1893.²⁰

Miguel Lerdo de Tejada (1869 – 1941)²¹

Nació en Morelia, Michoacán, el 29 de septiembre de 1869. Muy niño perdió a su padre, motivo por el que su madre, María de Jesús y Reyes, se trasladó a la Ciudad de México para probar fortuna e inscribió a Miguel en el Colegio Inglés de Enrique Rode, donde aprendió a tocar órgano. Fue expulsado por mal comportamiento.

Empezó sus primeros trabajos como músico en los baños Amor de Dios, propiedad del señor Vega, quien había instalado un piano para que los clientes se distrajeran mientras

²⁰ Francisco Francisco Moncada García. Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos. México, Ediciones Framong. 1966 Pp. 139 – 141.

²¹ Juan Alvarez Coral. Compositores mexicanos. México, Editores Asociados Mexicanos. 1986 Pp. 221 – 229.

esperaban su turno. Luego trabajó con su tío Ángel Lerdo de Tejada como cobrador en los tranvías.

A raíz del segundo matrimonio de su madre, ingresó al Colegio Militar hasta llegar a ser Alférez en el 8o regimiento de Caballería, el cual abandonó a los 4 años después de tener dificultades con un superior.

Eventualmente encontró trabajo como acompañante al piano en una representación local de títeres en casa de José María Vigil.

Luego de varios trabajos pequeños fue recomendado a Diego Soto, empleándolo como pianista en el café Capellanes, donde a falta de su habilidad para leer partituras con facilidad, empezó a componer valeses y chotis, los cuales se hicieron populares.

Durante seis años actuó en Capellanes, Tivoli Central y otros centros nocturnos. Ganó dinero, amigos, prestigio y admiradores. Así pues, en el año de 1901 fue contratado para tocar en la Exposición Panamericana de Buffalo, debutando con su Orquesta Típica integrada por 25 profesores vestidos de charros. Para 1904, el Presidente de México, General Porfirio Díaz, lo envió a la Exposición de San Luis Missouri de la que regresó cargado de laureles. A su regreso a México estableció un estudio donde ensayaba con la orquesta.

En 1911 falleció su hermano Ignacio, encargándole a su hija Lolita. Con la obligación contraída, buscó nuevas fuentes de trabajo en el Café Colón, como organista. Poco después contrajo nupcias con su sobrina.

A la par de todo esto fundó la Unión Filarmónica de Auxilios Mutuos, que contaba con Biblioteca, Cantina, Salón de Sesiones y un foro para conciertos y conferencias.

Cuando Victoriano Huerta entra al poder, llama a Lerdo de Tejada nombrándolo Capitán Primero e Inspector de Bandas Militares. Sin embargo, para el año 1915 tuvo que ocultarse por la situación reinante del país. Retomó sus actividades musicales con un grupo orquestal en un restaurante de San Ángel en 1916 con el que salió de gira a Estados Unidos varias

veces hasta debutar el 3 de marzo de 1917 en el Carnegie Hall con críticas favorables. Nuevamente por cuestiones políticas liquidó la orquesta y canceló varios contratos.

Su situación mejoró en 1921, después de formar un grupo musical con el que trabajó en el café La Europea. De 1921 a 1928 realizó giras al interior de la República, culminando actuaciones en Estados Unidos y Canadá. Cuando regresó al país tomó un tiempo de inactividad para organizar la siguiente gira a América del Sur. Desafortunadamente sólo pudo visitar dos países ya que tuvo problemas de salud.

A fines de 1929 fue nombrado Director de la Orquesta Típica de Policía que viajó por todo el país. Lerdo de Tejada, además, fue fundador de la Sociedad de Autores. La edad y el cansancio lo obligaron a disminuir sus actividades hasta su muerte en 1941.

Melesio Morales (1838 – 1908) ²²

Nació el 4 de diciembre de 1838 en la Ciudad de México. Desde muy temprana edad mostró aptitudes musicales. Desde los 6 años de edad tocaba pequeños sonecitos que estaban de moda por la época. A los 9, su padre lo encomendó a don Jesús Rivera y Ríos, con quien estudió durante 3 años. Luego ingresó a la academia de don Agustín Caballero, donde estudió con Felipe Larios. A los 12 años compuso su primer vals.

A los 13 años fue solicitado para impartir la enseñanza del piano a varias jóvenes, iniciándose así en la docencia mientras pagaba las clases de instrumentación que recibía de Antonio Valle. Sin embargo, quien lo preparó en el género operístico fue Cenobio Paniagua.

A los 15 años dio a conocer sus primeras composiciones y a los 18 comenzó a escribir su primera ópera, *Julieta y Romeo*, que se estrenó 7 años después en 1863 en el Teatro Nacional, bajo la dirección del autor.

²² Gabriel Pareyón, 2007. Pp. 692 – 694 .

En 1866, ayudado por sus amigos que integraban un grupo organizado en su casa, el maestro Tomás León obligó a una empresa italiana a representar su segunda ópera, *Ildegonda*, donde trabajó con Ángela Peralta.

La obra le hizo merecedor de una beca para ir a estudiar a Italia. Durante 3 años estudió composición con el maestro Teódulo Mebellini, la mayor parte del tiempo en Florencia, donde presentó por segunda ocasión su ópera *Ildegonda* y compuso su “sinfonía himno” *Dios salve a la Patria*.

A su regreso a México en 1869 y tras varios estrenos más, Felipa Larios, su antiguo maestro, le entregó la cátedra de armonía en el Conservatorio. Luego reemplazó a Aniceto Ortega en la cátedra de composición.

El cambio de nombre del Conservatorio ocurrió en 1877 a lo que es hoy día, Conservatorio Nacional de Música (CNM). En 1879, Melesio Morales y Manuel Peredo formularon el plan de reglamento y planes de estudios del mismo. Con el apoyo de José Rivas, se fundó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio.

Fue educador por más de 50 años hasta su muerte en la Ciudad de México, el 12 de mayo de 1908.

Juventino Rosas (1868 – 1894)²³

Nació el 24 de enero de 1868 en Santa Cruz Galeana, hoy Juventino Rosas, Guanajuato.

La familia Rosas se trasladó a pie a la Ciudad de México en 1875. La situación económica de la familia era mala, por lo que su padre formó un conjunto musical con sus hijos, el cual no tuvo éxito y al desintegrarlo cada uno de ellos trabajó donde le fue posible. Juventino encontró trabajo con los hermanos Elvira, filarmónicos que amenizaban bailes de barriada.

²³ Juan Álvarez Coral. 1986 Pp. 115 - 119

El Dr. Manuel M. Espejel oyó tocar a Juventino y le recomendó estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, además de recomendarlo con el director del plantel, Alfredo Bablot. Juventino Rosas se matriculó en 1885 como violinista. Abandonó el Conservatorio por primera vez entre 1886 y 1887, regresando en 1888 y finalmente abandonándolo en ese mismo año tras reprobado solfeo.

José Reyna, director de una orquesta de baile que gozaba de popularidad en los pueblos de Contreras y Nonoalco (Tlatelolco), conoció a Juventino Rosas agobiado por la necesidad de ganarse el sustento. Lo contrató como violinista y lo protegió como hijo. En esa época compuso sus más famosas obras que le dieron popularidad, el Vals sobre las Olas y Carmen, obra interpretada durante un 14 de septiembre con motivo de la celebración del natalicio de Porfirio Díaz, dedicándole una serenata a la esposa del presidente, Carmen Romero Rubio de Díaz.

Gracias a su popularidad empezó a viajar por el país mientras componía. En 1893, por falta de dinero, entro a trabajar a la Orquesta Típica, que estuvo de paso en Monterrey y Saltillo para seguir a la Unión Americana.

En mayo de 1893 la Orquesta Típica llegó a Chicago para participar en los festejos de la Exposición Colombiana, en la cual concursó con sus piezas editadas por Gariel y obtuvo 4 medallas y diplomas de honor.²⁴

A inicios de 1894 llegó a Cuba como parte de la compañía de la Orquesta Italo-Mexicana e inició una gira por la isla. A partir de su estancia en Santa Clara la orquesta se fusionó con una empresa teatral hispana y adquirió el nombre de Compañía Italo-Mexicana y Dramática Española.

En la embarcación en la que viajaba para concluir la gira el compositor se sintió enfermo y fue llevado a Batabanó, donde murió a causa de una mielitis espinal.

Sus restos fueron traídos a México en 1909. Fue nuevamente exhumado en 1939 para colocarlo en la Rotonda de las Personas Ilustres.

²⁴ Gabriel Pareyón. 2007. P. 916.

4. LAS OBRAS:

Encontrar información sobre las obras grabadas de este disco supuso un reto especial. Las ediciones contienen poca información sobre las mismas, salvo el año de *copyright* en el mejor de los casos o una dedicatoria para quien fueron compuestas. Así pues, comentar sobre ellas sólo puede ser pertinente desde su contexto histórico y la relación que pueda existir entre el autor y las personas a quienes fueron dedicadas.

Aires Nacionales Mexicanos Op.10 de Ricardo Castro. La obra con la que abre este disco es también la primera obra que estudié en el 2007 para el aniversario luctuoso de Ricardo Castro en la SACM. Son jarabes, sonecitos y bailes populares de la época, arreglados para piano con una serie de variantes virtuosas a lo largo de un popurrí. Abarca en su totalidad los registros del piano. Desde los primeros acordes y motivos encontramos gala de las habilidades pianísticas de Ricardo Castro, al presentar los temas de una manera simple y directa para luego introducir dificultades técnicas, tales como repeticiones en diferentes registros, escalas cromáticas, temas en octavas y notas de adorno entre los temas, entre otros. Esta secuencia de temas y variantes se repetirá como estructura a lo largo de las partes que la componen. Podemos considerar algunos de sus elementos armónicos como modernos para su época, conectando temas en tonalidades que no están relacionadas directamente, como ocurre entre El Guajito en Sol bemol mayor y El Atole en Re mayor. El resto es más conservadora en sus armonías, pasando siempre por tonos vecinos, hasta que al final nos sorprende con 6 acordes que juegan con el modo menor y el modo mayor de la tonalidad de Fa. Contiene las siguientes partes: El Payo – El Guajito – El Atole – El Perico - La Pasadita – El Jarabe – La Tapatía – Zapateado. Cabe mencionar que El Atole y El Perico suenan al mismo tiempo. La mano derecha toca El Atole mientras la mano izquierda toca El Perico, sin mencionar los bajos armonios que le acompañan. La dificultad técnica de esta obra está a la par de las transcripciones de Liszt. Es muy fácil comparar esta obra con los Ecos de México de Julio Ituarte ya que ambas son popurrís de estos bailables para piano. Además, ambas obras fueron compuestas por el mismo tiempo. No parece existir una prueba que los Ecos de México sean una obra anterior. En 1883, cuando el

gobierno mandó una muestra de la música mexicana a Venezuela, ambas obras ya figuraban.²⁵ Cabe también mencionar que hay más partes, como El Jelele, que es el primer motivo de la obra, o el Jarabe Tapatío, que se encuentra después del Zapateado, pero no se mencionan en ningún punto de la partitura. Es muy especial el caso de El Jelele ya que aparece en otro popurrí para piano, homónimo, obra de Miguel Ríos Toledano²⁶.

Dios Salve a la Patria de Melesio Morales. Originalmente una cantata para coro y orquesta, esta obra es una representación de la batalla de Puebla de 1862. Fue escrita en 1867 durante la presidencia de Benito Juárez y estrenada en el teatro Iturbide en 1869. En la versión para piano escribe Sinfonía-Himno, transcripción libre. Destacan los elementos que nos hacen referencia a la batalla de Puebla, como el himno nacional francés, así como una sección marcada como *Bataglia* (Batalla), en la que resuenan los cañones con la indicación: “*Esta imitación del cañón debe ejecutarse atacando al mismo tiempo las cuatro teclas y FFF, con el talón de la mano*”, a manera de *cluster* como elemento de innovación, seguido de un Himno y una *Preghieria de i fanciulli* (sic) (Oración de los niños).

Independencia de Melesio Morales. Esta es la primera obra de transición en el disco que nos conduce hacia la música de salón y popular. El título nos hace referencia a la independencia mexicana y en la portada el autor escribe Marcha-Polka, con dedicatoria a los artesanos del Orfeón Popular. Este grupo nació poco después de la Sociedad Filarmónica en 1868, apoyados por los artistas y políticos de la época durante la construcción del país. La relación que tenían el Orfeón y los músicos del Conservatorio, así como los de la Sociedad Filarmónica, era muy estrecha. Solían ser estos los que atendían a las conferencias de arte y cultura de los maestros del Conservatorio. Incluso llegaron a aparecer en los programas de los recitales de la Sociedad dirigidos por Julio Ituarte.²⁷ Consta de dos temas que repiten sus partes varias veces, el primero con carácter militar y el segundo a manera de polka acentuando siempre el segundo tiempo, antes de una respiración y la anacrusa al siguiente motivo. En la sección final, antes de mostrar nuevo

²⁵ Pablo Castellanos. Curso de Historia de la Musica de Mexico. México, Conservatorio Nacional de Música. 1967 P.125

²⁶ Miguel Ríos Toledano. Aires Nacionales Mexicanos. México. Otto y Arzoz. 1884 P. 14

²⁷ Emma Cosío Villegas. Un viejo ariete musical. En la revista Historia mexicana, el colegio de México. Vol.1 Num.2 1951 P. 302 – 310.

material musical con el que aparece la *coda*, viene un calderón en un acorde dominante, en el que escribe: *Grito de independencia*.

Ilustre Puebla de Zaragoza de Melesio Morales. Con la dedicatoria “*México te saluda*”. *Marcha escrita espresamente* (sic) *para la inauguración del camino de fierro entre México y Puebla, y ejecutada por primera vez en Puebla el 16 de septiembre de 1869*. Esta obra se estrenó el mismo día que Dios Salve a la Patria y la Sinfonía Vapor. La estación del Ferrocarril Central Mexicano fue inaugurada por Benito Juárez. La obra consta de tres partes y una *coda*. El primer tema nos recuerda a una melodía militar típica de las bandas de guerra con una trompeta solista, acompañada de acordes en los tiempos fuertes y una serie de acordes para finalizar la frase musical en una cadencia. El segundo tema nos remonta a las ideas operáticas italianas, tan arraigadas en Morales, con notas largas, seguidas de una melodía en tresillos con un acompañamiento simple que nos indica un ritmo marcial.

Netzahualcoyotl de Melesio Morales. Compuesta durante su estadía en Italia entre 1866 y 1869, editada en Milán aproximadamente en 1870 y dedicada a Anna del Río, este *Valzer Elegante* consta de 3 partes. Cada parte se subdivide en 2 periodos musicales. Desde la introducción nos indica algunos de los elementos que aparecerán a lo largo de la obra, como arpeggios en varios registros del piano, así como acentos en tiempos débiles y hemiolas. En la segunda parte de la obra introduce melodías a dos voces por tercetas, así como un juego de contrapuntos en la mano izquierda a manera de contraste. Finalmente, en la *coda* de la obra nos muestra algo de virtuosismo alternando octavas en ambas manos en un gran arpeggio quebrado que recorre todo el teclado.

Jarabe Nacional de Tomás León. Originalmente es una pieza para arpa dedicada a Rosalinda Sacconi, que formaba parte de la compañía de ópera donde trabajaba Ángela Peralta. Se estrenó el 15 de septiembre de 1872 para celebrar el cumpleaños de Sacconi. Sin embargo, la partitura original para arpa no ha sido encontrada. El arreglo para piano fue hecho por el mismo Tomás León.²⁸ A pesar de solo tener 3 páginas, tiene una dificultad considerable que exige del pianista mucha precisión rítmica. La primera sección

²⁸ Juan Carlos Talavera. <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/05/11/1091861> (rev 22 - oct - 2018)

está enteramente escrita con puntillos de dieciseisavos con treintaidosavos en un compás de tres cuartos, contrastando con la segunda frase escrita en tresillos de octavo y con un aire mucho más melodioso. La segunda sección está escrita en seis octavos, pero persiste el uso de puntillos y treintaidosavos, nuevamente contrastados con una segunda frase melódica en la que introduce variantes en otras octavas en los motivos de la mano derecha. Finalmente, la obra cierra con la primera sección, en forma A-B-A y una pequeña *coda* al final.

Amor Mexicano Op. 15 de Miguel Lerdo de Tejada. La obra data de 1898 durante la época en la que trabajó en el café Capellanes a cargo de Diego Soto. Este vals consta de 3 valeses con numerosas repeticiones. A lo largo de los tres valeses aparecen dos indicaciones de *Da Capo al Segno* para empezar con el siguiente vals. Además, cada periodo musical de cada vals cuenta con su propia repetición, sumando 6 repeticiones y dos indicaciones *Da Capo al Segno*. Este diseño obedece a la lógica de que esta música era tocada de fondo para amenizar a los comensales del café.

México Bello de Miguel Lerdo de Tejada. *Dedicada a la Srita. Edmé Castillo, triunfadora en el Concurso de Simpatía Obrera de “El Universal”*. El 8 de marzo de 1918 se organizó el concurso Simpatía Obrera con el objetivo de destacar las cualidades de aquellas mujeres que colaboraban con su dedicación en sus respectivos trabajos. El festejo empezó al día siguiente con un concierto. El domingo en la mañana la ganadora del concurso encabezó un desfile que pasó por las calles de Reforma, Juárez y Madero junto a sus damas de honor y chambelanes. Terminando el desfile de carrozas se organizó un brindis en casa de la esposa del dueño del periódico, Belina H. de Palavicini.²⁹ A pesar de ser una obra escrita algunos años después del final del Porfiriato, decidí conservarla en el disco porque cumple con las características de las demás obras que lo componen, es decir, es una obra de salón de temática nacionalista.

Sangre Mexicana Op.6 de Miguel Lerdo de Tejada. La obra data de 1896 y cuenta con una estructura muy similar a Amor Mexicano. Esta polka contiene un trío. Ambas partes

²⁹ Magalli Delgadillo
<http://www.eluniversal.com.mx/especiales/nacion/2016/03/6/332989/opinion/334427/y-las-mujeres> (rev 22 - oct - 2018)

tienen varias repeticiones en cada periodo musical, cerrando con un *Da Capo al Segno* y una coda que repite una vez más el tema principal. En total tiene 4 repeticiones y un *Da Capo al Segno*. Posiblemente fue compuesta en la misma época de su trabajo en el café Capellanes.

El Gran Presidente de Miguel Lerdo de Tejada. *Al Sr. General Don Porfirio Díaz*. Miguel Lerdo de Tejada fue comisionado por Porfirio Díaz en 1904 para representar a México con la Orquesta Típica en la Feria de San Luis Missouri. Poco antes de ese suceso Lerdo de Tejada había llevado a la Orquesta a la Feria Panamericana, en Buffalo. La obra abre con el toque a la bandera y el himno nacional antes de convertirse en una pieza de salón que incluye una *Marcha-Polka (two-step)* (sic). El contraste de ambos temas radica en su cambio de compás, marcando uno en 2/4 a manera de polka y el otro en 6/8 en una danza rápida.

Flores de México de Juventino Rosas. Editada para la Exposición Colombiana de Chicago en 1893 esta obra es una polka que contiene un trío. Este último contrasta de carácter al presentar una serie de acordes ligeramente adornados con un *piano* súbito y *crescendo*. Al igual que las otras obras de salón de este estilo, cada periodo tiene una repetición, sumando 4 en total y un *Da Capo al Segno*.

5. BIBLIOGRAFÍA:

ALVAREZ Coral, Juan. (1986). Compositores mexicanos. México, Editores Asociados Mexicanos.

BITRÁN Goren, Yael. (2010). Y la música se volvió mexicana. México, INAH CONACULTA. Pp. 50 – 63.

CASTELLANOS, Pablo. (1967) Curso de Historia de la Música de México. México, Conservatorio Nacional de Música.

COSIO Villegas, Emma. (1951). Historia Mexicana. El Colegio de México. Vol. 1, Núm. 2. México, El Colegio de Mexico.

DELGADILLO, Magalli (8 de marzo de 2016) Y las mujeres dejaron de ser muñecas. México, El Universal. Recuperado de

<http://www.eluniversal.com.mx/especiales/nacion/2016/03/6/332989/opinion/334427/y-las-mujeres>.

DIAZ Cervantes, Emilio y R. de Díaz, Dolly (2007). Ricardo Castro: genio de México. México, Gobierno del Estado de Durango.

FLORESCANO, Enrique. (2006). Imágenes de la Patria a través de los siglos. México, Taurus.

MAYER-SERRA, Otto. (1941). Panorama de la música mexicana: desde la independencia hasta la actualidad. México, INBA CENIDIM.

MONCADA García, Francisco. (1966). Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos. México, Ediciones Framong.

MORENO Rivas, Yolanda. (1989) Historia de la música popular mexicana. México, CONACULTA / Alianza.

PAREYÓN, Gabriel. (2007). Diccionario Enciclopédico de Música en México. México, Universidad Panamericana

RIOS Toledano, Miguel. (1884) Aires Nacionales Mexicanos. México, Otto y Arzoz.

ROMERO Villa, Jesús. (1949) Durango en la evolución musical de México. México, Guión de América.

STEVENSON, Robert M. (1952) Music in Mexico: A historical survey. EUA, Crowell.

TALAVERA, Juan Carlos (11 de Mayo de 2016). Recorren tres siglos de arpa nacional. México, periódico Excelsior. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/05/11/1091861>

VAZQUEZ Toledano, Jocelyn Paola (2016). Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante del porfiriato (1876 – 1910). México, UNAM.

VELAZCO, Jorge (1982). El pianismo mexicano del siglo XIX. México, UNAM