

# 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<sup>†</sup>, 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

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

# Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner. 1896

Olivia Moreno Gamboa

*Instituto de Investigaciones Filológicas  
Universidad Nacional Autónoma de México*

La finalidad de estas páginas es dar a conocer la programación de la primera temporada de música de cámara interpretada en el Salón Wagner de la Ciudad de México y examinar las opiniones de la crítica periodística sobre este suceso.<sup>1</sup> Su importancia reside, entre otras cosas, en haber sido la primera serie ejecutada en una sala pública de conciertos por ensambles mexicanos de reciente creación, el Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio Nacional. A principios de 1896, los integrantes de estas agrupaciones entraron en contacto con los propietarios de la casa alemana Wagner & Levien con la finalidad de organizar una temporada de conciertos en su nuevo auditorio. La iniciativa fue un acontecimiento sin precedentes en la comunidad filarmónica porque a ella se sumaron algunos de los mejores instrumentistas del país y las “jóvenes promesas” del arte musical.

Poco conocido, el estudio del repertorio interpretado en esa primera temporada, que daré a

conocer de forma casi íntegra, permitirá profundizar en la historia de la difusión de la música de cámara europea en México. De manera concreta, busco aportar a la historia de los cuartetos de cuerdas profesionales que arrancó, precisamente, con los ensambles mencionados. Si bien la prensa contemporánea siguió paso a paso la trayectoria del Cuarteto Saloma en sus primeros años de vida y, más tarde, algunos compositores de la generación “nacionalista” escribieron sobre él y su fundador, Luis Gabriel Saloma, en términos muy elogiosos, las historias generales de la música en México y en América Latina le han dedicado escasas líneas.<sup>2</sup> Y no sobra decir que en éstas la figura de Saloma ha acaparado el interés, mientras que del resto de los cuerdistas sólo se citan sus nombres.<sup>3</sup> Considero que para

1 Agradezco a Analía Cherñavsky su atenta lectura de este trabajo y las atinadas sugerencias que me hizo para mejorarlo. Y a Berenice Guerrero Vargas, alumna de la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por su apoyo en la búsqueda de los programas musicales, trabajo que realizó durante su servicio social en el Instituto de Investigaciones Filológicas.

2 Por ejemplo, Manuel M. Ponce llamó a Saloma “el apóstol” de la música de cámara en México; véase “Falleció el maestro Saloma”, *Gaceta de la Universidad*, vol. III, núm. 45 (5 de noviembre de 1956): 1. También José Rolón se expresó efusivamente sobre el Cuarteto y su aportación al desarrollo musical del país; véase *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, I, ed. Ricardo Miranda (México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1993), 160-161.

3 Juan José Escorza, “Luis G. Saloma, paladín de la música en México”, *Historia de la música en Puebla* (México: Conaculta, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla,

lograr una historia documentada de los primeros cuartetos mexicanos no basta con trazar las biografías y trayectorias de sus integrantes; es necesario, además, conocer el contexto y los espacios en que se desarrollaron y, por supuesto, los repertorios que interpretaron a lo largo del tiempo.

### El Salón Wagner, nuevo escenario de la música de cámara<sup>4</sup>

A principios de 1896, la casa de artículos y ediciones musicales de Wagner & Levien, fundada en la Ciudad de México en 1851, inauguró un salón público de conciertos en uno de sus establecimientos comerciales. Con este proyecto sus propietarios dieron un paso importante en la expansión de la Casa, que tenía a la Steinway & Sons como modelo empresarial. En 1864, esta firma neoyorkina, asimismo de origen alemán, abrió una amplia sala de conciertos con capacidad para dos mil personas, a semejanza de las *salles de musique* y los *concert halls* que algunos fabricantes de pianos fundaron en las principales capitales de Europa; tales fueron los casos de Érard y Pleyel, en París.

La presencia de afamados solistas en estos nuevos espacios de audición musical, ubicados en el interior de los propios almacenes, o bien, en edificios anexos, fue una estrategia comercial bien meditada porque la celebración de conciertos garantizaba la afluencia de aficionados a la sala y, de paso, a la tienda. En suma, estos empresarios hicieron del público de las salas clientes potenciales de las mercancías que ellos mismos fabricaban y distribuían: pianos, instrumentos de banda y orquesta, accesorios, libros, partituras, papel pautado y, ya entrado el siglo xx, discos y fonógrafos. Si William Steinway hizo construir el Steinway Hall en el segundo piso de su hermoso almacén, fue con la intención de que los asistentes a los conciertos tuvieran que pasar forzosamente a través de las salas de exhibición de sus pianos.<sup>5</sup>

En México, la Casa Wagner & Levien, que desde los años sesenta se ostentaba como distribuidor exclusivo de los multipremiados pianos Steinway, copió el esquema publicitario de esta firma, lo que se evidencia en la ubicación estratégica de su salón de conciertos y, más adelante, en la inserción de anuncios comerciales en los programas de mano de las funciones (fig. 1).

Para crear la Sala, los empresarios alemanes adaptaron dos habitaciones al fondo del primer piso de su “Almacén de pianos”, ubicado en la calle de Zuleta (fig. 1).<sup>6</sup> Probablemente no cumplía con las condiciones acústicas de las modernas salas de concierto, por tratarse de un espacio

2010), 149-156. Desafortunadamente, el autor no cita sus fuentes.

4 En este apartado recupero partes de mi artículo “Un nuevo espacio para la audición musical. La Sala Wagner de la ciudad de México”, en *En distintos espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*, ed. Laura Suárez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2020), 171-201. Hice un primer acercamiento a la historia de los Wagner y su empresa en “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coord. Laura Suárez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014), 143-168.

5 Richard K. Lieberman, *Steinway & Sons* (New York: Dover Publications, Inc., 1982).

6 El Almacén estaba en el número 13 y enfrente, en el 14, la Fábrica de Pianos donde ensamblaba y reparaba estos instrumentos. En el número 11 de la calle de San Francisco tenía el Repertorio de Música, es decir, la tienda de instrumentos y partituras.

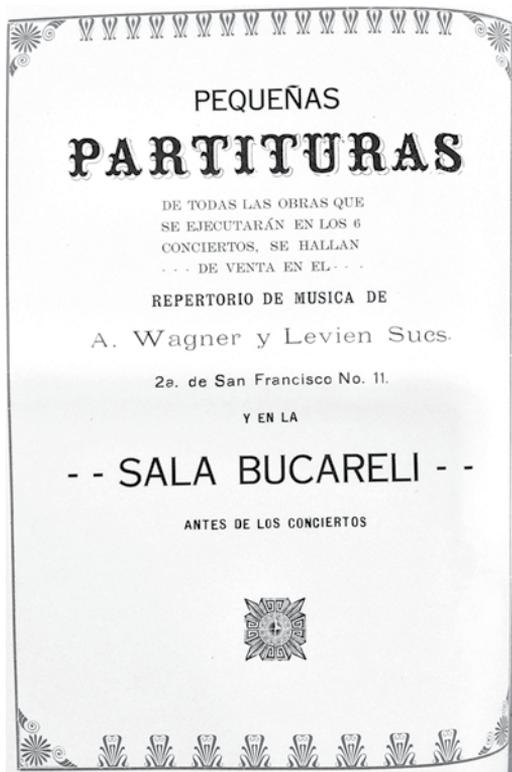


Figura 1. En este programa de 1909, la empresa avisa al público que “todas las obras que se ejecutarán en los 6 conciertos [del Cuarteto Saloma] se hallan en venta en el Repertorio de Música”. Como puede verse, la Casa Wagner & Levien aprovechó estos folletos para hacerle publicidad a su otro establecimiento de instrumentos y partituras. Archivo General de la Nación, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

improvisado en un edificio colonial, pero satisizo los requisitos de intimidad y refinamiento que se esperaba de ese tipo de salas, destinadas a la interpretación de música de cámara y recitales solistas. De la lectura de crónicas y anuncios se deduce que el Salón Wagner fue, en sus inicios, un espacio limitado a ciento cincuenta o doscientas personas, es decir, tenía las dimensiones de las salas europeas de principios del siglo XIX.<sup>7</sup>

A pesar de su reducido tamaño, los críticos celebraron la apertura del Salón porque, decían, los “iniciados” resentían la falta de un espacio semejante. Por fin, en este escondido “templo de Euterpe”, sus oídos podrían deleitarse con la “verdadera” música y descansar de la “estruendosa” zarzuela que, en su opinión, tenía secuestrado el gusto de la juventud mexicana.<sup>8</sup> Pero las características del nuevo espacio y el género de obras que ahí comenzaron a divulgarse exigieron del público un comportamiento distinto

7 Cabe señalar que en 1910 la empresa alemana mandó construir un lujoso edificio en la calle de las Capuchinas. El proyecto arquitectónico incluyó un espacioso auditorio al fondo del segundo piso. La nueva Sala Wagner tuvo desde entonces las características de una sala moderna, con forma semicircular para una mejor acústica, un escenario ligeramente elevado, dos conjuntos de cómodas butacas separadas por un pasillo y luz eléctrica. El auditorio contaba con un órgano tubular y un piano de concierto, por supuesto, de la firma Steinway & Sons.

8 En las reseñas de los conciertos del Salón Wagner, “Sans Souci”, cronista de *El Nacional* cuya identidad no he podido descubrir, oponía la música de cámara a la zarzuela. Sus críticas a este espectáculo lírico y, sobre todo, a sus aficionados, eran demoleadoras. Aquí un ejemplo: “Hacemos un llamamiento formal a los amantes de la bella música de cámara y al público que aún no esté pervertido por la insulsa zarzuela, para que concurra a las audiciones de la calle de Zuleta, seguros de que nos lo agradecerán, pues esta clase de música no es conocida en México entre los aficionados del bello arte”. “Sans Souci”, “El concierto del miércoles. Brillante resultado”, *El Nacional*, 24 de abril de 1896, 2.



Figura 2. Interior del almacén de pianos de Zuleta, ubicación del primer salón de música de Wagner & Levien. Un piano de cola de concierto daba la bienvenida a los asistentes. *El Mundo Ilustrado*, número extraordinario, 19 de septiembre de 1897. Colección personal de la autora.

al que acostumbraba tener en el teatro y, sobre todo, una gran apertura de oídos. Ante todo, se esperaba de él una paciencia infinita para escuchar un repertorio casi o del todo desconocido. No faltaron los impuntuales que pretendían ingresar al salón una vez iniciado el concierto ni las parejas que intercambiaban “impresiones” durante la interpretación de las obras. Todavía a inicios del siglo xx los programas de mano de la Sala Wagner suplicaban a los asistentes guardar “el más profundo silencio durante la ejecución” (fig. 3).

Al poco tiempo de haberse inaugurado el salón de Zuleta, sus propietarios y las “jóvenes promesas” del arte musical mexicano organizaron temporadas y ciclos de conciertos. Como es sabido, la venta de largas series de funciones artístico-musicales no era novedad; la oferta de temporadas se remontaba a las compañías de ópera del siglo xviii. De éstas, solistas y conjuntos de cámara tomaron el modelo, pero acortaron su duración a ciclos más breves, acordes con la demanda de públicos reducidos y emergentes. También de la ópera adoptaron el

**PRECIOS:**

Lanetas de preferencia (6 Conciertos) . . .	\$ 6 00
.. sin número .. .. .	5 00
.. eventuales.....	1 00
Antiteatro numerado.....	9 75
.. sin número.....	9 50

**VENTA DE BOLETOS:**  
 REPERTORIO DE MUSICA DE  
**A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.**  
 2a. San Francisco No. 11  
 Todos los días hábiles hasta las 6 p. m.  
 Y EN LA  
**SALA BUCARELI**  
 Las noches de Conciertos, desde las 8 p. m. y Domingos en la tarde,  
 desde las 10 a. m.

Se suplica respetuosamente al público guarde el más profundo  
 silencio durante la ejecución.

**PIANO STEINWAY**

Figura 3. En la parte inferior de este programa de mano del Cuarteto Saloma, se recuerda a los asistentes la “regla de oro” del salón de conciertos: guardar silencio. Archivo General de la Nación, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

sistema de suscripción o abono, gracias al cual se financiaban anticipadamente una parte de los gastos de la empresa.

En México, el Cuarteto Saloma fue pionero en poner a la venta ciclos de música de cámara; sin embargo, es importante subrayar que esta modalidad de la economía del espectáculo, por así llamarla, sólo pudo implementarse a raíz de la apertura de las primeras salas públicas de conciertos. La adopción de los ciclos fue paralela al desarrollo de estos acotados escenarios. Por ahora, el avance de esta investigación no permite valorar, en términos económicos, el éxito o el fracaso de las series de música de cámara ni saber si la venta de abonos representó un ingreso importante para los músicos o fue un

mero complemento de los salarios que percibían como profesores y atrilistas en las orquestas de los teatros.

Es probable que los ciclos y las temporadas de música de cámara contribuyeran, poco a poco, a difundir nuevos hábitos de consumo musical y nuevas formas de sociabilidad entre artistas, promotores y aficionados. Hasta qué punto la cultura del concierto arraigó en el México contemporáneo es tema de otra discusión. Aquí, por lo pronto, me limitaré a señalar que la consolidación de la Sala Wagner como espacio artístico, social y empresarial fue posible, en gran medida, gracias a la constancia de los músicos mexicanos (aquí sólo veremos el caso de los dos primeros cuartetos de cuerda, pero la pre-

sencia de los pianistas fue igualmente relevante) y a sus rigurosos calendarios de audiciones. También, como se verá en el último apartado, tuvo un peso importante la promoción que los diarios de la capital hicieron, no sólo del nuevo salón, sino también de las agrupaciones de Luis Saloma y del Conservatorio, y de la “excelsa” música instrumental. Algunos cronistas intentaron persuadir a sus lectores —incluso, con argumentos morales— para que asistieran a la Sala y “secundaran” las iniciativas de los jóvenes músicos, con lo cual hacían mucho más que “educar” el gusto del público mexicano.

### El Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio

Luis G. Saloma (primer violín), Ignacio del Ángel (segundo violín), Antonio Saloma (viola) y Francisco Velázquez (violonchelo) conformaron el Cuarteto Saloma en su primera década de vida. Todos eran egresados y/o profesores del Conservatorio Nacional de Música.<sup>9</sup> Su debut como Cuarteto ocurrió la velada del miércoles 8 de abril en el Salón de la casa Wagner & Levien, en el concierto inaugural de la primera temporada de música de cámara. Si bien es verdad que se trataba de una agrupación nueva, como destacaron los cronistas que reseñaron el evento, es importante aclarar que sus integrantes se conocían de tiempo atrás y coincidieron en las audiciones que organizó la Sociedad de Conciertos del Conservatorio en el teatro de la escuela.

El fundador del Cuarteto Saloma fue Luis Gabriel Saloma Núñez (1866-1956), originario de Huejotzingo, hijo de un maestro y director de

coros de la misma localidad. Comenzó sus estudios formales de violín en la ciudad de Puebla y en 1888 marchó a la capital para estudiar en el Conservatorio, del que egresó tres años después, a la edad de veinticinco años. Ahí cursó armonía con el célebre Melesio Morales; piano con Carlos J. Meneses, que más tarde colaboraría con él en los ciclos de conciertos; y violín con José Rivas, entonces director interino de la escuela.<sup>10</sup> Para 1896, año en que formó el Cuarteto, Luis ya tenía cierta experiencia como concertino y director de orquesta porque, al igual que muchos otros instrumentistas mexicanos, trabajó durante algunos años para distintas compañías líricas (aspecto en el que convendría profundizar). Fuera del ámbito teatral, Saloma se presentó como solista en algunos recitales y conciertos, así en la capital como en el interior de la república.

Los autores que han escrito sobre su trayectoria coinciden en que el antecedente de su agrupación fue su intervención, en 1893, como violín segundo en el cuarteto del violinista español Andrés Gaos Vereza,<sup>11</sup> y al año siguiente, en el

10 Virginia Elena Fuentes, “Maestro Luis G. Saloma”, México: [s. p. i.], 1971. Agradezco al historiador Martín Ríos Saloma haberme compartido esta desconocida biografía de su bisabuelo.

11 Esto afirma Juan José Escorza: “La iniciación del maestro [Saloma] en la orquesta de cámara se debe al violinista español residente en México Andrés Gaos”; Escorza, “Luis G. Saloma, paladín de la música”, 153. Por su parte, la historiadora Áurea Maya señala que la agrupación de Gaos —también llamada “Sociedad del Cuarteto”— fue la primera que se estableció formalmente en México y “se integró con alumnos pertenecientes a la primera generación del Conservatorio Nacional de Música”; *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya (México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1994), 86. En un artículo reproducido en esta compilación, el compositor Melesio Morales señaló que la agrupación “organizó cinco conciertos de música de cá-

9 Velázquez era o se incorporó poco después a la escuela como maestro de contrabajo.

ensamble de cámara organizado por el pianista Theodor Hansen, encargado de la legación rusa en México. Por fin, apuntan que en 1895 Luis G. Saloma, Gabriel Unda (segundo violín), Andrés Herrera (viola) y Rafael Galindo (violonchelo) interpretaron el *Cuarteto de cuerdas* de Gonzalo de J. Núñez en una función que este pianista y compositor puertorriqueño ofreció en el Teatro del Conservatorio.<sup>12</sup> Luego de esto, Saloma fundaría “el primer cuarteto de cuerdas permanente del país”.<sup>13</sup>

mara con obras de Mozart, Mendelssohn, Schubert, Rubinstein, Bernard, Beethoven, Haydn, Schumann, Wieniawski, Bruch, Ries, Grieg y Tchaikovsky”, 87-88.

- 12 Fuentes, “Maestro Luis G. Saloma”, [1-2]; Escorza, “Luis G. Saloma, paladín de la música”, 153; Consuelo Carredano, “La música de cámara”, en *La música en España e Hispanoamérica, 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, eds. Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 319. El pianista Núñez vino a México a ofrecer una serie de conciertos en el Teatro del Conservatorio. El primero, celebrado el 21 de enero, tuvo un público “reducido, pero muy entusiasta”. Además de su *Cuarteto de cuerdas núm. 1*, se interpretó su *Gran sonata para piano*. Núñez también ofreció obras de Chopin, Liszt y unas romanzas para piano y canto de Gustavo E. Campa. Por cierto, esa noche se estrenó un piano de gran cola de concierto Steinway & Sons. Asistieron a la audición Julio Ituarte y el ministro de Justicia e Instrucción Pública Joaquín Baranda. El siguiente concierto se llevó a cabo el miércoles 30; véase “En el teatro del Conservatorio. El primer concierto del Sr. Núñez”, *El Universal*, 23 de enero de 1895, 1. Por su parte, el cronista Gil Blas hizo una reseña poco elogiosa de Núñez y sus obras, y no se preocupó por nombrar a los músicos que interpretaron su *Cuarteto y Gran sonata*. Eso sí, subrayó la escasa concurrencia del público; véase Gil Blas, “En el teatro del Conservatorio. El primer concierto del pianista Gonzalo de J. Núñez”, *La Voz de México*, 25 de enero de 1985, 3.
- 13 Fuentes da como fecha de creación del Cuarteto Saloma el 22 de abril de 1896; sin embargo, el primer concierto que ofreció la agrupación, ya con ese nombre, fue el 8 de abril en la Sala Wagner. Carredano, siguiendo a Tello, apuntó equivocadamente que se fundó en 1895 (“La música de cámara”, 319). Cabe añadir que, a mediados de ese año, Saloma se encontraba gravemente enfermo y fue sometido a una ciru-

Estas presentaciones debieron dar un fuerte impulso a la carrera de Luis Saloma como intérprete y director de conjuntos de cámara. La historiografía ha tendido a reducir el papel de los músicos no pianistas en la búsqueda de la renovación musical emprendida en esos años en el país. Los violinistas Saloma y Julián Carrillo, así como los violonchelistas Wenceslao Villalpando y el antes citado Rafael Galindo, también impulsaron la reforma del Conservatorio y sus planes de estudios; y cuando ésta no cumplió con sus expectativas, buscaron realizar sus proyectos pedagógicos y artísticos en academias privadas, tal como hicieron Gustavo E. Campa y Carlos J. Meneses.<sup>14</sup> Asimismo, colaboraron en la creación de organismos extraoficiales para promover la actividad concertística y abrir nuevos espacios artístico-laborales.

En este sentido, interesa destacar la participación de los integrantes del futuro Cuarteto Saloma en la Sociedad Filarmónica de México, agrupación de profesores y alumnos fundada el 2 de mayo de 1895 en la capital del país, bajo la dirección del pianista Ricardo Castro.<sup>15</sup> La Sociedad ofreció conciertos públicos dos veces al mes en el salón de actos de la Escuela Nacional Preparatoria. La prensa la estimó una verdadera novedad, tanto por los estrenos de obras como por el hecho de que éstas se interpretaban de

gía; véase “Enfermo de gravedad”, *El Tiempo*, 18 de julio de 1895, 2.

- 14 Seis meses después de celebrarse la primera temporada de música de cámara en el Salón Wagner, Gustavo E. Campa inauguró en el mismo almacén de la empresa alemana una “Academia de Armonía y Composición”; véase *El Mundo*, 6 de enero de 1897, 3. Escorza señala que Saloma tomó un curso de armonía en esta Academia en el bienio de 1898-1899; “Luis G. Saloma, paladín de la música”, 152.
- 15 A. E., “Revista de espectáculos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de mayo de 1895, 1.

forma íntegra, a diferencia de lo que ocurría en los programas de aficionados, las más de las veces conformados por retacería. Otro acierto que la prensa le reconoció a la Sociedad fue que en los conciertos para piano supliera la orquesta con pequeños conjuntos de cuerdas en lugar de darlos a conocer mediante arreglos o reducciones.<sup>16</sup> En estas funciones, Saloma comenzó a llamar la atención de los críticos; en la reseña del 7 de junio se lee lo siguiente:

La nota culminante de la velada fue la interpretación de la *Elegía en la menor* de Tchaikowski y el wals del propio autor. La primera es un pensamiento delicadísimo forjado con una sensibilidad suma. Arranca lágrimas, ¡tal es de sentimental y de tierna! El Sr. Saloma hizo llorar el violín. ¡Parecía que de su arco se desprendían sollozos y lágrimas! Conmovió tal composición a los oyentes y rostros vimos en los cuales se notaban las huellas de la melancolía. El Sr. Saloma es un artista que siente, que no pierde la oportunidad de mostrar su talento y que es apasionado y vibra en su corazón la fibra de la ternura. Cuando ejecuta pensamientos tan delicados como la *Elegía* de Tchaikowsky, se nos figura un romántico cuyo espíritu sufre con los dolores delineados por ciertos compositores en sus grandes composiciones musicales.<sup>17</sup>

Saloma fue una pieza clave de la Sociedad Filarmónica impulsada por Castro porque, en calidad de primer violín, le tocó dirigir el cuarteto y la orquesta de cuerdas. Cuando a mediados de 1895 cayó gravemente enfermo, la Sociedad

tuvo que suspender sus audiciones hasta el 23 de octubre, día en que Saloma, acompañado por Arturo Herrera, Rafael Galindo y el pianista Julio Muirón —discípulo de Castro—, volvió al escenario para interpretar el *Trío en si bemol mayor op. 99* de Franz Schubert, el *Cuarteto español en re mayor op. 11* (1883) de la compositora Louise Hérítte-Viardot y el *Cuarteto para piano en si bemol mayor op. 41* de Camille Saint-Saëns.<sup>18</sup> Además de Herrera y Galindo, otros cuerdistas mexicanos participaron en estos conciertos, como el violinista Rosendo Romero y el contrabajista Francisco Velázquez. Poco después, todos ellos se presentaron en la primera temporada de música de cámara del Salón Wagner, unos como integrantes del Cuarteto Saloma y otros del Cuarteto del Conservatorio.

Estos fueron, pues, los antecedentes musicales de Saloma y su longeva agrupación (fig. 4). Las sociedades y los ciclos de conciertos realizados entre 1893 y 1896 favorecieron el acercamiento artístico y personal entre cuerdistas mexicanos y extranjeros, una experiencia vital sin la cual sería difícil comprender el surgimiento y desarrollo de los primeros cuartetos profesionales del país.

Todas estas iniciativas ocurrieron en un momento en que Castro, Saloma y otros músicos de las nuevas generaciones buscaban con ahínco difundir los géneros instrumentales, formar orquestas y ensambles, organizar sociedades y ciclos de conciertos; en suma, elevar la cultura artística y el gusto musical del público.

En las primeras reseñas de la temporada de música de cámara, los cronistas llamaron “Cuarteto Aguirre” al ensamble del Conservatorio Nacional porque su director y primer violín

16 “Concierto”, *La Voz de México*, 16 de abril de 1896, 3.

17 “El tercer concierto de la Sociedad Filarmónica de México”, *El Tiempo*, 9 de junio de 1895, 2.

18 “Concierto”, *El Tiempo*, 26 de octubre de 1895, 2.



Figura 4. El Cuarteto Saloma en 1909. Con excepción de Luis Gabriel, siempre primer violín (sentado a la derecha con partitura en mano), los demás integrantes se renovaron en 1907: en la foto aparecen Pedro Valdés Fraga, segundo violín; Francisco Baltazarez, viola; y Rafael Galindo, violonchelo. Archivo General de la Nación, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

era el profesor Arturo Aguirre. Por tratarse de una agrupación adscrita a la escuela, sus integrantes –siete en total– se alternaron en cada audición, pues con esto se buscaba fomentar la participación de los profesores y estudiantes más destacados; esta política también se aplicó a la Orquesta del Conservatorio.

El Cuarteto del Conservatorio estuvo conformado por el mencionado Aguirre y los profesores Pedro Valdés Fraga y Lauro Beristáin hijo (violines segundos); Andrés Herrera y el alumno Julián Carrillo (violas); Rafael Galindo y Wenceslao Villalpando (violonchelos), maestros del

Conservatorio.<sup>19</sup> En audiciones que incluyeron sextetos y octetos, se convocó a todos ellos y se invitó, además, a otros: los violinistas Rosendo Romero, Arturo Rocha y Eduardo Unda.<sup>20</sup> Al menos dos generaciones de músicos, unos en la etapa final de sus estudios y otros ya al frente de

19 Lauro Beristáin Salazar (n. 1867), chelista, nieto de Joaquín Beristáin. Rosendo Romero, violinista, ya era profesor del Conservatorio en 1891.

20 Esto puede verificarse en las crónicas periodísticas de los ocho conciertos que ofreció el Cuarteto Aguirre en la Sala Wagner en 1896.

cátedras, coincidieron en 1896 en el auditorio de la calle Zuleta.

### **La programación de la primera temporada.**

#### **Autores, obras e intérpretes**

El 8 de abril de 1896, tan sólo tres semanas después de haberse inaugurado el Salón Wagner, comenzó la primera temporada pública de música de cámara; un acontecimiento al que la historiografía ha prestado poca atención. Una crónica local informó que la Casa Wagner había organizado dicha temporada “en combinación con algunos de nuestros mejores artistas filarmónicos” y que en ella participarían dos cuartetos de cuerda, “así como algunos de los más hábiles pianistas de la capital”.<sup>21</sup> De acuerdo con esta nota, la iniciativa habría venido de ambas partes, la empresa y los músicos.

La primera temporada se prolongó hasta el 24 de julio. Constó de quince audiciones y una función extraordinaria, realizadas una vez a la semana, casi siempre los días miércoles a las nueve de la noche, horario habitual para las veladas musicales. La frecuencia de los conciertos, impensable aún en nuestros días, traduce el entusiasmo que impulsaba a sus promotores; pronto comprobarían, una vez más, que los aficionados a la “buena música” no eran tantos ni tan constantes como esperaban.

El Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio se alternaron cada semana. El repertorio que eligieron sus directores para esta temporada incluyó cuartetos de cuerdas y diversas formas camerísticas, toda vez que su intención era invitar a participar en ella a otros músicos

mexicanos. Por esa razón también programaron la interpretación de tríos, cuartetos, quintetos y sextetos con piano y/o instrumentos de viento.

En esta primera serie de conciertos se presentaron Pedro Ogazón y César del Castillo –pianistas y profesores del Conservatorio–, y los jóvenes Alberto Villaseñor y Luis Moctezuma, destacados discípulos de Carlos J. Meneses, considerado entonces el mejor maestro de piano de la capital. Él también, por cierto, se presentó en un par de audiciones como solista y director. Para los alientos se convocó al flautista Ambrosio Vázquez, al clarinetista Nabor Chávez y a los cornistas Jorge Romero Malpica y Arturo Rocha. Asimismo, dos alumnas de Meneses, Carmen Munguía y Amparo Pardo, tuvieron una actuación importante en la primera temporada.

Con todos estos artistas, el Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio ofrecieron al público del Salón Wagner una programación rica y variada en formas y estilos, que incluyó el estreno de obras clásicas y modernas. En el siguiente cuadro se presenta la reconstrucción, casi íntegra, de los dieciséis conciertos de la serie:

21 “Conciertos de música de cámara”, *El Tiempo*, 11 de abril de 1896, 2.

**Programación de la primera temporada de conciertos de música de cámara.  
Sala Wagner, 1896.<sup>22</sup>**

Fecha	Evento	Programa
8 abril Miércoles 9 pm.	1º concierto del Cuarteto Saloma Cuerdas: L. Saloma, <i>primer violín</i> Ignacio del Ángel, <i>segundo violín</i> Antonio Saloma, <i>viola</i> F. Velázquez, <i>violonchelo</i> Invitado: Nabor Chávez, <i>clarinete</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 2 en sol mayor op. 18 (Cuarteto de las reverencias)</i> , L. V. Beethoven <sup>23</sup> - <i>Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor (Stadler)</i> , KV 581, W. A. Mozart - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en mi bemol mayor op. 12</i> , F. Mendelssohn <sup>24</sup>
15 abril Miércoles 9 pm.	1º concierto del Cuarteto Aguirre Invitado: Pedro Ogazón, <i>piano</i>	<i>Cuarteto para cuerdas núm. 15 en la menor op. 132</i> , L.V. Beethoven - <i>Trío en si bemol op. 97 (Archiduque)</i> , L.V. Beethoven - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 2 en do menor</i> , A. Rubinstein
22 abril Miércoles 9 pm.	2º concierto Saloma Invitado: Jorge Romero Malpica, <i>cornu</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 13 en la menor op. 29, D. 804 (Rosamunda)</i> , F. Schubert - <i>Quinteto para corno en mi bemol</i> , KV 407, W. A. Mozart - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en la menor op. 41</i> , R. Schumann

22 Para la reconstrucción de la temporada, me resultaron de gran utilidad las siguientes grabaciones “integrales” y sus correspondientes cuadernillos de notas, las cuales recomiendo al lector: *Haydn. The String Quartets*. The Aeolian String Quartet, London; *Schubert. The String Quartets*. Melos Quartet, Deutsche Grammophon; *Ludwig van Beethoven. Intégrale des quatuors*. Le Quatuor Talich, Caliope.

23 *Cuarteto núm. 2 en sol mayor op. 18: Allegro / Adagio cantabile. Allegro scherzo: Allegro / Allegro molto quasi presto.*

24 *Cuarteto núm. 1 en mi bemol mayor op. 12: Adagio non troppo. Allegro non tardante. Canzonetta: Allegretto / Andante espressivo / Molto allegro e vivace.*

Fecha	Evento	Programa
29 abril Miércoles 9 pm.	2º concierto Aguirre Invitados: Alberto Villaseñor, <i>piano</i> Y otros cuatro músicos del Conservatorio (?)	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 4 en do menor op. 18</i> , L.V. Beethoven - <i>Trío para piano, violín y violonchelo núm. 1 en re menor op. 49</i> , F. Mendelssohn - <i>Octeto para cuerdas en mi bemol op. 20</i> , F. Mendelssohn
6 mayo Miércoles 9 pm.	3º concierto Saloma Invitados: Rafael Galindo padre, <i>segundo violonchelo</i> Luis Moctezuma, <i>piano</i> Dr. L. Romero, F. Solares y Julián Carrillo, <i>violín</i>	- <i>Quinteto para cuerdas</i> , L. Boccherini <sup>25</sup> - <i>Cuarteto para piano núm. 1 en sol menor</i> , K. 478, W. A. Mozart Estreno en México: - <i>Octeto para cuerdas en la mayor op. 3</i> , J. Svendsen <sup>26</sup>
13 mayo Miércoles 9 pm.	3º concierto Aguirre Invitados: César del Castillo, <i>piano</i> Jorge Romero Malpica y Arturo Rocha, <i>cornos</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 2 en la mayor op. 37</i> , B. Godard <sup>27</sup> - <i>Trío para piano, violín y violonchelo</i> , C.V. Sternberg <sup>28</sup> - <i>Sexteto para dos cornos, dos violines, viola y violonchelo en mi bemol op. 81 (b)</i> , L.V. Beethoven

25 Boccherini compuso ciento veinticuatro quintetos de cuerdas, en su mayoría para dos violines, dos violonchelos y viola. Como virtuoso del violonchelo, otorgó en su obra un lugar destacado a este instrumento. No he logrado precisar cuál quinteto se interpretó en esta audición, pero se sabe que tenía los siguientes movimientos: *Andante con moto*, *Mimuetto*, *Grave* y *Rondo*. Véase *La Voz de México*, 5 de mayo de 1896, 3.

26 Compositor noruego nacido en 1840 y fallecido en 1911.

27 Benjamin Louis Paul Godard (1849-1895), profesor del conservatorio de París, compuso tres *Cuartetos para cuerdas*: éste que se interpretó en la Sala Wagner, el *núm. 1 op. 33* y el *núm. 3 op. 136*.

28 Constantin von Sternberg (1852-1924), compositor ruso-alemán. El *Trío* interpretado debió ser el *núm. 1 op. 69*, publicado en 1895, es decir, un año antes de inaugurarse la temporada que nos ocupa. Los siguientes *Tríos* de Sternberg se publicaron en 1898 (*núm. 2 op. 79*) y 1912 (*Aus Italien op. 105* y *núm. 3 op. 104*).

Fecha	Evento	Programa
20 mayo Miércoles 9 pm.	4º concierto Saloma Invitado: N. Vázquez, <i>clarinete</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 3 en do mayor op. 76 (Emperador)</i> , J. Haydn <sup>29</sup> - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 9 en do mayor op. 59</i> , L. V. Beethoven <sup>30</sup> Estreno en México: - <i>Quinteto para clarinete en si menor op. 115</i> , J. Brahms <sup>31</sup>
23 mayo Sábado 9 pm.	Audición extraordinaria <sup>32</sup> (repetida el domingo 24 de mayo)	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en la menor op. 41</i> , R. Schumann - <i>Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor</i> , KV 581 (Stadler), W. A. Mozart - <i>Octeto para cuerdas en la mayor op. 3</i> , J. Svendsen
27 mayo Miércoles 9 pm.	4º concierto Aguirre Invitados: Manuel Otea, <i>contrabajo</i> Pero Luis Ogazón, <i>piano</i>	- <i>Serenata para trío de cuerdas en re mayor op. 8</i> , L. V. Beethoven - <i>Sonata violonchelo y piano núm. 1 en do mayor op. 18</i> , A. Rubinstein - <i>Quinteto para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo en la mayor op. 114 (La trucha)</i> , F. Schubert

29 Haydn compuso alrededor de setenta cuartetos para cuerdas, agrupados en distintos *opus*. El *Cuarteto núm. 3 en do mayor*, conocido como “Emperador”, pertenece al *op. 76*, que comprende cinco cuartetos más.

30 Beethoven compuso dieciséis cuartetos; éste es el noveno en orden de composición y el tercero del grupo de cuartetos llamado *Rasumowsky*. El 22 de mayo, *La Voz de México* lo anunció como “*op. número 9*”.

31 Véase Sostenido, “El quinteto de Brahms”, *La Voz de México*, 24 de mayo de 1896, 1; “Sans Souci”, “Música de Juan Brahms”, *El Tiempo*, 17 de mayo de 1896, 4 (lo anunció equivocadamente como quinteto en *fa menor*, obra compuesta para cuarteto de cuerdas y piano y publicada en 1865 bajo el *opus 34*).

32 “El Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 29 de mayo de 1896, 2.

Fecha	Evento	Programa
6 junio <sup>33</sup> Sábado 9 pm.	5º concierto Saloma Invitados: Luis Moctezuma, <i>piano</i> Ambrosio Vázquez, <i>flauta</i>	- <i>Serenata para flauta, violín y viola núm. 6 en re mayor op. 25</i> , L. V. Beethoven - <i>Chacona de Bach</i> (ejecutada con violín y piano) <sup>34</sup> - <i>Cuarteto para cuerdas op. 44</i> , F. Mendelssohn <sup>35</sup>  *Como <i>encore</i> , L. Saloma tocó la <i>Serenata op. 7</i> , Gabriel Pierné (1863-1937). La repitió a petición del público
10 junio Miércoles 9 pm.	5º concierto Cuarteto del Conservatorio Invitado: Alberto Villaseñor, <i>piano</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas</i> , F. Mendelssohn - <i>Sonata para violín y piano</i> , Beethoven (P. Valdés, segundo violín del cuarteto, interpretó esta pieza) - <i>Quinteto para piano, oboe, clarinete, fagot y corno en mi bemol mayor op. 16</i> , L.V. Beethoven
17 junio Miércoles 9 pm.	6º concierto Saloma	Estreno en México: - <i>Trío para violín, violonchelo y piano en sol menor op. 63</i> , J. 259, K. M. V. Weber - <i>Quinteto para cuerdas</i> , Rubinstein - <i>Sexteto para cuerdas núm. 2 en sol mayor op. 36</i> , J. Brahms

33 Por enfermedad de Luis G. Saloma, el concierto programado para el miércoles 3 se dio el sábado 6; véase “El Cuarteto Saloma”, *La Voz de México*, 9 junio de 1896, 2.

34 ¿Chacona, quinto movimiento de la partita núm. 2 para violín? El cronista “Sans Souci” señaló que la chacona se tocó por primera vez en México en el Teatro del Conservatorio por el afamado violinista White, el 2 de junio de 1875; véase “Sans Souci”, “Concierto”, *El Tiempo*, 9 junio de 1896, 2.

35 Mendelssohn compuso tres cuartetos de cuerdas *opus 44: núm. 1 en re mayor; núm. 2 en mi menor; y núm. 3 en mi bemol mayor*. Ningún cronista aclaró cuál de los tres se ejecutó esa noche. Véase A. H. [Antonio Herrera], “Música de cámara”, *La Voz de México*, 9 de junio de 1896, 2; y “Concierto”, *El Tiempo*, 9 de junio de 1896, 2.

Fecha	Evento	Programa
27 junio Sábado 9 pm.	6º concierto Aguirre Invitados: César del Castillo, <i>piano</i> Adrian Guichenné, <i>tenor</i>	-Mozart - <i>Suite</i> , Emilio Bernard - <i>Dos romanzas</i> , Schumann - <i>Ich liebe dich</i> (Te amo), E. Grieg
1 julio Miércoles 9 pm.	7º concierto Saloma  Invitado: Alberto Villaseñor, <i>piano</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en sol menor op. 27</i> , E. Grieg - <i>Sonata para violín y piano núm. 1 en sol mayor op. 78</i> , J. Brahms - <i>Cuarteto para piano en mi bemol mayor op. 47</i> , R. Schumann
15 julio Miércoles 9 pm.	Doble concierto: 7º Aguirre 8º Saloma Invitados: Carlos J. Meneses, <i>dirección</i> Carmen Munguía y Amparo Pardo, <i>piano</i>	- <i>Concierto para piano y orquesta núm. 1 en mi menor op. 25</i> , Rubinstein (C. Munguía, piano) - <i>Wals estudio para piano</i> , C. Saint-Saëns (C. Munguía, piano) - <i>Cuarteto para cuerdas</i> , Rubinstein (?) (Cuarteto del Conservatorio) <sup>36</sup> - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 15 en re menor</i> , KV 421 (417b), W. A. Mozart (Cuarteto Saloma) - <i>Trío para piano, violín y violonchelo núm. 2 en do menor op. 66</i> , Mendelssohn (A. Pardo, piano; L. G. Saloma, violín; y F. Velázquez, violonchelo) - <i>Sexteto para cuerdas núm. 2 en sol op. 36</i> , Brahms (Cuarteto Saloma, Guillermo y Julián Carrillo)

36 *El Tiempo*, en su edición del 19 de julio de 1896, no aclaró de qué cuarteto se trató. Hasta el momento, no he localizado otra crónica o anuncio de esta audición.

Fecha	Evento	Programa
24 julio Viernes 9 pm.	8º concierto Aguirre Invitados: Carlos Meneses y Pedro Ogazón, <i>piano</i>	- <i>Trío para piano, violín y violonchelo núm. 1 en do menor op. 63</i> , R. Schumann - <i>Concierto para violín núm. 2 en do menor op. 22</i> , H. Wieniawski, acompañado con quinteto de cuerdas - <i>Quinteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor op. 44</i> , R. Schumann (C. Meneses, director)

Como puede verse, en las primeras nueve audiciones los artistas privilegiaron las partituras de Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelssohn, cuyo estudio era obligatorio en las clases de Música de Cámara del Conservatorio, por tratarse de los maestros del género. Pero fue la obra de Beethoven (1770-1827) la que dominó en toda la serie. La inclinación de Saloma y de Aguirre por este compositor resulta evidente una vez que se conoce la programación completa. Asimismo, los críticos de la prensa hablaron de Beethoven como el máximo representante de la “escuela alemana”.<sup>37</sup> En las nueve primeras audiciones se interpretaron del “inmortal” maestro de Bonn

cuatro cuartetos de cuerdas: dos del periodo temprano (*núm. 2 y 4 op. 18*), uno del medio (*núm. 9 en do mayor op. 59* de la triada “Razumovsky”) y otro más del tardío (*núm. 15 en la menor op. 132*). De sus tríos se eligieron dos *Serenatas*, una para violín, viola y violonchelo (*re mayor op. 8*), y otra para flauta, viola y violín (*núm. 6 op. 25*), así como el *Trío “Archiduque” en si bemol mayor op. 97* para piano, violín y violonchelo. En la sexta audición del ciclo, realizada el 13 de mayo, el Cuarteto del Conservatorio interpretó, junto a los cornistas Jorge Romero Malpica y Arturo Rocha, el *Sexteto en mi bemol mayor op. 81 (b)* para dos cornos, dos violines, viola y violonchelo.

Cuatro meses después de haber concluido la primera temporada, el cronista de *El Tiempo* hizo un balance general y lamentó que el Cuarteto Saloma hubiera seleccionado obras de “indiscutible mérito, pero que sólo [estaban] al alcance de un reducidísimo número de personas”. En particular, señaló la dificultad del auditorio para apreciar “la atrevida estructura”

37 A propósito de su *Cuarteto para cuerdas op. 18 núm. 6*, interpretado en la segunda temporada, un cronista escribió lo siguiente: “Si hubiera de expresarse por medio de la palabra todo lo que el nombre de Beethoven trae a la mente de los amantes del arte divino, habría que derrochar la galanura de los más floridos lenguajes y de las más brillantes fraseologías; habría que pulsar acaso en guzlas sobrenaturales, la cuerda de los sentimientos inefables; habría que pedir la frase auricroma y dulcemente triste de Byron y de Musset. Pero a veces aun esto sería poco”: “*Cuarteto de Beethoven op. 18 núm. 6*”, *La Voz de México*, 10 de diciembre de 1896, 1.

de las obras de Brahms,<sup>38</sup> asunto al que volveré más adelante.

En cuanto a la interpretación de las obras, los cronistas prestaron particular atención a los “nuevos talentos”. Uno de ellos dijo estar sorprendido por los “adelantos” que Luis G. Saloma había hecho en el manejo del violín. Si bien lo consideró un “maestro” de su instrumento, opinó que aún no alcanzaba el “último grado de perfección”. No obstante, halló en Saloma “el gusto, la delicadeza y la inspiración que caracterizan al verdadero artista”; de perseverar en el estudio llegaría, sin duda, a ser “una notabilidad”.<sup>39</sup> A propósito del violinista Julián Carrillo, Antonio Herrera opinó que era un “alumno muy aprovechado del Conservatorio y joven de gran porvenir”; en la tercera audición impresionó gratamente al crítico “por su buena escuela y fácil manejo del arco, así como por sus dotes artísticas”. También elogió a Luis Moctezuma por su correcta técnica pianística, que Herrera atribuyó a su buen conocimiento del repertorio pero, sobre todo, a las enseñanzas de su maestro.<sup>40</sup>

### La primera temporada en la prensa capitalina

Los eventos artísticos y literarios celebrados en el Salón Wagner fueron noticia en la prensa nacional desde el día en que abrió sus puertas al público, el 15 de marzo de 1896. A partir del 8 de abril los principales diarios de la capital siguieron semana con semana el desarrollo de

la primera temporada de música de cámara. Algunos se limitaron a anunciar las próximas audiciones, refiriendo vagamente los contenidos de los programas. Otros, en cambio, tuvieron el cuidado de reproducirlos de forma íntegra, aunque en ocasiones con graves erratas.

Tres periódicos de la Ciudad de México mostraron verdadero interés en reseñar y emitir una opinión crítica de estos conciertos: *El Nacional* (1880-1896) y, sobre todo, los principales portavoces del catolicismo militante, *La Voz de México* (1870-1908), órgano de la Sociedad Católica Mexicana, y *El Tiempo* (1883-1900), editado por el periodista Victoriano Agüeros.

Al decir de la historiadora Erika Pani, estos dos últimos diarios se erigieron defensores de la Iglesia romana. En política pretendieron ser apartidistas, comprometiéndose únicamente con la paz y el orden, si bien con el paso de los años fueron endureciendo sus críticas a los principios del liberalismo y al propio régimen de Díaz. También condenaron “las ‘llagas sociales’ que eran resultado de la tan aplaudida ‘modernización’ económica: miseria, criminalidad, ‘desmoralización’”.<sup>41</sup> De ahí su preocupación por los sectores marginados, su activismo y su defensa de la caridad y la moral cristiana como remedio de males.

El perfil ideológico de *La Voz de México* y *El Tiempo* podría explicar su interés en la música clásica, que valoraban por su potencial como medio de regeneración social. En sus páginas

38 Véase “El primer concierto de Zuleta”, *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1896, 2.

39 “Conciertos de música de cámara”, *El Tiempo*, 11 de abril de 1896, 1.

40 “Música de cámara. Tercera audición del Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 10 de mayo de 1896, 2.

41 Erika Pani, “‘Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes’: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volúmen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 126.

transcurrieron las polémicas musicales más importantes de la década de 1890, motivadas, entre otros temas, por la reforma del Conservatorio Nacional y la introducción de la enseñanza musical en las escuelas primarias. Estas polémicas enfrentaron a personajes de la talla de Melesio Morales, Alfredo Bablot (“Proteo”) y Eduardo Gariel. Por lo tanto, es posible que a la pluma de estos tres personajes se deban algunas crónicas de la primera temporada, publicadas de forma anónima en esos diarios o bajo seudónimos.<sup>42</sup>

En los talleres tipográficos de *El Tiempo* Gariel publicó, precisamente en 1896, su controvertido ensayo *Causas de la decadencia del arte musical en México*, dirigido al ministro de Justicia e Instrucción Pública. Su lastimoso balance generó un largo debate en las columnas del diario católico, así como sus propuestas para sentar lo que consideraba las bases mínimas para el desarrollo de la música. Gariel atribuía su “lenta, muy lenta” evolución a tres factores: la “incompetencia” del cuerpo docente del Conservatorio, gran parte del cual no tenía instrucción preparatoria; un programa de estudios “absurdo y antipedagógico”, carente de métodos racionales y uniformes; por último, la “falta de medio apropiado”, entendiendo por medio apropiado “el gusto del público cuando está a la altura del arte”.<sup>43</sup>

Por su relación con la primera temporada, en las siguientes páginas retomaré algunos argumentos de Eduardo Gariel sobre el gusto

musical del público mexicano. Para él, la prueba irrefutable de su bajo nivel era su ausencia en la sala de conciertos:

Nadie olvida todavía el fracaso de la última serie de conciertos organizados por la “Sociedad Anónima”; y si esto no fuera bastante, allí están los conciertos de música de cámara que, con un celo y abnegación dignas de todo elogio, están dando actualmente dos sociedades de cuartetos [las de Saloma y Aguirre] en el salón que acaba de inaugurarse en la calle de Zuleta, los que según veo por la prensa, están teniendo lugar ante reducidísima concurrencia.<sup>44</sup>

En efecto, más pronto que tarde se hizo evidente la huida de los *diletantti* del Salón Wagner & Levien. Como tema de la crítica, el público de la primera temporada sacó a la luz las contradicciones de cultura musical del México porfirista.

En las primeras semanas, la prensa celebró el aumento de los asistentes, en particular de señoras de “buena sociedad” que no acostumbraban asistir a esa clase de conciertos.<sup>45</sup> Con todo, *El Tiempo* reconoció que la mitad de los asientos seguía sin ocuparse. Para su sorpresa, el 29 de abril hubo lleno casi completo.<sup>46</sup> A esto contribuyeron tanto el diseño del programa como la calidad del artista invitado. El Cuarteto del Conservatorio eligió para esa velada dos autores clásicos, Beethoven y Mendelssohn, y de este

42 En los años ochenta, Morales publicó varias críticas musicales en *El Nacional*, y entre 1893 y 1905 las escribió con frecuencia para *El Tiempo*. Véase Melesio Morales (1838-1908). *Labor periodística*.

43 Eduardo Gariel, *Causas de la decadencia del arte musical en México. Estudio presentado al Sr. Ministro de Justicia e Instrucción Pública* (México: Tip. de *El Tiempo*, 1896), 16-22.

44 Gariel, *Causas de la decadencia del arte musical en México*, 22.

45 Véase “Música de cámara”, *El Tiempo*, 17 de abril de 1896, 2; “El concierto del miércoles. Brillante resultado”, *El Nacional*, 24 de abril de 1896, 2; “Música de cámara”, *El Tiempo*, 24 de abril de 1896, 2.

46 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1896, 2; “El concierto del miércoles”, *El Tiempo*, 2 de mayo de 1896, 2.

último uno de sus tríos para piano, instrumento por el que los aficionados sentían particular devoción. Por lo mismo, debió resultarles muy atractiva la participación del pianista Alberto Villaseñor, a quien *El Tiempo* promocionó esa misma mañana como “unos de los más aventajados artistas de la escuela del maestro [Carlos] Meneses”.<sup>47</sup>

Al inicio de la temporada, los cronistas se mostraron condescendientes con el público; “inteligente”, “culto”, “ilustrado” fueron algunos calificativos empleados para describir a tan “selecto” auditorio. En varias ocasiones la prensa católica se dirigió a esa minoría, formada por las familias “más honorables” de la capital, para recordarle que “su misión” era proteger las “obras civilizadoras”, siendo una de éstas la música clásica. Con esta retórica, críticos y filarmónicos esperaban asegurar el patrocinio y la permanencia del público. Cuando el argumento de la responsabilidad de la élite con los jóvenes artistas no pareció suficiente, apelaron a su interés personal, haciéndole ver los grandes beneficios que le traería el cultivo de la “buena música”. Así, *El Tiempo* recomendó a las señoras acudir con sus hijas a la Sala Wagner para que allí se les formara el gusto y desterraran de su imaginación “los efectos perniciosos de la detestable música zarzuelera, que tanto se ha popularizado entre la moderna juventud, y tanto ha contribuido a esa decadencia del arte que, dos años atrás, se viene notando en nuestra sociedad”.<sup>48</sup>

Como es sabido, la corriente romántica hizo de la música un arte “divino” y le otorgó a los géneros instrumentales poderosos atributos mo-

rales e intelectuales. En opinión de los cronistas de la primera temporada, la escucha de un repertorio semejante favorecería, sin lugar a dudas, la inclinación del público hacia “lo bueno” y “lo bello”.<sup>49</sup> Tal como sucedió años antes, a raíz del debut de la Sociedad Anónima de Conciertos que en 1892 ofreció varias sinfonías y conciertos, ahora, la interpretación de música de cámara avivó la discusión pública sobre la superioridad de la música instrumental. En esos años, algunos críticos mexicanos se sumaron al cuestionamiento que un sector del medio filarmónico lanzó a la tradición del bel canto, a la que reprochaban haber subordinado lo instrumental a lo vocal, la armonía a la melodía.<sup>50</sup> En el México porfiriano, como en Europa medio siglo atrás, “escuela alemana”, “Beethoven” y “sinfonía” comenzaron a emplearse como sinónimos de “música moderna”:

¡Menos música de Donizzetti, Bellini y..... demás autores antiguos. Durante largos años hemos sufrido audiciones forzosas de “Lucía”, “Traviata”, etc., bajo las formas de potpurris, fantasías y transcripciones. El oído rechaza ya esa música.

¡Es tiempo de que caigan de su pedestal los ídolos falsos y se haga justicia a los verdaderos genios!

49 Unos meses más tarde, durante la segunda temporada, el periódico siguió insistiendo a las “madres de familia” sobre la buena influencia que la música de cámara tendría en el carácter de sus hijas: “Así como la zarzuela y el cancan contribuyen poderosamente a despertar en el hombre los instintos animales, la música clásica inclina el alma hacia lo bueno y hacia lo bello”: “Los conciertos del cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 17 de noviembre de 1896, 1.

50 Armando Rivas Gómez, “Crítica musical en México, 1982”, tesis de doctorado en Musicología (Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 100-102.

47 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 29 de abril de 1896, 2.

48 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 17 de abril de 1896, 2.

Beethoven, Chopin, Mozart, Ricardo Wagner y otros muchos genios alemanes constituyen la encarnación del arte.<sup>51</sup>

Mark Evan Bonds atribuye tal inversión de valores a la “revolución” de los fundamentos epistemológicos y estéticos ocurrida entre finales del siglo XVIII y principios del XIX en los territorios de habla germana. Este musicólogo sostiene que la filosofía idealista llevó la música instrumental —en particular, la forma sinfónica— al mundo de las ideas. En consecuencia, el acto de escuchar se asoció al acto de pensar; de conocer “lo sublime”, “lo absoluto”:

En lugar de un discurso, la obra musical pasó a considerarse un objeto de contemplación, el catalizador potencial de una revelación accesible para quienes participaran activamente en la obra escuchando con imaginación creativa [...]. En la primera década del siglo XIX, el peso de la inteligibilidad pasó a marchas forzadas del compositor al oyente. El nuevo marco de la escucha era filosófico, y partía de la premisa de que el oyente debía esforzarse para comprender e interiorizar el pensamiento del compositor, seguir el argumento de la música y comprenderla como un todo.<sup>52</sup>

Para finales de la centuria, filarmónicos, críticos y aficionados mexicanos habían hecho suya esta filosofía. Durante la primera temporada del Salón Wagner, las principales premisas del idea-

lismo musical salieron a flote en varios artículos periodísticos. El crítico de *El Tiempo* defendió la superioridad de la música instrumental incluso sobre un género tan respetado como el de la ópera, pues, en su opinión, aquélla no hablaba a los sentidos sino al espíritu, produciendo una “satisfacción noble, nítida, que purifica los sentidos y eleva el alma hacia las regiones de lo infinito”.<sup>53</sup>

La prensa capitalina, en particular la católica, enalteció la capacidad regeneradora de los géneros instrumentales, sobre todo cuando se trató de censurar la inclinación del público por la zarzuela española y la opereta francesa porque, afirmaban, sus melodías y ritmos “cancanescos” no hacían sino despertar “instintos animales”, “violentos movimientos” y “bajas pasiones”. Por el contrario, “¡Qué diferente espectáculo presenta el público en un salón de conciertos, en el cual se rinde culto a la música clásica! Aquella música sublime conduce irresistiblemente a su auditorio al recogimiento y a la meditación”.<sup>54</sup> Como puede verse, la aspiración de la crítica era ver reunidos a los adeptos del verdadero arte en ese nuevo templo de la calle de Zuleta, rindiendo homenaje a los “apóstoles” de la música: Haydn, Mozart, Beethoven.

Sin embargo, en 1896 el repertorio clásico de cámara era prácticamente desconocido en México, incluso para los propios integrantes de los cuartetos dirigidos por Saloma y Aguirre. Ningún cronista se atrevió a ponerlo en duda, y en cada función de la temporada tomaron nota de las reacciones del público. En las primeras semanas informaron con agrado que los aficionados prodigaban entusiastas aplausos a

51 R. N. Montante, “Última audición del ‘Cuarteto Saloma’”, *El Diario del Hogar*, 30 de diciembre de 1898, 2.

52 Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven* (Barcelona: Acanalado, 2014), 98.

53 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1896, 2.

54 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1896, 2.

los artistas, “escuchaban con deleite las obras clásicas de los maestros alemanes”, se impresionaban “vivamente” con el *andante molto lento* del segundo cuarteto de Rubinstein, escrito “en estilo wagneriano”, y entre ¡bravos! pedían la repetición del *scherzo presto* del cuarteto en la menor de Schumann.<sup>55</sup>

Pero el crítico de *El Correo Español* no se hacía muchas ilusiones sobre los resultados de estos conciertos para el progreso del arte y la transformación del gusto del público. En su demoledor artículo del 29 de abril, afirmó que el repertorio que se interpretaba en el Salón Wagner no era para “inteligencias medianamente educadas, apenas quizá, en el mecanismo de algún instrumento”, porque “sin conocimiento de la tónica armónica y melódica; sin el criterio estético o histórico, y sin el sentimiento educado en artísticos modelos, esta música es superior, y las más de las veces hasta incomprensible”.<sup>56</sup> Sin ambages, aseguró que tanto los aficionados como los “cultivadores” del arte en México eran, por desgracia, de esas medianas inteligencias. Resuenan en estas líneas las opiniones de Eduardo Gariel sobre el atraso de la enseñanza musical en el país y su impacto negativo en el desarrollo de un público para la música clásica.

De ahí que el estreno de obras generara tanta expectación y, al mismo tiempo, desconfianza. Incluso, el cronista de *El Tiempo* reaccionó en contra de los estrenos, pero no porque al público le faltara preparación para apreciar piezas desconocidas, sino por el poco tiempo que los músicos dedicaban a su perfeccionamiento:

55 “El concierto del miércoles. Brillante resultado”, *El Nacional*, 24 de abril de 1896, 2.

56 “La música de cámara”, *El Correo Español*, 29 de abril de 1896, 2.

En la próxima audición tocará el cuarteto del Conservatorio. El Sr. Aguirre, a juzgar por el último concierto que nos dio, tiene muy buen gusto para formar su programa. Nosotros, por ahora, solo nos permitiremos indicarle que no pretenda darnos en cada audición tres números nuevos. No es posible que sus artistas, en un plazo relativamente corto, puedan dedicar al estudio de las grandes obras que ejecutan todo el tiempo que requiere para obtener una ejecución perfecta. El público que asiste al Salón de Zuleta es conocedor de la buena música, y estamos seguros que él preferiría escuchar algunas repeticiones, a oír algunas obras que no sean interpretadas a la perfección.

Para evitar un fracaso, sugirió al director del ensamble repetir el *Cuarteto para cuerdas núm. 2 en do menor* de Rubinstein que habían interpretado en su primera audición. Con ese comentario, el crítico esperaba influir en la programación. No obstante, la independencia de los artistas se impuso y en su segundo concierto estrenaron, como tenían previsto, el *Octeto para cuerdas en mi bemol op. 20*, el *Trío para piano, violín y violonchelo núm. 1 en re menor* de Mendelssohn, y el *Cuarteto núm. 4 en do menor op. 18* de Beethoven.

Dos semanas después, este mismo cronista aseguró que el anuncio del *Octeto para cuerdas en la mayor op. 3* de Johan Svendsen se había recibido con indiferencia. Para su sorpresa, la obra del desconocido compositor noruego, aún vivo, resultó “una verdadera maravilla”.<sup>57</sup> Por su parte, el músico Arturo Herrera publicó en el mismo diario una crítica del *Octeto*; su examen

57 “El concierto del miércoles”, *El Tiempo*, 8 de mayo de 1896, 2.

de la obra es uno de los más especializados que se escribieron con motivo de la primera temporada. En su opinión, esta pieza era “la más perfecta y grandiosa que hasta ahora se ha escuchado en las casa de los Sres. Wagner y Levien, no solamente por su valor artístico, también por su magistral ejecución”; su interpretación estuvo a cargo del Cuarteto Saloma, de Rafael Galindo, L. Romero, F. Solares y Julián Carrillo, “alumno muy aprovechado del Conservatorio y joven de gran porvenir”.<sup>58</sup>

El buen recibimiento del *Octeto* de Svendsen por parte del público y la prensa convenció a Luis Saloma de interpretarlo nuevamente.<sup>59</sup> Tal parece que fue el mayor éxito de la agrupación en la primera temporada. A punto de finalizar la serie, *La Voz de México* exclamó que el público no podía olvidar “el famoso octeto, y lo solicita[ba] sin cesar por medio de todas las personas influyentes cerca del Sr. Saloma”.<sup>60</sup>

58 A propósito de esta obra, Herrera escribió lo siguiente: “Difícil en extremo es dar una idea siquiera ligera del mérito de esta composición tan vasta, tan grandiosa, tan colosal; su factura pertenece al género elevado, sus ideas originales, su armonización es riquísima, con infinita variedad de colorido, contiene grandes marchas modulantes en el bajo: la idea es grandiosa, su forma muy bella, sus melodías deliciosas, sus ritmos grandiosos, variados y nuevos. Por su plan tan hermoso y el desarrollo de los temas, merece figurar como una gran sinfonía, de vastas y arrogantes proporciones. Nuestra admiración y grata sorpresa crecían cada vez más, pues no sabemos qué número es más bello de los cuatro que componen tan vasta y rica composición”: “Música de cámara. Tercera audición del Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 10 de abril de 1896.

59 “El Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 29 de mayo de 1896, 2. También el cronista de *La Voz de México* opinó que esta obra era lo mejor que hasta entonces se había escuchado en la temporada; véase “Audición musical”, *La Voz de México*, 8 de mayo de 1896, 2.

60 “Cuarteto Saloma”, *La Voz de México*, 5 de junio de 1896, 1. En la segunda temporada Saloma programó el *Quinteto para cuerdas op. 5* de Svendsen.

El armónico desarrollo de la temporada dio su primera disonancia la noche del 20 de mayo. En esta audición se interpretó por primera vez a Johannes Brahms, compositor vivo al igual que Svendsen, ya entonces considerado el más revolucionario de la escuela alemana. Días antes, el cronista “Sans Souci” describió al “heredero de Beethoven” como un autor de “raras facultades”, arrebatadora pasión e ideas profundas.<sup>61</sup> La interpretación de su *Quinteto para clarinete* vendría a ser la prueba de fuego del público y los críticos mexicanos, aun de los más expertos. Muy pocos “entendieron” a Brahms; en general, su música no gustó.

“Sans Souci” fue capaz de apreciar su estilo polifónico y su maestría en el contrapunto, pero el público se quedó “a oscuras”, pues sus obras “les está dado gozar a los músicos compositores que tengan conocimientos tan elevados en el contrapunto y puedan apreciar los detalles de conjunto, los cuales pasan desapercibidos para la mayoría de los concurrentes”.<sup>62</sup> En opinión de ese crítico, al *Quinteto* de Brahms le faltaba “la melodía sencilla” de un Beethoven, de un Mozart, de un Schubert.

Tendrían que pasar muchos años para que el público mexicano, “cuyo oído no está acostumbrado a esta clase de música, llegue a comprenderla”. Por este motivo, *El Tiempo* sugirió a Saloma excluir a Brahms de la segunda serie que ya comenzaba, y ceñirse al “repertorio alemán netamente clásico” –Beethoven, Mozart y Mendelsshon– y a la “escuela francesa moderna”

61 Sans Souci, “Música de Juan Brahms”, *El Tiempo*, 17 de mayo de 1896, 2.

62 Sans Souci, “Música de cámara”, *La Voz de México*, 22 de mayo, 1896, 3.

–Chopin y Saint Saëns–, más fáciles de “entusiasmar” a los aficionados.<sup>63</sup>

La recepción en México de la obra camerística de Brahms es un tema que amerita una investigación aparte, pues el rechazo inicial que despertó entre los cronistas diletantes pone en evidencia las tensiones que se estaban generando en el ámbito artístico mexicano como resultado del cambio de paradigma en la creación musical. Cambio que supuso el paulatino desplazamiento de la ópera como máxima expresión en favor de los géneros instrumentales, y la consiguiente transformación del gusto del público, de los espacios de difusión y las formas de consumo musical.

### Fuentes impresas

#### Hemerográficas (anuncios, reseñas y crónicas periodísticas de 1896)

*El Correo Español*, 21 y 29 abril.

*El Diario del Hogar*, 22 de abril.

*El Nacional*, 9 y 24 de abril; 30 de junio; 4 de julio.

*El Siglo Diez y Nueve*, 12 de junio.

*El Tiempo*, 11, 15, 17, 24 y 29 de abril; 10, 13, 17 y 29 de mayo; 9 y 12 de junio; 19 y 24 de julio.

*La Voz de México*, 5 y 22 de mayo; 4, 9 y 14 de junio; 1 y 5 de julio.

#### Bibliográficas

Bonds, Mark Evan. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, traducción de Fran-

cisco López Martín. Barcelona: Acantilado, 2014.

Carredano, Consuelo. “La música de cámara”. En *La música en España e Hispanoamérica, 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, edición de Consuelo Carredano y Victoria Eli, 312-322. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Escorza, Juan José. “Luis G. Saloma, paladín de la música en México”. En *Historia de la música en Puebla*, 149-156. México: Conaculta, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010.

“Falleció el maestro Saloma”. *Gaceta de la Universidad*, vol. III. núm. 45 (5 de noviembre de 1956): 1.

Fuentes, Virginia Elena. “Maestro Luis G. Saloma”. México: [s. p. i.], 1971.

Gariel, Eduardo. *Causas de la decadencia del arte musical en México. Estudio presentado al Sr. Ministro de Justicia e Instrucción Pública*. México: Tip. de *El Tiempo*, 1896.

Lieberman, Richard K. *Steinway & Sons*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.

Maya, Áurea, ed. *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1994.

Miranda, Ricardo, ed. *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, I. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1993.

Moreno Gamboa, Olivia. “Un nuevo espacio para la audición musical. La Sala Wagner de la ciudad de México”. En *En distintos*

63 “El primer concierto de Zuleta”, *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1896, 2.

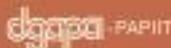
*espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*, edición de Laura Suárez de la Torre, 171-201. México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2020.

\_\_\_\_\_. “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Suárez de la Torre, 143-168. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.

Pani, Erika. “Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”. En *La República*

*de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volúmen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, 119-130. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Rivas Gómez, Armando. “Crítica musical en México, 1982”. Tesis de doctorado en Musicología, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.



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

ISSN 2395-8243

