

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente

*La música en las catedrales
del México Independiente*



Universidad Nacional Autónoma de México

13/14

Nueva época
Marzo 2023

In memoriam
Montserrat Galí Boadella
(1947-2023)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 13/14, marzo de 2023**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella[†], Silvia Salgado Ruelas
y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo de 2023, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás “Yami” Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM-Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música “corta y fácil”	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El <i>Requiem</i> de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analía Cherñavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner: 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

¿Augsburgo en México? Nueva música “corta y fácil”

Drew Edward Davies
Northwestern University

A lo largo del periodo colonial, como se lee en la presentación de este *Cuaderno* 13, dos poderosas instituciones ejercieron control sobre los residentes de la Nueva España: la monarquía española, representada por el Gobierno virreinal, y la Iglesia católica romana, representada por el arzobispo. A partir de las reformas borbónicas, llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo XVIII, la Iglesia secular y, sobre todo, las órdenes religiosas experimentaron restricciones a su soberanía. Con la independencia de México, los gobiernos de la nueva nación promulgaron una serie de medidas que limitaron aún más el poder y la opulencia de la Iglesia. Éstas incluyeron la abolición del fuero eclesiástico, la secularización de las misiones y, bajo la Ley Lerdo de 1856, la desamortización o confiscación de los bienes y tierras de la Iglesia.¹ Así, es entendible que la historia de México en el siglo XIX nos presente una narrativa de secularización que traza el desarrollo del país hacia la modernidad.

No obstante, la Iglesia católica no se volvió obsoleta; de hecho, perseveró en el papel que había desempeñado en la vida cotidiana de la mayoría de la población. Brian Connaughton nos recuerda que, después de la Independencia, la mayoría de los mexicanos le era todavía fiel a la Iglesia; además, nuevas tradiciones reli-

giosas surgieron en el siglo XIX, sobre todo en contextos populares.² Dicho esto, es verdad que la Iglesia no contaba con los recursos que había disfrutado anteriormente, y un ejemplo grave en concreto es la situación de la producción de música catedralicia: después de 1837, la Catedral de México no podía cubrir los gastos de una capilla de música. A partir de ese año, la orquesta tocó solamente en eventos especiales como funerales o días festivos pagados por cuentas especiales, conocidas como “aniversarios” o chantrías. Para la mayoría de los servicios litúrgicos bastaban un órgano y las voces de los capellanes.

En realidad, la Catedral de México no había contado con un maestro de capilla que escribiera música desde que el deterioro de la salud de Antonio Juanas (*ca.* 1762-*ca.* 1821) lo orillara a jubilarse a finales de 1814. En palabras de Consuelo Carredano, existe todavía “escasa información... sobre las prácticas musicales en la Catedral de México” durante las casi dos décadas entre su muerte (*ca.* 1821) y la disolución de la capilla (diciembre de 1837).³ No obstante, es no-

1 Lilia Díaz, “El liberalismo militante”, en *Historia general de México*, ed. Daniel Cosío Villegas (México: El Colegio de México, 2009), 583-632.

2 Véase Brian Connaughton, *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, 2011).

3 Consuelo Carredano, “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 6: *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, coord. Juan Ángel Vela del Campo, eds. Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 132.

table que haya sido precisamente en esa época, en 1824, cuando Mariano Elizaga (1786-1842) fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana en el contexto del imperio de Agustín de Iturbide;⁴ es decir, se establecía una institución aparte de la Iglesia que podía servir a los fines profesionales de los músicos. Algunos de los más destacados en el mundo secular del momento, como José María Bustamante (1777-1861), habían recibido su formación musical dentro de la Iglesia y compusieron algunas obras para uso en el rito, pero tendieron a operar primariamente fuera de ésta.

Durante el periodo virreinal, la Iglesia católica había fungido como el principal mecenas de los músicos: los pocos compositores activos que hubo en la Nueva España trabajaron como maestros de capilla en las catedrales. En el siglo XIX, la escena musical se diversificó, sobre todo en la Ciudad de México, donde la Iglesia ya no representaba una carrera viable para los instrumentistas. Irónicamente, el compositor colonial más prolífico, Antonio Juanas, escribió muchas de sus obras durante la primera década del siglo XIX, último momento del virreinato. Un aspecto interesante de su obra es el haber escrito varios motetes litúrgicos para ser ejecutados con o sin el acompañamiento de violines u otros instrumentos. Por ejemplo, en un *Salve Regina* de su autoría, las cuerdas simplemente doblan las líneas melódicas de las partes vocales, pero tocando corcheas repetidas.⁵ Considero que los instrumentos de arco ya habían acompañado

la polifonía vocal de esta manera, por más de un siglo: se trataba de una práctica de improvisación; sin embargo, a finales del siglo XVIII, los músicos necesitaban tener todo escrito. En este caso Juanas, quien muere simbólicamente en el mismo año en que la independencia de México se consuma, preparó la versión sin instrumentos para uso en las procesiones, pero la flexibilidad de su dotación fue profética en relación con las prácticas características de las décadas siguientes.

La trayectoria de la música sacra en México durante el siglo XIX refleja las tendencias generales de la música en Europa, incluso en lo que Dahlhaus señala como “dualismo estilístico” –es decir, el contraste entre partituras concebidas como textos fijos y las que ofrecen al intérprete una cierta flexibilidad. Según Dahlhaus, es la diferencia entre Beethoven y Rossini.⁶ Es exactamente esta trayectoria la que podemos trazar en la Catedral de México en las décadas de 1830 y 1840, cuando abundan contrafactos y arreglos, la mayoría hecha por el clarinetista y flautista José Ignacio Triujeque (m. 1850), además de las obras impresas que incorporan varias posibilidades de dotación en una sola partitura. Otra contradicción del siglo es la paradójica producción de obras cada vez más grandes al lado de otras cada vez más pequeñas. Se ve esto en obras enormes como el *Requiem* de Giuseppe Verdi (1813-1901), de 1874, y algunas de José Antonio Gómez (1805-1876) que se encuentran en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM); y en las miniaturas como la

4 Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” en *La música de los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 19.

5 Antonio Juanas, *Salve regina*, ACCMM, *Archivo de música*, A0169.01.

6 Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas (Madrid: Ediciones Akal, 2014), 12.

famosa *Ave María* de Charles Gounod (1818-1893), una canción devocional de 1853 que incorpora una invención de J. S. Bach (1685-1750). Debido a la falta de una capilla catedralicia en México, empezamos a ver la ausencia de obras para esa dotación, es decir, para una pequeña orquesta clásica más un coro de SATB, en favor de formatos más grandes para las ocasiones especiales y formas más pequeñas para los días comunes, incluyendo canciones devocionales. En la segunda mitad del siglo XIX abundan las obras para una o dos voces con acompañamiento al órgano. Quizá la última contradicción en México es que a una mano existe una trayectoria de producción musical ininterrumpida desde el siglo XVI hasta el día presente, mientras a la otra la música sufre una serie de cambios fundamentales a lo largo del tiempo que no se alinean precisamente con la historia política de la nación; diría que la cultura de arreglos y contrafactos que dominaron la década de 1840 ya tenía sus raíces en la de 1790.

La música sacra impresa, con dotación variable, resolvió dos asuntos en la primera mitad del siglo XIX: por un lado, abrió un mercado para compositores de música sacra y, por otro, entregó nueva música a iglesias con pocos recursos que no podían disfrutar de un maestro de capilla, es decir, de un compositor empleado por ellas. Tales obras, que se imprimieron en Centroeuro (Augsburgo, Viena, Múnich, Milán) para un gran mercado de iglesias parroquiales, podían interpretarse con alguna de las dotaciones indicadas en su portada, o bien, podían servir de base para arreglos y contrafactos hechos por los músicos locales que las habían adquirido. En ese mismo periodo, hubo poca música impresa en España y muy poca música española llegó a

la Catedral de México. Por supuesto, el sentimiento antiespañol era prevaleciente y es quizás una explicación de la preponderancia de fuentes alemanas en el siglo XIX, además de la disponibilidad y el buen precio de esta nueva música práctica. Antes de la apertura de las tiendas de música en el centro de la Ciudad de México, se desconoce la cadena de suministro de estas fuentes (entre Europa y la Catedral de México), de las cuales varias llegaron antes de 1840.

A la etapa más temprana de impresos alemanes en la Catedral de México pertenece una serie de misas y vísperas “cortas y fáciles” (*kurz und leicht*) publicadas por la editorial de Anton Josef Böhm (1807-1884) en Augsburgo (véase cuadro 1). Desde su fundación en 1803 por Andreas Böhm (1764-1834), el padre de Anton, la casa de los Böhm tendría “una destacada editorial especializada en música para la Iglesia católica” que ofreció un balance de música contemporánea y música tradicional.⁷

¿Qué es música *kurz y leicht*? Generalmente es música bastante melódica, con armonías sencillas de carácter popular; un clasicismo simplificado. Carece de fugas, pasajes vocales ornamentados y progresiones armónicas complicadas, como las que solían aparecer en la música del siglo XVIII; predominan, en cambio, texturas homofónicas, un sentido de sacralidad sencilla y, a veces, ritmos bailables alemanes. Es decir, es música con un carácter pastoral cuya dificultad de ejecución estaba dentro del alcance de los coros parro-

7 Thomas Ballinger-Amtmann y Heinz Friedrich Deininger, “Anton Böhm & Sohn”, en *MGG Online*, ed. Laurenz Lüttken, <https://www-mgg-online-com.turing.library.northwestern.edu/mgg/stable/403636> (consultado el 5 de mayo de 2022); original: “als führender Fachverlag für katholische Kirchenmusik”.

Cuadro 1. Obras publicadas por Anton Böhm en el ACCMM.

Signatura	Compositor	Título	Plancha
A1057	Stephan Stocker [L. B. Est] (1795-1882)	<i>Kurzes und leichtes Requiem Nr. 2</i>	751
A1059	Stephan Stocker [L. B. Est] (1795-1882)	<i>Ganz Kurze und leichte lateinische Messe Nr. 2 in G</i>	753
A1060	Stephan Stocker [L. B. Est] (1795-1882)	<i>Kurze und leichte lateinische Messe Nr. 3 in F</i>	615
A1093	Karl Kempter (1819-1871)	<i>Lateinische Messe in G</i>	2356
A1101	Joseph Liebl (1776-1838)	<i>Requiem für kleine Landchore Nr. 1</i>	484
A1105	Joseph Liebl (1776-1838)	<i>Requiem für kleine Landchore Nr. 2</i>	502
A1106	Joseph Liebl (1776-1838)	<i>Requiem für kleine Landchore Nr. 3</i>	505
A1114	Donat Müller (1804-1879)	<i>Messe auf hohe Festtage in C</i>	2212
A1120a	Donat Müller (1804-1879)	<i>Vesperae breves pro Choris ruralibus</i>	554
A1126a	Joseph Ohnewald (1781-1856)	<i>Vesperae solennes</i>	450
A1580	Franz Schöpf (1836-1915)	<i>Einstimmige Messe Nr. 2</i>	4079-2

quiales. En la imaginación romántica del siglo XIX, la gente rural servía como avatar de los pastores bíblicos que presenciaron el nacimiento de Cristo hombre. Así, la sencillez equivale tanto a la pureza del cantante como a la funcionalidad de la obra. También, la frase “kurz und leicht”

aparece en los títulos de tratados y materiales educativos alemanes de la época y de tiempos anteriores, y significa, básicamente, “accesible”.

En el cuadro 1, destacan los números de plancha de denominación bastante baja, sobre todo en las obras de Joseph Ohnewald, Joseph

Liebl y un juego de vísperas de Donat Müller que deben datar alrededor de 1830.⁸

La corta y fácil *Messe Nr. 3 in F* del compositor austriaco Stephan Stocker (1795-1882), quien usaba el seudónimo “L. B. Est” (Landbaron Etienne Stocker), es una obra para dos voces acompañadas solamente por el órgano, con textos abreviados del *Gloria* y del *Credo*.⁹ Esta dotación íntima podía servir bien al rito catedralicio en la época en que no había capilla de música, dado que el organista y los curas tenían la capacidad de interpretarla. Sin embargo, había un problema: los textos del *Gloria* y del *Credo* en el Stocker no podían cumplir con las necesidades de la liturgia por haber sido drásticamente acortados por el autor. De ahí que, alrededor de 1841, José Ignacio Triujeque hiciera su propia versión arreglando la parte de órgano obligado escrita por Stocker como música para una banda de alientos conformada por flautas, clarinetes, trompas y bajo, añadiendo además música para completar el *Gloria*.¹⁰ Para estas adiciones, Triujeque forjó contrafactos de otras secciones de la misma misa, además de usar una sección de otra misa del mismo compositor con el fin de tener suficiente música en el mismo estilo y poder cubrir el texto litúrgico. De hecho, la sección “*Gratias*” del *Gloria* es un contrafacto del *Kyrie* de la *Lateinische Messe in G* de Stocker, una misa que Triujeque también había arre-

glado de manera similar.¹¹ El resultado es un *Gloria* que tiene varias secciones contrastantes, como solían tener las misas en el siglo XVIII, pero no las nuevas misas tipo “corta y fácil”. Además, Triujeque omitió el corto e insuficiente *Credo* de la misa de Stocker, añadió rúbricas que sugieren cómo acortar el *Benedictus* y dio a la obra una nueva función: ser una “*Missa pro pace*” que, en este caso, es una misa con una sección aparte para el texto “*Dona nobis pacem*”, conclusión del *Agnus Dei*. Así, aprovechó el impreso alemán para hacer su propia versión, que podría ser interpretada por los músicos de la Iglesia que había en su tiempo. Triujeque dejó huellas de su trabajo en la portada original del impreso alemán: escribió la fecha “1841”, “*Missa pro pace*”, y puso su firma.

Aunque la actividad de Triujeque como arreglista genera su propia microhistoria dentro de la Catedral de México, también ejemplifica el papel del director de música sacra a nivel global en la segunda tercia del siglo XIX. Resulta que Triujeque es sólo uno de varios arreglistas en el mundo católico que aprovecharon los impresos de música “corta y fácil” para dar forma a nuevos repertorios para sus iglesias. Por ejemplo, por medio de la base de datos RISM, ha sido posible encontrar que en Česky Krumlov, ciudad en lo que es hoy la República Checa, un arreglista de nombre Franz Feštl arregló el mismo *Kyrie* de la *Ganz kurze und leichte lateinische Messe Nr. 2* de Stocker que Triujeque había elegido para hacer su sección “*Gratias*” de su versión de la tercera misa de Stocker, pero para un conjunto instrumental totalmente distinto.¹² A diferencia

8 Aunque se necesita más investigación sobre este punto, se estima que el número de plancha 901 salió en 1844; el 1538, en 1848; y el 4351, en 1885. Luego entonces, las obras en México son anteriores, excepto la de Kempter y un juego de Müller, de la década de 1850, y las de Schöpf, de la de 1880. Véase https://imslp.org/wiki/Anton_Böhm.

9 ACCMM, *Archivo de música*, A1060.

10 La signatura del arreglo de A1060 es ACCMM, *Archivo de música*, A1044.

11 ACCMM, *Archivo de música*, A1059a.

12 RISM ID núm. 1001151368, disponible en <https://rism.info> (consultado el 26 de octubre de 2022).

de la Catedral de México, parece que el impreso original de Stocker no sobrevive en Český Krumlov. Luego entonces, se percibe aún otra contribución: al forjar una versión local de la obra alemana, Triujeque estaba participando en un proceso global de recepción y adaptación de música sacra comercial. Son muchas las generaciones que han considerado estos impresos en las catedrales del mundo latinoamericano como papeles sin valor; pero ya que empezamos a entender mejor los contextos en que se utilizaban tales papeles, la música catedralicia del siglo XIX empieza a revelar sus secretos.

El *Requiem für kleine Landchöre in Fa*, de Joseph Liebl, también publicado en Augsburg alrededor de 1830, tiene dos voces solistas en *discant* e incorpora una versión con acompañamiento de órgano y otra para instrumentos dentro del material impreso.¹³ Como en la misa “corta y fácil”, Triujeque hizo su propio arreglo manuscrito del *Requiem*, añadiendo una tercera parte vocal, un segundo coro con función de *ripieno*, clarinetes y timbales. En este caso, es probable que, en tiempos de Triujeque, tocaran los clarinetes (del arreglo) en lugar de los violines (del original). Sin embargo, en la portada del impreso conservado en la Catedral de México (véase fig. 1) se ven anotaciones de varios años hechas a lo largo de medio siglo de interpretaciones, desde la firma de Triujeque alrededor de 1840, pasando por 1860 (en la parte inferior de la portada), 1878 y hasta 1887 (a lápiz, en la parte superior). No sabemos qué combinaciones instrumentales (dotaciones) usaban para estos eventos en la segunda mitad del siglo, dado que la celebración de una misa de

difuntos podía haber sido pagada con dinero externo, esto es, fuera del presupuesto de la catedral (del ramo llamado Fábrica). Otra vez, se trata de música que ha sido adaptada para un coro no profesional y circunstancias distintas. Quizá por esos factores la obra, con sus folios que muestran un uso intenso, tuvo una historia de vida de medio siglo en el repertorio de la catedral.

Otro ejemplo temprano de música impresa en Augsburg es un juego de vísperas para “coros rurales” compuesto por Donat Müller (ACMM, A1120a). Este impreso se encontraba en la Catedral de México antes de 1842, cuando José Ignacio Triujeque arregló varios de sus movimientos para ampliar el alcance litúrgico del repertorio. Como en el ejemplo de Stocker, Triujeque hizo anotaciones en la portada de la obra para indicar la función de sus nuevos arreglos –los cuales cambian las palabras, pero dejan la música casi igual. Lo interesante es que Triujeque transformó este juego de vísperas para los domingos en un juego de vísperas “multifuncional”, ya que podía ser utilizado tanto en las fiestas marianas como en las de los apóstoles por medio de tres contrafactos hechos con precisión e intencionalidad. Con los contrafactos, el juego se transformó en tres juegos distintos con la misma música que podían servir para la mayoría de las fiestas del año.¹⁴

En general, una de las etiquetas que se encuentran con frecuencia en este repertorio impreso germánico es la de “pastoral”. De hecho,

14 Discuto el juego en Drew Edward Davies, “Fuentes desechadas: hacia una revaloración de los repertorios catedralicios decimonónicos”, en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín-López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 411-421.

13 ACCMM, *Archivo de música*, A1101.

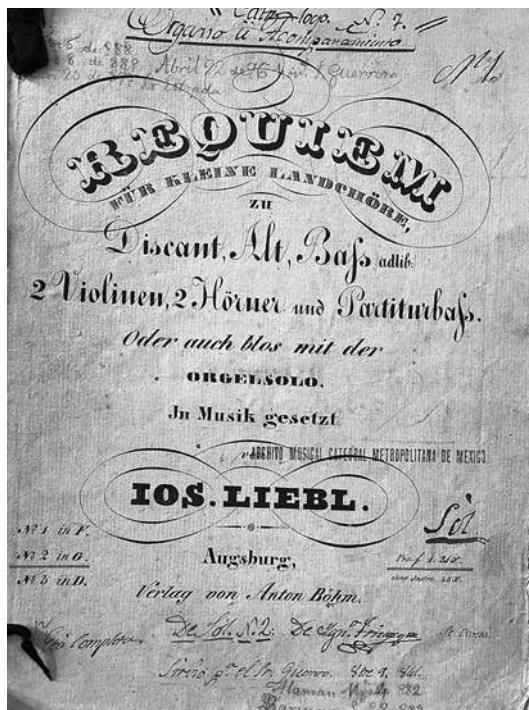


Figura 1. Joseph Liebl, *Requiem für kleine Landchöre*, ACCMM, Archivo de música, A1101.
Foto: Drew Edward Davies.

el género de la cantata pastoral para la Navidad floreció en Italia y Austria desde el siglo XVIII, o quizás antes. La pastoral italiana evoca a los pastores de Navidad y usa el compás de 6/8 o 12/8 con acordes simples, melodías cantables y, a veces, la flauta; varias misas de Antonio Juanas incluyen secciones tituladas “Pastorela” con estos atributos. La pastoral austriaca es similar, pero a veces prefiere el compás de 2/4, que corresponde a las danzas tradicionales de la región. El musicólogo Geoffrey Chew ha señalado

que la pastoral nunca tiene acordes disonantes, porque está dirigida al “oído de granjero”.¹⁵ En el repertorio de conciertos, estos rasgos los reconocemos en la sexta sinfonía de Beethoven, *Pastoral*, escrita en 1808. En la Europa central, la evocación de la pureza de la cultura rural, junto

15 Geoffrey Chew, “The Austrian Pastorella and the *Stylus Rusticanus*: Comic and Pastoral Elements in Austrian Music, 1750-1800”, en *Music in Eighteenth-Century Austria*, ed. David Wyn Jones (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 133-193.

con un nuevo deseo por una Edad Media pura, forman un aspecto importante del Romantismo.

Otro compositor de la época, presente en el archivo de la Catedral de México, es Anton Diabelli (1781-1858), vinculado a Ludwig van Beethoven debido al juego de variaciones sobre un vals suyo –las *Variaciones Diabelli*, Op. 120. Diabelli trabajó en Viena dirigiendo una editorial de música y componiendo cientos de obras para servicios religiosos, entre ellas cinco “*Landmessen*” o “Misas rurales” que se conservan intactas en la Catedral de México. Estos impresos fueron adquiridos a mediados del siglo para programarse en ocasiones especiales, ya que están escritos para orquestas relativamente grandes, con partes vocales sencillas apropiadas para coros parroquiales. En la fig. 2, se ve el sello del comerciante que vendió la partitura en México –tales sellos aparecen en la mayoría de las obras impresas, aunque no en las de Augsburgo, debido a que son más antiguas. Según un epígrafe en la parte de los timbales, parece que esta obra se tocó en la catedral en un año tan tardío como 1933, posiblemente porque este impreso había sido propiedad de la Sociedad Filarmónica antes de que su archivo pasara al de la catedral. En el *Gloria* de la *Landmesse* n.º 5, escuchamos música coral en acordes sencillos, acompañada por violines que presentan arpeggios de éstos. No es tan fácil como la de Liebl, pero tampoco es música difícil de interpretar, sobre todo las partes vocales. De hecho, Diabelli indica que la mayoría de los instrumentos, e incluso algunas de las voces, son en realidad opcionales, pues se puede usar la obra para varias dotaciones. Tales posibilidades respondían a lo que necesitaban los músicos de las iglesias que

tenían pocos recursos: música flexible, corta y fácil, pero que cumpliera con las necesidades de su propio lugar.

Aparte de la política mexicana, creo que la Iglesia católica romana pasó gran parte del siglo XIX buscando su propia alma, misión manifestada en la idea de recuperar una liturgia pura. Este movimiento litúrgico, influenciado por la imaginación romántica de la Edad Media, incluye la codificación del canto gregoriano hecha por los monjes de Solesmes, el movimiento ceciliano en Italia y Alemania, la apertura de escuelas de canto gregoriano en varios lugares y la composición de nueva monofonía litúrgica. ¿Podremos interpretar la presencia en México de estos repertorios alemanes y “sencillos” también como una manifestación de los movimientos de reforma litúrgica? Se podría argumentar que los liberales como Miguel Lerdo de Tejada imaginaban un México semirural, de clase media, conceptualmente parecido al ideal del *Volk* que los austriacos imaginaban cuando vendían sus *Landmessen*. En ese sentido, la música “simplificada” estaría presente en las dos regiones. Al mismo tiempo, creo que la gente del campo, en la imaginación de los europeos, era un arquetipo, una idea abstracta que no existe en realidad y que no era necesariamente compartida en México. Como tal, es diferente, porque la clase media mexicana es un fenómeno secular moderno y tangible, y definida musicalmente por la música de salón.

Durante el periodo aquí tratado, la descolonización quitó el poder, tanto social como financiero, a la Iglesia católica, por lo que los músicos prácticos comenzaron a forjar sus carreras fuera de la música sacra. El papel del maestro de capilla se convirtió en algo semejante a lo que llamamos

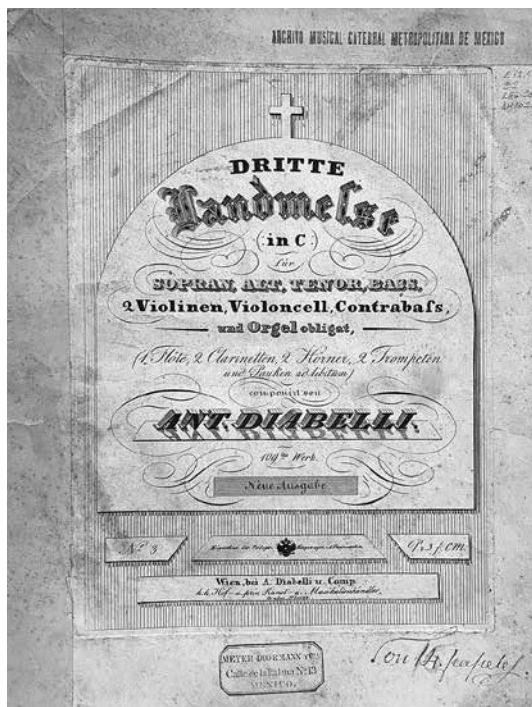


Figura 2. Anton Diabelli, *Dritte Landmesse in C*, ACCMM, Archivo de música, A1049. Foto: Drew Edward Davies.

hoy un director de coros, que no componía, pero que tenía que producir adaptaciones. Al perder una gran parte de su prestigio, la catedral se empezó a parecer más a una iglesia parroquial que a una catedral metropolitana, al menos en su capacidad de producir música. En esta nueva época de música corta y fácil, ¿se habría convertido el rito en algo más humanista y menos opulento? ¿Estaba la Iglesia acaso más conectada con la vida cotidiana de la gente, con el coro “rural”?

Abreviaturas

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Fuentes documentales

ACCMM, *Archivo de música*, A0169.01.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1044.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1049.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1059a.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1060.

ACCMM, *Archivo de música*, A1101.

ACCMM, *Archivo de música*, A1120a.

Fuentes impresas

Carredano, Consuelo. “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, coordinado por Juan Ángel Vela del Campo, edición de Consuelo Carredano y Victoria Eli, 130-152. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Chew, Geoffrey. “The Austrian Pastorella and the *Stylus Rusticanus*: Comic and Pastoral Elements in Austrian Music, 1750-1800”. En *Music in Eighteenth-Century Austria*, edición de David Wyn Jones, 133-193. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Connaughton, Brian. *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*, traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Ediciones Akal, 2014.

Davies, Drew Edward. “Fuentes desechadas: hacia una revaloración de los repertorios catedralicios decimonónicos”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercam-*

bio euroamericanos, edición de Javier Marín-López, 411-421. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

Díaz, Lilia. “El liberalismo militante”. En *Historia general de México*, edición de Daniel Cosío Villegas, 583-632. México: El Colegio de México, 2009.

Miranda, Ricardo. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”. En *La música de los siglos XIX y XX*, coordinado por Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 15-80. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Fuentes electrónicas

Ballinger-Amtmann, Thomas y Heinz Friedrich Deininger. “Anton Böhm & Sohn”. En *MGG Online*, edición de Laurenz Lütteken, <https://www-mgg-online-com.turing.library.northwestern.edu/mgg/stable/403636> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Sitios web

“Anton Böhm”, https://imslp.org/wiki/Anton_Böhm (consultado el 5 de mayo de 2022).



El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás "Yami" Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música "corta y fácil"	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El Réquiem de Mozart en las bonras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846-1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analia Chertavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner. 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

