

Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos*

Evguenia Roubina

Perspectiva

Sinopsis

El artículo versa en torno a la historia de los cordófonos de arco en México y se enfoca hacia las particularidades de su desarrollo durante el primer siglo de la Independencia, periodo que la autora define como el comienzo de la formación de la escuela nacional de enseñanza y ejecución de estos instrumentos. A partir del análisis de opúsculos, manuscritos o impresos, de la teoría y didáctica musical ideados en el México decimonónico, la investigadora fundamenta sus ideas respecto de la experiencia pedagógica de sus autores -todos diestros intérpretes de violín, violonchelo o contrabajo- y arguye a favor de que, lejos de anunciar la independencia de la escuela mexicana de las principales corrientes del arte europeo, estas obras ponen de manifiesto los indicios de lo propio en la estética y metodología de la enseñanza de los cordófonos de arco.

El artículo inaugura una nueva línea de investigación en el campo que representa y opera con un vasto corpus de fuentes documentales, bibliográficas, hemerográficas y musicales, la mayoría de las cuales no han sido referidas con anterioridad en la bibliografía especializada.

La historia de los instrumentos musicales en México hasta la actualidad no ha sido estudiada con la hondura y el rigor que harían justicia a la importancia que el conocimiento de ésta tiene para la cabal comprensión de los fenómenos y los procesos evolutivos por los que ha transitado la música mexicana. El auspicio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) ha permitido a esta autora realizar una exhaustiva investigación en torno a los instrumentos de arco en la Nueva España y publicar sus resultados añadiendo un título más al escueto índice de las obras que inauguraron este campo en el país.¹ Un nuevo apoyo del Fonca recibido en 2001 hizo posible dar continuidad al estudio de la historia de los cordófonos de arco

en México, situándolos, en esta ocasión, en el primer siglo de la Independencia y enfocando los aspectos de las prácticas interpretativas y enseñanza de estos instrumentos que han tenido lugar en este periodo.

La investigación que durante cuatro años se ha realizado en los fondos documentales, musicales y hemerográficos en la ciudad capital y en el interior de la República Mexicana condujo a la recopilación de un vasto corpus de testimonios fidedignos y en su mayoría inéditos, cuyo análisis crítico puso en una nueva perspectiva algunas ideas sobre el estado del arte instrumental en el México decimonónico y esclareció varios puntos nebulosos respecto del inicio de la formación de la escuela nacional de los cordófonos de arco. La base metodológica de la enseñanza de estos instrumentos -cuestión nunca antes abordada en la bibliografía especializada- se examinó con el mayor detenimiento en el curso de la investigación, prestando la principal atención al aporte que han hecho en este rubro los pedagogos del país.

* Para la realización del proyecto de investigación en torno a los instrumentos de arco en el México decimonónico se recibió el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en el año 2001.

¹ Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999.

Entre las obras de teoría y didáctica musical producidas por autores mexicanos en el siglo XIX a la competencia del presente estudio atañen, naturalmente, las que fueron dedicadas y sirvieron a los propósitos de la enseñanza de los cordófonos de arco, pero también aquellos tratados y opúsculos teóricos que han sido fruto del trabajo y de la experiencia pedagógica de los intérpretes de estos instrumentos, independientemente del ramo de la instrucción musical al que se destinaron. El primero de estos dos grupos, por la obvia razón de exponer la producción, no obstante parca, que lo integra el progreso tímido en sus indicios y poco perceptible en su avance, pero no por ello inexistente- que durante el primer siglo de la Independencia se había logrado en la formación de la escuela mexicana de los cordófonos de arco. El segundo de ellos, más representativo en número y más diverso por sus enfoques, por ofrecer los manuscritos e impresos que en él se inscriben las pruebas irrefutables del carácter polivalente de la pericia musical que poseían sus autores. Pruebas de la situación inversa a la que tendría que darse de ser acertado el dictamen de Jesús G. Romero, quien estaba convencido de que la "preparación que recibieron los más conspicuos maestros mexicanos de fines del siglo XVII" ha sido "raquítica".² Lejos de pretender entablar a tantos años de distancia una disputa con el autor de la cita y sin el afán de adelantar las conclusiones a las que deberá conducir el análisis de las fuentes documentales y musicales a las que recurre este escrito, debemos señalar que los testimonios que demuestran el interés de los pedagogos mexicanos del siglo XIX por el desarrollo de la teoría de la enseñanza musical vierten una nueva luz sobre la cuestión acerca de la formación profesional de los músicos virreinales, en particular de su generación postrera, y proyectan una imagen del arte musical "erudito" muy distinta a la que, según la descripción de Miguel Galindo, en el México decimonónico se encontraba en plena decadencia marchando al aniquilamiento completo.³ A su vez, los antecedentes de los estudios recibidos y las experiencias en la docencia que tuvieron los intérpretes de los cordófonos de arco que habían intervenido en la creación de las obras teóricas y el repertorio didáctico para estos instrumentos permiten ver la gratuidad de la aseveración, hasta ahora no refutada, de que en "las vísperas de la iniciación de la guerra de la Independencia", ni aun acercándose al primer centenario de su triunfo, la erudición musical mexicana no llegó a abandonar "su más seguro refugio y su más constante amparo" que le prestaba la Iglesia.⁴ Prueba de ello -la primera

² Hemos corregido una obvia errata que presenta el impreso citado en el que el periodo anterior a la Independencia es referido como "el siglo XVII" (véase Jesús C. Romero, *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.], 1949, p. 6).

³ Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mexicana*, Colima: Tipografía El Dragón, 1933, pp. 409, 434 y 445.

⁴ *Ibid.*, pp. 386 y 388.

de las que nos proponemos aludir- es la vida y la obra del violinista José Vicente Castro y Virgen (?-1827).

"Vec.o de la Ciudad de Valladolid" e hijo de un músico de la capilla catedralicia, José Vicente Castro, aunque no debió a la catedral vallisoletana su crianza musical, recibió en ella sus tempranas experiencias en el oficio de músico y también ahí tuvo su primer contacto con don José Manuel Delgado, entonces violinista de ese templo,⁵ quien intervino en su formación y en la de su hermano mayor, José Antonio, y observó de cerca los inicios de su carrera. En mayo de 1795, siendo ya "Primer Segundo Violin" de la capilla de la catedral vallisoletana,⁶ José Vicente respondió a los "edictos convocatorios" publicados por el Cabildo de la Catedral Metropolitana de México y, al cabo de las pruebas de admisión, obtuvo una de las dos plazas vacantes en la capilla del templo, colocándose en la sexta silla de los violines, después de José Manuel Delgado, José Manuel Aldana, José Francisco Delgado, José María Delgado y su propio hermano José Antonio,⁷ quien también tuvo una exitosa participación en el concurso.⁸

José Manuel Delgado, entonces "primer violín segundo" de la Catedral Metropolitana de México, apoyó el ingreso de los hermanos Castro en la capilla dirigiendo al chantre de la Catedral una misiva en la que expuso lo siguiente:

conozco a D.n José Ant.o Castro Virgen, y a su menor herm.o [José Vicente] desde los primeros progresos

⁵ José Manuel Delgado (ca. 1740-1819), a quien diferentes fuentes bibliográficas acostumbra referirse con su segundo nombre (véanse Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, vol. I, México: Atlante, 1947, pp. 313-314; Gabriel Pareyón, *Diccionario de música en México*, Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, p. 181; Ma. Luz González Peña, "Delgado, Manuel", en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 446), destacado violinista y compositor novohispano, en diferentes periodos de su vida prestó sus servicios a la catedral de Valladolid y la Metropolitana de México y por un breve espacio de tiempo enalteció con su presencia la orquesta del Coliseo capitalino. En la catedral vallisoletana Delgado, junto con el cargo de primer violín, contrajo la obligación "de enseñar a los Niños" flauta, octavino, violín y violonchelo (AHCM, AC 30, 14 de mayo de 1773, f. 148v) y en la ciudad capital ha sido "maestro de canto de órgano" en el Colegio de Infantes de la Catedral (AHAM, Cabildo, caja 128, exp. 30, s.f., [ca. 1810]). Desde su primera juventud J. M. Delgado intervino con regularidad en campo de la enseñanza particular y contaba entre sus discípulos con los músicos tan reputados como lo han sido sus dos hijos, José María y José Francisco Delgado y Fuentes, y los hermanos, José Antonio y José Vicente Castro y Virgen, ambos intérpretes cuya "buena habilidad" y "el sobresaliente mérito" en la ejecución de los instrumentos de arco ha sido estimado en grado semejante por las autoridades catedralicias y por los melómanos de la Metrópoli.

⁶ ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 4, s.f., [ca. 2 de mayo de 1795].

⁷ El sexto lugar en la sección de los violines de la Catedral que fue asignado a José Vicente, probablemente, en vista de su juventud, no hizo justicia a su habilidad profesional que fue considerada "buena" aun por las autoridades catedralicias, mientras que la destreza de su hermano no llegó a merecer un calificativo más alto que "regular" (véase AHAM, Cabildo, caja 150, exp. 38, s.f., 12 de enero de 1805).

⁸ AHAM, Cabildo, caja 154, exp. 34 [ca. 1805].

de sus habilidades, y me consta su genial pasión de ambos ala Música, Y continuado ejercicio, con lo que han logrado mas que regular aptitud.^{9**}

Señalando además que el mayor de los hermanos "no solo es apto en el violín", sino que se destaca en el dominio del violonchelo, Delgado hizo saber que José Vicente "abentaja â este en el manejo deel Violín, en que ha logrado completo conocimiento, y destreza" y agregó que, "igualmente son los dos de bellos modales, [...] de] genios humildes, laboriosos, y puntuales en las acistenc.s".¹⁰

El talento y la constancia que distinguían a José Vicente Castro desde sus años mozos lo guiaron en su ascenso al puesto de segundo violín principal de la Capilla Metropolitana¹¹ y le consiguieron un lugar entre los músicos capitalinos que "han hecho prodigios admirables" en su arte.¹² En las primeras décadas del siglo XIX el violinista formaba parte de la orquesta del Teatro Principal, escenario en que en 1826 llegó a actuar como solista, ejecutando en compañía de José Francisco Delgado y Fuentes, a la sazón violín primero de la Catedral Metropolitana, "un concierto á violines" que fue incluido en el programa de la función "a beneficio de los individuos que componen la orquesta".¹³

En los años en que permaneció al servicio de la Catedral Metropolitana, José Vicente Castro nunca llegó a tener encomienda alguna que lo relacionara con el Colegio de Infantes, ni pareció aspirar a tenerla, pues no fue él, sino José Francisco Delgado quien en 1816 solicitó en su propiedad la plaza de maestro de violín, vacante en el Colegio por muerte de don José Antonio Castro.¹⁴ Sin embargo, don José Vicente no rehuyó a la docencia en el campo de la enseñanza musical particular, dejando como testimonio de ello un cuadernillo manuscrito que consta de veinte y dos

folios y enarbola en su portada el siguiente título: "Teoría de los principios mas esenciales de la Música que para instrucción y adelantamiento de sus Discipulos, particularmente de Clave, dispuso D. José Vicente Castro, Ministro del Coro de la Metropolitana Iglesia de Mexico Y dedica A la Señora Doña Luisa Cacho y Roxo Año de 1814".

¿Debería la exigua extensión y la futilidad del contenido de ese opúsculo que, a decir del propio autor, no pretendía rebasar las nociones elementales de la teoría musical, ofrecerse en prueba de la tesis sostenida por Jesús Romero, quien insistía ver en "la ninguna profundidad de los libros de textos" pergeñados por los músicos mexicanos del siglo XIX la consecuencia de la deficiente preparación de sus autores?¹⁵

Las fuentes documentales que amablemente resaltan la "inteligencia" de José Vicente Castro en el arte de la interpretación no revelan el grado de la erudición musical que caracterizaba al violinista. Por su parte, las enseñanzas contenidas en la "Teoría de los principios mas esenciales de la Música...", manifestación única del nivel de instrucción que Castro poseía en la teoría musical, no bastan para medir su justo grado y valor. Sin embargo, la perspectiva en que José Vicente Castro pone el significado de su "tan corta obrita",¹⁶ más que actuar en demérito de sus conocimientos teóricos, permite ver en la "pequeñez" de este manual una clara muestra de la capacidad del violinista de adecuar el contenido y la extensión de su cuadernillo a los propósitos educativos para los que éste fue concebido y los que, definitivamente, no comprendían la preparación de músicos de oficio, sino el aleccionamiento de la juventud aficionada a este arte.

El mismo objetivo perseguía el *Metodo de guitarra séptima compuesto por A. Martinez, corregido y aumentado por D. J. M. Bustamante*, cuya salida de la imprenta de M. Murguía anunció un diario capitalino a principios del año 1851.¹⁷ Se podría, quizá, pasar por alto un método que tan poco dista de obras y "obritas" de la misma índole que, llenas de promesas del rápido y seguro éxito que sus seguidores podían alcanzar en el arte de "templar y tañer [...] con estilo maravilloso" la guitarra de cinco, seis y siete órdenes que se ofrecían en venta o, incluso, insertaban sus enseñanzas en las páginas

⁹ ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 3, s.f. [mayo de 1795].

** En las citas se respeta la ortografía de las fuentes. (N. de E.)

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Un acta del Cabildo de la Catedral Metropolitana hizo saber que en marzo de 1820 don José Vicente Castro -señalado erróneamente como "Juan Vicente"- habiendo llegado "p.r la antigüedad al puesto de segundo violín principal" solicitó expedirle "el titulo de segundo violín y así tener opción al primero en espera de que se presentara vaca la plaza de primer violín" (véase ACCMM, AC 69, f. 196r, 2 de marzo de 1820).

¹² *El Sol*, año 2, núm. 684, México, 28 de abril de 1825, p. 1308.

¹³ *El Sol*, año 3, núm. 946, p. 864, 16 de enero de 1826. Se tiene la certeza de que la nota periodística citada se refería a don José Vicente Castro y Virgen y no a su sobrino del mismo nombre, ya que el joven José Vicente, no obstante admitido entre los violines de la Catedral Metropolitana, no parecía experimentar la misma "genial pasión" por el violín que mostraban su padre y su tío, e incluso llegó a solicitar al Cabildo "q. se le aplique al organo q. es el instrum.to en q. mas se ha exercitado" (véase ACCMM, AC 69, f. 25r, 27 de agosto de 1818).

¹⁴ ACCMM, AC 67, f. 50r, 28 de marzo de 1816.

¹⁵ J. C. Romero, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶ J. V. Castro y Virgen, *Teoría de los principios mas esenciales de la Música...*, ms., México, 1814, s.f.

¹⁷ *El Siglo IX*, t. V, núm. 784, México, 23 de febrero de 1851, p. 216. Sobre la existencia de una segunda edición de este método *El Diario de Avisos* hizo saber en 1857 (véase *El Diario de Avisos*, año 8, núm. 261, México, 31 de agosto de 1857, pág. 2). G. Saldívar hace saber que en 1878 se había realizado la tercera edición de esta obra (véase Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. I, México: CNCA, INBA, Cenidim, 1991, p. 246).

de las publicaciones periódicas,¹⁸ de no ser que la existencia de éste permitió iluminar una faceta, antes ignorada, del talento versátil de José María Bustamante (1777-1861), conocido y reconocido -por sus contemporáneos y por los investigadores de la actualidad-, principalmente, como compositor.¹⁹ Una publicación que ofreció semblanzas de los principales protagonistas de la vida musical de México en la primera mitad y mediados del siglo XIX, escribió sobre él:

este señor, cuyo nombre es respetado y apreciado en la misma Europa, fue el orgullo de México por su facilidad y gusto para componer, tanto en el género religioso como en el profano. Hombre de vastos conocimientos y humilde al mismo tiempo; era considerado por todos los profesores.²⁰

Las muestras de la "facilidad y gusto" con los que componía José María Bustamante se resguardan hoy en los acervos musicales de los archivos de las catedrales de Zacatecas, Metropolitana de México y de la Basílica de Guadalupe. Sin embargo, los fondos documentales del siglo XIX preservan también elocuentes testimonios sobre la destreza nada ordinaria que poseía este músico en la ejecución de los instrumentos de arco y a cuya merced tuvo el privilegio de pertenecer a tres principales capillas de la Ciudad de México: la del Oratorio de San Felipe Neri, templo mejor conocido con el nombre de La Profesa, la de la Catedral Metropolitana y la de la Colegiata de Guadalupe.

En la historia de la vida de José María Bustamante narrada por Francisco Sosa, fuente de la que reiteradamente se han servido otros biógrafos del músico,²¹ no faltan detalles al estilo novelesco del siglo XIX: la primera juventud marcada por la orfandad, empleo de administrador de las propiedades de un aristócrata, persecución por razones políticas, la aprehensión y la milagrosa salvación de ser ajusticiado, su

confinamiento en un convento y, para rematar, el feliz escape del cautiverio con el auxilio de "un lego del convento".²² De lo que sí carece el artículo de F. Sosa y los relatos de otros autores es de la precisión de algunos sucesos de la trayectoria profesional de José María Bustamante²³ y del origen de su pericia musical, en la que sus biógrafos han pretendido ver el resultado de un esfuerzo autodidacta,²⁴ suposición que poco concuerda con los señalamientos de la "aptitud notoria", la gran "inteligencia" y la "buena escuela" que el músico mostraba en la ejecución del violonchelo y el contrabajo²⁵ y la consideración de "hombre de vastos conocimientos" que le guardaban sus "amigos y compañeros".²⁶

Intérprete y compositor de méritos reconocidos, José María Bustamante también había transitado por la senda de la docencia musical colaborando en la Academia de Música de Mariano Elízaga erigida en la ciudad capital en 1825²⁷ y, como sugiere su contribución al *Método de guitarra séptima*, tuvo discípulos también en instrumentos distintos al violonchelo y el contrabajo.²⁸

En la década de 1860 debutó como autor de una obra teórica otro contrabajista mexicano, Cenobio Paniagua (1821-1882),

²² Francisco Sosa, *op. cit.*, pp. 170-172.

²³ No obstante relacionar F. Sosa el comienzo de "la vida artística del insigne maestro" con el año 1819 (véase F. Sosa, *op. cit.*, p. 172), se ha podido probar que la admisión de J. M. Bustamante en la plaza de violonchelo en la capilla de la Catedral Metropolitana se dio en 1818 (véase ACCMM, AC 69, f. 12v, 21 de julio de 1818). No corresponde a la realidad la sugerencia de F. Sosa y, tras él, de O. Mayer-Serra y G. Pareyón de que la destreza de Bustamante le permitió encabezar este conjunto musical (véanse O. Mayer-Serra, *op. cit.*, p. ; G. Paredón, *op. cit.*, p.), como tampoco es acertada la aseveración de R. Stevenson de que éste "sirvió como compositor y como director en la catedral" (véase Robert Stevenson, "Bustamante, José María", en E. Casares Rodicio (coord.), *op. cit.*, vol. II, pp. 808-809). La consulta de fuentes documentales permitió establecer de manera inequívoca que, unos años después de ser admitido como instrumentista de la capilla de la Catedral Metropolitana, el músico fue ascendido a la plaza del primer violonchelo y en 1832 recibió en su propiedad la plaza de contrabajo, cargo en que permaneció durante la década de 1840, hasta abandonar la Capilla Metropolitana para integrarse en la orquesta de la Colegiata de Guadalupe (véanse ACCMM, AC 71, f. 53r, 29 de octubre de 1824, AC 72, f. 364r, 5 de julio de 1832; AHBG, Clavería, caja 54, s.f., 14 de diciembre de 1845).

²⁴ A la observación de F. Sosa de que J. M. Bustamante "se inició como autodidacta tocando un instrumento fabricado por él mismo" (véase F. Sosa, *op. cit.*, p. 170). R. Stevenson generalizó el caso de Bustamante pretendiendo creer que éste, como "todos los compositores novohispanos, [...] se desarrolló en un medio en el cual la formación autodidacta era más bien la regla que la excepción" (véase R. Stevenson, *op. cit.*, pp. 808-809).

²⁵ ACCMM, AC 71, f. 5r, 29 de octubre de 1824; AC 72, f. 364r, 5 de julio de 1832; AHBG, *Correspondencia general*, s.f., 23 y 27 de mayo de 1844.

²⁶ *Calendario Filarmónico...*, p. 57.

²⁷ R. Stevenson remonta el inicio de las actividades pedagógicas de J. M. Bustamante al año 1824 y señala a los hermanos Miguel y Joaquín Beristáin entre los alumnos que éste tuvo en el "conservatorio de Elízaga" (véase R. Stevenson, *op. cit.*, pp. 808-809).

²⁸ La idea sobre la aportación de J. M. Bustamante en el campo de la enseñanza musical puede ser más completa si se toma en cuenta que, en 1839, respondiendo a una de las convocatorias publicadas por el cabildo de la Colegiata de Guadalupe, el músico se presentó como "vecino de la ciudad de Mejico y profesor de Violin y voz" (véase AHBG, *Correspondencia General*, s.f., 24 de noviembre de 1839).

¹⁸ *La Lira Michoacana*, por ejemplo, dio cabida al "Metodo para aprender á tocar facilmente La Guitarra, compuesto por el redactor de este periodico para uso de señoritas" (véase *La Lira Michoacana*, t. I, año 2, núm. 25, Morelia, 1895, p. 195).

¹⁹ *Calendario filarmónico, para 1866. Arreglado de Meridiano de México*, México: Imprenta Económica, [1865], p. 57; Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884, pp. 170-172; Enrique Gómez Haro, *Poblanos ilustres. Apuntes para un diccionario biográfico*, Puebla: [s.e.], 1910, pp. 110-111; Gloria Carmona, "La música en México durante la Independencia (1822-1839)", en Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la revolución (1810-1910)*, México: UNAM, 1984, p. 24.

²⁰ *Calendario filarmónico...*, p. 57.

²¹ De la información proporcionada por F. Sosa hizo uso, sin referirse a la fuente, Enrique Gómez Haro (véanse E. Gómez Haro, *op. cit.*, pp. 110-111). Este escrito también fue citado por O. Mayer-Serra y G. Pareyón (véanse O. Mayer-Serra, *op. cit.*, pp. 150-151; G. Pareyón, *op. cit.*, p. 82).

quien, de manera similar a la de Bustamante, fue laureado por su faceta de compositor.²⁹ Aun los dictámenes de los sinodales en los concursos de oposición en los que el músico competía por una plaza de contrabajo solían anteponer a la constancia de la destreza que lo distinguía en el manejo de este cordófono, sus méritos de "un excelente compositor cuya fama conocen todos nuestros conprofesores".³⁰ Esta circunstancia, sin embargo, no fue obstáculo para que Paniagua, desde 1858, ocupara la plaza de contrabajo en la orquesta de la Colegiata de Guadalupe y posteriormente se desempeñara como primer contrabajo en la "grande orquesta de la ópera en México" dirigida por Eusebio Delgado.³¹ Además de compositor e instrumentista, Cenobio Paniagua por un largo periodo se dedicó a las labores de la enseñanza musical y, para el año 1863, en que publicó su *Cartilla de los principios elementales de Música adoptada por los colegios y academias filarmónicas*, contaba, a su propio decir, con "más de treinta años de experiencia" en esa liza.³²

Los rudimentos de la teoría musical -pauta, notas, valor, tiempos, repartimiento, señales, pausas, colocación- que agotan el contenido de las 16 páginas de la *Cartilla* se hallan en perfecta correspondencia con el calificativo del "catecismo musical" con el que el mismo Paniagua definió el carácter de este texto. Y aunque no se ha podido hallar relación de la *Cartilla* con el programa de estudio de algún colegio o "academia filarmónica", las numerosas reediciones que ha tenido este opúsculo teórico y su amplia difusión en el país³³ prueban la gran aceptación de la que gozaban los catecúmenes musicales de Paniagua en el gremio de los educadores mexicanos.³⁴

Completando el objetivo que inicialmente nos hemos propuesto -el de hacer patente la contribución que en el siglo XIX los intérpretes de los instrumentos de arco hicieron en el desarrollo de la teoría de la enseñanza musical- las obras arriba señaladas ponen de manifiesto la capacidad de sus autores para dosificar, en correspondencia con los objetivos de la instrucción que impartían, la suma de las nociones teóricas de las que creían necesario proveer a sus alumnos. Dedicando su esfuerzo pedagógico, primordialmente, a la formación de músicos aficionados, Castro y Virgen, Bustamante y Paniagua dirigieron el enfoque de sus cuadernillos teóricos hacia los objetos de enseñanza de mayor interés para sus alumnos, a saber: clave, guitarra y los rudimentos de la teoría musical, materias entre las cuales los instrumentos de arco, lamentablemente, no figuraron durante una buena parte del siglo XIX.

No fue sino hasta la segunda mitad de la centuria cuando, en un acto público, una velada literaria y en una tertulia familiar el violín empezó a presentarse como un digno rival del piano,³⁵ cuando el violonchelo fue abrazado por señoritas de buena sociedad y cuando el contrabajo se convirtió en un compañero inseparable de los jóvenes amantes de la música, quienes en poblados grandes y pequeños a lo largo y ancho de la república integraron diferentes agrupaciones orquestales. Fue en esta época cuando los diletantes mexicanos empezaron a dar muestras de un aceptable manejo de los cordófonos de arco que les permitía enfrentarse con mayor o menor éxito al repertorio de concierto en boga en Europa y, en casos excepcionales, también formular cuestiones de la estética y teoría de la ejecución de estos instrumentos, como lo hizo Felipe Rivera, violinista amateur y distinguido miembro de la sociedad michoacana.³⁶

En el mes de abril de 1893 *Euterpe*, "Revista quincenal de música, literatura y variedades. Órgano de la Sociedad Filarmónica Sta. Cecilia, Socorros Mutuos. Dedicada al bello sexo Michoacano", inauguró una nueva sección con el propósito de publicar en ese espacio unas "monografías" dedicadas al

²⁹ Paniagua fue coronado con laureles no sólo en sentido metafórico, pues en la *premier* de su ópera *Catalina de Guiso* dos renombrados filarmónicos mexicanos, Ricardo Castro y Melesio Morales, colocaron en su frente esta insignia apolínea (véase *Diario de avisos*, año 8, núm. 261, México, 1 de octubre de 1859, p. 2).

³⁰ AHBG, Correspondencia general, s.f., 28 de noviembre y 26 de diciembre de 1838.

³¹ *Calendario filarmónico...*, pp. 66-67.

³² Cenobio Paniagua, *Cartilla de los principios elementales de Música*, México: J. Lara, 1863. G. Saldívar ofrece información relativa a la segunda edición de esta obra correspondiente al año 1870, y se refiere a ella como "Cartilla Elemental de Música" (véase G. Saldívar, *op. cit.*, p. 217).

³³ Hemos podido constatar la presencia de las ediciones de la *Cartilla* de Paniagua correspondientes a los años 1870, 1878, 1883 y 1891 en las bibliotecas públicas, archivos y colecciones particulares de la Ciudad de México, Oaxaca, Querétaro, Durango y Aguascalientes.

³⁴ La popularidad de la *Cartilla elemental de música* puede apreciarse en proporción justa si la confianza que los editores mexicanos habían depositado en ésta se contrasta con el aviso de la casa A. Wagner y Levien que, anticipando el catálogo de "Obras teóricas o de interés musical y métodos y estudios para piano, canto y toda clase de instrumentos" correspondiente al año 1897, advirtió que: "A consecuencia de la demanda muy escasa que tenemos de biografías y obras didácticas, hacemos saber al público que solamente guardamos en existencia determinado número de ellas" (véase A. Wagner y Levien, *Catálogo general de los repertorios de música*, vol. 8, México: A. Wagner y Levien, 1897, p. 1).

³⁵ Un peculiar ejemplo de este tipo de reuniones puede dar (la?) noticia de un concierto con el que la señora María Galicia, "la amante esposa de un distinguido ciudadano", señor Eugenio Chavero, organizó en su casa con el motivo del cumpleaños de su cónyuge y en el que tomaron parte los pianistas Ricardo Castro y Gustavo E. Campa y, acompañado por la culta anfitriona, tocó dos piezas para violín otro ínclito miembro de la alta sociedad, Alejandro Cazarín (véase *El Álbum de la Mujer*, año 1, t. I, núm. 13, 2 de diciembre de 1883, p. 204).

³⁶ No hemos podido hallar más datos sobre este personaje de los que proporcionó un periódico publicado en Zinapécuaro que, informando sobre una velada organizada por los miembros del club "Defensores de la Patria", señaló que "los Sres. Gregorio T. Cisneros y Diputado Lic. Felipe Rivera" tomaron parte en el programa musical ejecutando las "*variaciones Op. 12 de Ch. de Beriot, á piano y violín*" (véase *La Democracia*, t. 2, núm. 2, Zinapécuaro, Michoacán, 31 de diciembre de 1901, p. 1).

violín que, como se informó en el editorial, se debieron a la inspiración del "Sr. Lic. Rivera, quien las escribió para EUTERPE".³⁷ Los ensayos en cuestión o, mejor dicho, un ensayo repartido entre cuatro números de la revista, no obstante anunciado por su autor como "una simple monografía del instrumento de que nos ocupamos",³⁸ rebasó con creces este modesto objetivo, siendo, en realidad, un compendio de conocimientos teóricos sobre la técnica de la ejecución del violín, expuesto con un lenguaje claro y comprensible.

Felipe Rivera inició su ensayo con una breve introducción en la que da por cierto que "se debe á Francia la transformación de la Viola en Violín, puesto que en las partituras italianas de fines del siglo diez y seis se llamaba al violín *piccolo violín, á la francese*",³⁹ para dedicar el resto del primero de dos capítulos de los que consta su monografía a la exposición de "algunas nociones acerca de la estructura y cualidades armónicas de este maravilloso instrumento".⁴⁰

Independientemente de que la idea de enumerar las "diez y ocho partes" del violín⁴¹ al parecer fue inspirada por el *Método* de Ch. Bériot, el epítome de Rivera ofrece un testimonio fehaciente y único en su especie de la nomenclatura musical empleada

en México en la última década del siglo XIX y de los aspectos en los que ésta discrepa de la que proponen en esa época las ediciones, europeas y mexicanas, de los tratados escritos originalmente en idiomas distintos al castellano y traducidos a éste no siempre de la manera más correcta, así como de aquella que estaba en uso en el país hacia mediados del siglo XX (tabla 1).

Inspirado en las enseñanzas de Bériot, Rivera dedica el segundo capítulo de su ensayo a cuestiones como "Actitud. [...] Manera de sostener el violín. [...] Manera de sostener el arco. [...] Posiciones", oscilando entre citas textuales y la narración libre de los pasajes selectos de su *Método*, no privada, sin embargo, de cierta visión crítica que es especialmente notoria en ocasiones cuando el *amateur* mexicano se propone complementar los preceptos del gran maestro belga con algunas ideas prestadas de las obras teóricas de Alard y Dancla. Así, por ejemplo, describiendo la postura que debe guardar el violinista, Rivera ofrece una convincente compilación de los párrafos que dedican a este tema los métodos de Bériot y Alard.

La vastedad de los conocimientos musicales del violinista de Michoacán se descubre en sus comentarios que amplían

Nomenclatura de las partes del violín ⁴²		
Ch. Bériot ⁴³	F. Rivera	S. Rodríguez Tagle
Cabeza	Cabeza o aza	Remate ⁴⁴
Caballote	Ceja	Cejilla
Tabla	Traste, diapasón o touche	Bastidor
Mango	Mango o mástil	Mango
Puente	Puente	Puente o caballote
Tiracuerdas	Cordal o tira cuerdas	Cordal
Aberturas para el sonido	Eses u oídos	Oídos o "efes"
Tablillas	Tablillas o costados	aros
[No especificado]	Puntal	Alma
[No especificado]	Alma ⁴⁵	Barra armónica

tabla 1

³⁷ *Euterpe*, año 2, núm. 27, Morelia, 22 de abril de 1893, p. 3.

³⁸ *Ibid.*, núm. 31, 20 de julio de 1893, p. 4.

³⁹ Citamos este pasaje para hacer patente la calidad y amplitud de la información que podía poseer en el siglo XIX un aficionado a la música y para demostrar que las fuentes de las que se servía Rivera ofrecían una teoría sobre el origen del violín distinta de las que, al parecer, estaban en circulación en el México de la primera mitad del siglo XX y de las que, seguramente, se sirvió Víctor Reyes, músico de Jalapa, quien expuso que el violín fue inventado "en el siglo XV, después se inventó la viola, con una cuerda más" (véase *El Arte Musical*, t. IV, núm. 147, Veracruz, 2 de abril de 1922, p. 1) y el violinista potosino S. Rodríguez Tagle, quien sugirió que "la invención del violín" debe atribuirse "a los constructores italianos del siglo XV [...] y a Gaspar Duiffoprugar (alemán)" (véase Simón Rodríguez Tagle, *Consideraciones sobre la técnica del violín*, San Luis Potosí: Talleres gráficos "Evolución", 1946, p. 40).

⁴⁰ *Euterpe*, año 2, núm. 27, Morelia, 22 de abril de 1893, p. 3.

⁴¹ F. Rivera, *op. cit.*, p. 3.

⁴² En el presente cuadro se hizo omisión de los términos en cuya asignación las tres fuentes comparadas no muestran diferencia alguna.

⁴³ Ch. Bériot, *Teórica de... para violín. Dedicada a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música. Primera edición publicada por Juan y Rafael Rosas y aprobada por el Sr. Director del Conservatorio Nacional de México D. Alfredo Bablot y el Sr. Pablo Sánchez*, México: Imprenta de las Escalerillas, 1883.

⁴⁴ S. Rodríguez Tagle aclara que "se le llama remate del violín [...] a la parte que vulgarmente llaman cabeza" (S. Rodríguez Tagle, *op. cit.*, p. 17).

⁴⁵ F. Rivera explica que "el puntal [...] conciste en una piececita de madera cilíndrica situada debajo del puente y hacia la derecha" y señala que "el alma del violín [...] conciste en una tira gruesa de madera, situada en la cara interna de la tapa armónica superior" (véase F. Rivera, *op. cit.*, p. 4).

o esclarecen la información ofrecida por los tratadistas mencionados, así como a través de las alusiones a "otros autores" a los que cita, sin nombrar. Especialmente ilustrativas en este sentido resultan las líneas de la monografía en las que Rivera señala que para afinar el violín "se pone al unísono la segunda cuerda con el diapason que da el La (870 vibraciones por segundo)".⁴⁶ El mismo distintivo posee el pasaje en el que, enfocando la cuestión de las posiciones del instrumento,⁴⁷ el músico aficionado expone que

el gran método de Bériot enumera cinco posiciones; la magnífica Escuela del violín Delphin Alard hace mención de siete, y C. Dancla y otros autores las hacen llegar hasta nueve. En nuestra humilde opinión, bastan las siete posiciones que con notable propiedad y acierto enseña la Escuela del maestro Alard, pues las demás pueden obtenerse fácilmente con los conocimientos adquiridos en aquellas, sin necesidad de hacer un estudio especial sobre cada una.⁴⁸

Si bien la monografía "*El violín*" de F. Rivera, no obstante ideada como una lectura amena para "el bello sexo michoacano", trata el tema con seriedad y oficio, el carácter de compilación que la define y la ausencia de aportaciones originales no autorizan su integración entre las obras teóricas con las que la escuela mexicana de violín comenzó su lucha por la independencia del arte europeo. Esta circunstancia, sin embargo, no le resta a este ensayo el significado de un invaluable testimonio histórico que apunta a la escuela franco-belga como la primera influencia que la enseñanza y la ejecución del violín en México experimentaron a finales del siglo XIX, patentiza la importancia y la difusión extraordinariamente amplia -aun entre la afición musical- que en esta época se dio en el país a los métodos de los más conspicuos exponentes de esta escuela y pone de manifiesto el resultado de aquel proceso evolutivo que sufrieron las ideas sobre el violín y sus propiedades en los años en los que el gusto popular lo colocó en una posición privilegiada. El parecer de Rivera, quien califica al violín de instrumento "maravilloso, el más perfecto é importante de los que forman al gran cuadro instrumental",⁴⁹

suenan en perfecta consonancia con el juicio que hacen de sus atributos distintivos los prospectos de una de las más importantes casas de música que comentan que

el Violin es indudablemente el instrumento mas importante de la orquesta. Su timbre, á la vez dulce y brillante, se asocia perfectamente á toda clase de instrumentos, en medio de los que no pierde nada de sus eminentes cualidades. Como instrumento de canto y de acompañamiento, sus recursos son inmensos. Por otra parte, la precision de que es susceptible; la facultad que tiene de sostener, aumentar y modificar los sonidos; de tocar en todos los tonos y sobre varias cuerdas á la vez; de ejecutar brillantemente los pasos mas rápidos y de mayor dificultad; de expresar alternativamente la gracia, la nobleza, la audacia, el fuego etc. etc.; todos estos preciosos recursos le han hecho proclamar el rey de los instrumentos.⁵⁰

Y pensar que para el momento en que se hizo este panegírico no habían transcurrido ni dos décadas desde que el violín fuera repudiado por ser un instrumento "ingrato" y al que "solo el génio puede hacer que gima y module notas tan suaves como un arrullo".⁵¹

En el lapso que separa a estas dos citas y en medio de las opiniones tan encontradas que éstas exponen, se ubica la idea del violín "como uno de los instrumentos más difíciles, á la vez que, de todos, el que ofrece más variados y ricos recursos por su potencia, su expresion, su intensidad y su carácter melódico",⁵² concebida por Luis G. Morán y plasmada en su *Primer curso de violín*, que no sólo es una obra teórica para la enseñanza de principiantes, sino la obra que en la enseñanza de violín en México principia el desarrollo de la teoría propia.

La información existente sobre la vida y persona de Luis G. Morán es tan exigua que no sólo se desconocen detalles de su trayectoria artística y pedagógica, sino que ninguno de los autores que se ha ocupado de su biografía ha podido precisar el segundo nombre del músico. Tampoco se sabe

⁴⁶ *Euterpe*, año 2, núm. 28, Morelia, 8 de mayo de 1893, p. 3

⁴⁷ D. Alard aclara que "se llama posición la posibilidad de hacer una frase ó un tirado sin desordenar la mano" (véase Delphin Alard, *Escuela del violín, Gran método completo y progresivo para el uso del Conservatorio de París*, Mayence: B. Schott's Söhne, [s.a.], p. 50).

⁴⁸ *Euterpe*, año 2, núm.40, Morelia, 8 de diciembre de 1893, p. 3.

⁴⁹ *Ibid.*, núm. 27, 22 de abril de 1893, p. 3.

⁵⁰ A. Wagner y Levien, *op. cit.*, II parte, p.

⁵¹ *El Anunciador Mexicano*, año II, núm. 31, 31 de marzo de 1878, p. 2.

⁵² Luis G. Morán, *Primer curso de violín*, México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1883, [f. I].

con certeza la fecha de su nacimiento, probablemente acaecido en el decenio de 1830.⁵³

Las fuentes hemerográficas y los documentos de la época han permitido saber que Luis G. Morán, oriundo de Puebla e hijo del violinista de la catedral angelopolitana, se inició en el oficio de músico en el colegio de infantes de la catedral de esa ciudad, sorprendiendo a sus mentores con que "las disposiciones que el niño manifestó en el piano sobrepasaron en el violín",⁵⁴ instrumento cuyo dominio alcanzó bajo la tutela de Agustín Monroy, primer violín de la capilla.

"El fuego de la juventud" hizo a Morán abandonar el suelo natal para buscar "mayor gloria y mayores recursos" en la Metrópoli y Morelia, "en donde sostuvo conciertos en el violín con inusitado éxito", y, posteriormente, en Veracruz y La Habana, "en cuyos puntos duró algún tiempo cosechando muchos aplausos".⁵⁵

Camino a Guadalajara, a donde lo guió su espíritu inquieto, Luis G. Morán se entrevistó con Agustín Caballero, entonces director de orquesta de la Colegiata de Guadalupe y, siguiendo su consejo, se colocó como organista del Oratorio de San Felipe Neri. Para esta iglesia "ha hecho algunas piezas del género religioso, que le han valido un aplauso de parte de sus colegas"⁵⁶ y que, lamentablemente, se desconocen hoy en día.

En el último tercio del siglo XIX Luis G. Morán fue el primer violín de la orquesta dirigida por Eusebio Delgado, "á vicenda del Sr. Delgado",⁵⁷ y se desempeñó como solista e integrante del quinteto y del "doble quartetto de música clásica" en los conciertos públicos y privados organizados por la Sociedad Filarmónica Mexicana.⁵⁸

No obstante haber sido elevado por la amabilidad de sus biógrafos a la categoría de violinista, violista y violonchelista,⁵⁹ Morán, al parecer, no se distinguía por el dominio del último de los instrumentos mencionados, hecho que el mismo músico reveló en 1872 cuando fue recibido entre el profesorado del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica en calidad de "Catedrático de Violoncello [...] con el sueldo de veinte pesos cada mes, y la obligación de dar clase tres veces á la semana"⁶⁰ y, al tiempo de expresar su gratitud, no dejó de

advertir á la respetable Junta Directiva q. no pulso el Violoncello,⁶¹ y por esto me aconseja mi amor propio de artista y mi conciencia, no aceptar cargo tan honroso; sin embargo, mi buena voluntad me ayudará, entretanto se presenta un profesor q. desempeñe la Catedra dignamente.⁶²

G. Saldívar, en una escueta semblanza de Luis G. Morán, hizo saber que, "reconocidos sus méritos en 1885 se le nombró profesor de violín y de Música de Cámara en el Conservatorio Nacional" pero, como patentiza el escrito arriba citado, la colaboración de Morán con esta empresa educativa dio inicio con antelación a la fecha señalada. De lo mismo hablan otras fuentes documentales que constatan la presencia de este profesor de "violines" y "violoncello" en la nómina y en las actas de exámenes del Conservatorio de Música y Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana -el nombre que por entonces ostentaba el Conservatorio Nacional de Música- en 1872 y 1873.⁶³ Después de unos años de receso en su historial laboral en el Conservatorio, Luis G. Morán se reintegró al cuerpo docente de esa institución⁶⁴

⁵³ G. Saldívar consigna el nacimiento de Luis G. Morán al "segundo tercio del S. XIX" (véase G. Saldívar, *op. cit.*, p. 264). Gabriel Pareyón ubica este acontecimiento alrededor de 1836 (véase Gabriel Pareyón, *op. cit.*, p. 374), en tanto que Karl Bellinghausen lo sitúa en las cercanías del año 1830. Cabe señalar que este último autor introduce un dato erróneo en relación con la fecha de la muerte de Luis G. Morán, señalada como el 18 de septiembre de 1877 (véase Karl Bellinghausen, "Morán, Luis G.", en E. Casares Rodicio (coord.), *op. cit.*, vol. 7, p. 784), no obstante probar una nota insertada en *El Cronista Musical* que "el notable y entendido violinista, pianista y compositor poblano Sr. D. Luis Morán, ha dejado de existir" el día 16 de septiembre de 1877, "víctima de una violenta é inesperada enfermedad (véase *El Cronista Musical*, t. I, núm. 22, México, 25 de septiembre de 1887, p. 4).

⁵⁴ *La Época Musical*, t. I, núm. 9, México, 31 de mayo de 1885, pp. 68-69.
⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.
⁵⁶ *Ibid.*
⁵⁷ *Calendario filarmónico...*, p. 67.
⁵⁸ Sociedad Filarmónica Mexicana, *Concierto de música clásica*, 29 de diciembre de 1869; *Ibid.* *Gran concierto vocal e instrumental*, 8 de agosto de 1870; *Ibid.*, *Concierto privado de música vocal é instrumental*, 4 de marzo de 1871.

⁵⁹ G. Saldívar, *op. cit.*, p. 265; G. Pareyón, *op. cit.*, p. 375; K. Bellinghausen, *op. cit.*, p. 784.

⁶⁰ G. Saldívar, *op. cit.*, p. 265.

⁶¹ Se debe hacer patente que, a pesar de no "pulsar" el violonchelo, L. G. Morán había tenido cierta experiencia en la enseñanza de este instrumento, previa a su admisión en el Conservatorio. Prueba de ello la da un documento que se refiere al violonchelista Germán Sanberlich como su "discípulo particular" (véase AMCNM, Exámenes, s.f., 22 de noviembre de 1872).

⁶² AMCNM, Academias/Planes de estudio, s.f., 10 de enero de 1872.

⁶³ AMCNM, Contabilidad, s.f., julio de 1872 al 30 de junio de 1873.

⁶⁴ Hasta ahora no hemos podido hallar en el Archivo Muerto del Conservatorio Nacional de Música documento alguno que esclareciera las razones que obligaron a Luis G. Morán a interrumpir su colaboración con la Sociedad Filarmónica y la fecha en que fue presentada su renuncia al puesto de profesor del establecimiento educativo auspiciado por esta Sociedad. En cuanto a su reingreso al Conservatorio, éste debió darse antes del mes de julio de 1883, cuando por disposición de su titular, Alfredo Bablot, se le encomendó a Morán la dirección de la orquesta del plantel (véase AMCNM, Comunicaciones de la Dirección, s.f., 2 de julio de 1883).

para fungir como profesor de violín, de la "sección de Música de Cámara"⁶⁵ y, eventualmente, encargarse de la dirección de orquesta.⁶⁶

Desde su retorno al Conservatorio, Morán se empeñó en hacer la apología del llamado "método de enseñanza colectiva" y en promover su *Primer curso de violín* dispuesto en favor de éste.

El derecho de propiedad del manuscrito del *Primer curso de violín* de Luis G. Morán se tramitó en 1883⁶⁷ y el mismo año se señaló en la versión impresa de esta obra (imagen 1), aunque queda perfectamente claro que esa publicación no pudo haberse realizado antes del 8 de enero de 1884, fecha en que se firmó el acuerdo que antecede al texto del método y cuando una comisión integrada por Melesio Morales (presidente), Eusebio Delgado, Carlos Laugier, Pedro Manzano, Gustavo Guichénne y Arturo Aguirre (secretario),

representantes distinguidos del profesorado del Conservatorio, dictaminó que "el *Primer Curso de Violín* [...] puede ser declarado de texto en el Conservatorio Nacional de Música".⁶⁸

Extrañamente, ni el juicio aprobatorio de la honorable comisión ni las opiniones laudatorias emitidas por el "eminente Violinista Sor Remeny"⁶⁹ y el "distinguido Violinista Sor. Figueroa", quienes, según el comentario hecho por A. Bablot "han llenado de merecidos elogios al Sor. Moran por haber formado su 1er Curso de Violín que puede servir de base para el estudio de este difícil instrumento",⁷⁰ como tampoco el empeño que tuvo el director del Conservatorio Nacional, a quien fuera dedicada esta obra, en incluirla entre los "textos obligatorios" en el plantel a su cargo, pudieron vencer la animadversión hacia el mencionado método por parte de los demás catedráticos de violín de esa institución educativa, quienes no dejaban de cuestionar la idoneidad del Primer curso para conducir a sus pupilos "a un éxito seguro"⁷¹ en la adquisición de las habilidades profesionales.

Las razones del hostil recibimiento que los violinistas del Conservatorio dispensaron al método de Morán obviamente no residían en la finalidad con que se realizó esta publicación, que, al decir del propio autor, no pretendía más que auxiliar al principiante en el violín a "adquirir en él alguna maestría, corrección, y llegar a dominarlo, según los preceptos de una buena escuela".⁷²

El contenido del *Primer curso* tampoco pudo albergar motivos de desacuerdo entre L. G. Morán y sus colegas, ya que representaba, en esencia, "una compilación de los mejores estudios escolares para violín",⁷³ que no eran otros sino los métodos de Bériot, Alard y Dancla, de cuyas recomendaciones en los tiempos de Morán

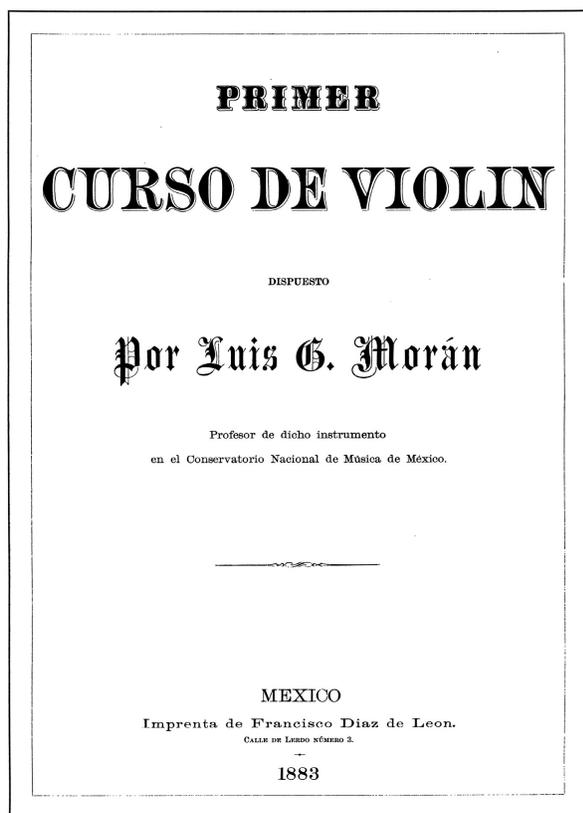


Imagen 1. Luis G. Morán, *Primer curso de violín*, México, 1883, contraportada.

⁶⁵ AMCNM, Exámenes de alumnos, s.f., 1884; Horarios de clase, exp. 32, s.f., 7 de enero de 1885; *Obras de texto*, exp. 6, 28 de junio de 1887.

⁶⁶ En julio de 1883 se comunicó a la comunidad del Conservatorio que "durante el presente mes de Julio y el próximo de Agosto, el Sr. Profesor Luis G. Moran tendrá a su cargo la dirección de los estudios de la orquesta" (véase AMCNM, Comunicaciones de la dirección, s.f., 2 de julio de 1883).

⁶⁷ Saldívar, *op. cit.*, p. 264.

⁶⁸ L. G. Morán, *op. cit.*, [f. I].

⁶⁹ Eduard (Ede) Reményi (1828-1898), violinista húngaro, descendiente de una familia alemana, cuyo nombre hoy en día es recordado por asociación con Johann Brahms quien durante algunos años fue su pianista. Remenyi descoló como solista en la corte de Inglaterra y en el palacio imperial de Viena. Realizó numerosas giras en Europa y América. Visitó México en enero de 1883 cuando actuó con "notable triunfo" en entreactos de las funciones teatrales de la Compañía Grau (véanse Edmond van der Straeten, *The History of the Violin. Its Ancestors and Collateral Instruments From Earliest Times*, vol. II, Nueva Cork: Da Capo Press, 1968, pp. 327-328; Walter Kolneder, *The Amadeus Book of Violin: Construction, History, and Music*, Portland, Oregon: Amadeus, [ca. 1998], p. 405; Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. III, México: La Europea, 1895, p. 357).

⁷⁰ AMCNM, Borradores de actas, exp. 1, 22 de junio de 1885.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² L. G. Morán, *op. cit.*

⁷³ *Ibid.*

se servían en su trabajo todos los catedráticos de violín del Conservatorio.⁷⁴

Por otra parte, si bien es cierto que la relevancia de las aportaciones pedagógicas de Luis G. Morán desmerece notablemente ante las profusas citas de los tratados europeos, el proceder que éste adoptó en su *Primer curso de violín* y que era el de

concentrar y clasificar gradualmente, en un orden diverso de aquel que siguieron sus autores, los ejemplos que a todos los violinistas sirven de modelos, sin que por mi parte abrigue la menor pretensión de corregirlos, sino ántes bien el deseo sincero de hacer resaltar las ventajas y las bellezas de sus concepciones,⁷⁵

fue legitimado, con anterioridad a esta publicación, por varios autores mexicanos que pusieron sus nombres a las adaptaciones de diferentes tratados musicales que a la sazón circulaban en la Europa del siglo XIX.

Entre varios ejemplos a los que se podría aludir en este rubro, nos parece oportuno mencionar el *Catecismo de música con aplicación á la del piano forte y guitarra, notablemente aumentado respecto del de Ackermann* por un autor anónimo veracruzano (Orizaba: Imprenta de Felis Mendarte, 1842), el *Curso de Composición o sea tratado completo y razonado de Armonía Práctica por Anto. Reicha Profesor de Composición en la escuela real de París Arreglado para el Mosaico Musical por M. Alcérreca alumno del Conservatorio Nacional de Música de México 1878*⁷⁶ y un método de Panseron "reformado" por Melesio Morales y "adoptado por la Sociedad Filarmónica Mexicana, para la escuela menor de Solfeo de su Conservatorio".⁷⁷ La idea de compilación de obras teóricas de renombrados autores europeos fue acogida por el pedagogo mexicano Nicolás Guillén en su *Cartilla Filarmónica* sacada de los mas celebres autores (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1851) y, antes de éste, por José Antonio Gómez, quien

⁷⁴ Como han permitido saber las fuentes documentales, en la década de 1880 José Rivas, Pedro Manzano y Antonio Figueroa siguieron los *Métodos* de Bériot y Alard, además de incluir los "50 Ejercicios por Dancla" en el repertorio obligatorio de sus alumnos (véase AMCNM, *Libros*, exp. 64, s.f., 27 de junio de 1885; Exámenes/Audiciones, s.f., 9 de octubre de 1885; Horarios/Planes de estudio/Propuestas de métodos, s.f., 20 de junio de 1886; Obras de texto, exp. 6, s.f., 28 de junio de 1887).

⁷⁵ L. G. Morán, *op. cit.*, [f. III].

⁷⁶ G. Saldívar, *op. cit.*, pp. 241-242.

⁷⁷ Melesio Morales, *A B C de A. Panseron, Metodo teórico-práctico de solfeo para niños*. Reformado por..., México: H. Nagel Sucesores, 1873.

en su *Instructor Filarmónico* (México: Litografía de Amado Santa Cruz y Francisco Cabrera, 1842) expuso un "nuevo metodo para piano, simplificado y extractado de varios autores", y en *El Inspirador Permanente*, publicado en la capital dos años más tarde, dio a conocer su "gran metodo de canto", en el que el material musical de su propia inspiración se combinó con las vocalizaciones de Marco Bordogni⁷⁸ y los ejercicios "estrados de los autores más célebres en esta materia".⁷⁹

A diferencia de J. A. Gómez, quien redujo las vocalizaciones de Bordogni en aras de "no fastidiar al discípulo que siempre desea la simplicidad y la sencillas",⁸⁰ Luis G. Morán preservó inalterado el material musical apropiado de las obras de los emisarios de la escuela de violín franco-belga en México, por lo que el solo hecho de estar reunidos los preceptos de tan egregios violinistas dentro del mismo manual no debió aminorar su valor pedagógico.

La propuesta de combinar obras de varios autores para completar con los ejercicios y el material teórico incluido en ellas el contenido del método de Bériot -"texto" básico en los programas de enseñanza de violín en diferentes instituciones educativas en el México decimonónico-81 que L. G. Morán estaba realizando por medio de su *Primer curso* se hallaba en concordancia con las prácticas pedagógicas cultivadas por muchos de sus colegas. Uno de ellos, Pedro Manzano, profesor de violín del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, hizo notar al respecto que

la experiencia le habia demostrado, y que si bien era cierto que la 1ra parte del Bériot era insuficiente como libro elemental en algunos casos, este inconveniente podia remediarse aumentando algunos otros estudios cuando no bastaran los del Bériot para algunas aptitudes.⁸²

⁷⁸ Giulio Marco Bordogni (1789-1856), tenor italiano, autor de un método de canto y varias colecciones de ejercicios, algunas de las cuales, traducidas en castellano se publicaron en México a mediados del siglo XIX (véase, por ejemplo, M. Bordogni, 36 *Vocalizaciones para voz de soprano o tenor*, México: Litografía de M. Murguía, 1857).

⁷⁹ José Antonio Gómez, *El Inspirador Permanente*, México: [s.e.], 1844, p. 1.

⁸⁰ J. A. Gómez, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹ Además del Conservatorio Nacional de Música al que ya hemos hecho referencia, en el Método de Bériot se basaba la enseñanza de violín en el Instituto Literario de Yucatán y el Conservatorio Yucateco (*La Razón del Pueblo*, año VII, Núm. 890 y segunda época, año VIII, Núm. 123, Mérida, 28 de julio de 1873, p. 4 y 27 de agosto de 1875, p. 4), en el Colegio Primitivo y Nacional de San Nicolás de Hidalgo en Morelia (AGHPM, Universidad Michoacana, caja 3, exp. 8, ff. 3r y v, 2 de enero de 1887) y en el Conservatorio de Música de Toluca (AHEM, Educación, Academia de Música, exp. 23, s.f., 1895), por mencionar sólo algunos establecimientos que se inscriben en este grupo.

⁸² AMCNM, *Borradores de actas*, exp. 1, s.f., 22 de junio de 1885.

Los "otros estudios" de los que se servía Manzano eran los "50 Ejercicios por Dancla" para los alumnos del segundo año de enseñanza y los "18 Estudios por David" destinados a los del tercero.⁸³

José Rivas, uno de los veteranos de la enseñanza del violín en el Conservatorio, siguiendo el método de Bériot, completaba el programa de los primeros dos años con la "Escuela del mecanismo por Dancla".⁸⁴ A su vez, Ernesto Baeza, profesor del Conservatorio de Música de Toluca, seguramente, sin haberse enterado de la disputa metodológica que sostenían sus colegas de la capital, basándose también en la obra de Bériot, consideró necesario añadir al programa de estudios del primer año el método de Alard y los *Estudios diarios para violín* de Franz Wohlfahrt.⁸⁵

Habiendo hecho todas esas consideraciones que, más que actuar en desmerecimiento del *Primer curso de violín* se expresan a favor de esta obra, es preciso poner en claro cuáles fueron las razones de peso que podían tener los violinistas del Conservatorio Nacional para mostrar su renuencia a seguir la guía de Luis G. Morán.

El *Primer curso* fue destinado a los alumnos de violín de los primeros tres años y diseñado en atención a los objetivos que, de acuerdo con Luis G. Morán, en esa etapa de la enseñanza debían centrarse en la adquisición de

la posición debida, el timbre ó tono propio y la indispensable afinación de los intervalos; cuestiones que si no están bien resueltas, es poco menos que imposible poder pasar adelante con buen éxito, toda vez que en el violin hay que formar los sonidos en cuanto á su intensidad, su timbre, su duración, su afinación, y también en cuanto á los diversos y múltiples matices necesarios en la ejecución del complicadísimo Arte Musical.⁸⁶

En consecución de tales propósitos Morán realizó un montaje de los "métodos más acreditados", obligándose a acomodar el material compilado en un orden "fácil, lógico y progresivo", pero, a despecho de su compromiso no siempre consiguió hallar la manera idónea de su distribución. Esto es especialmente notorio en las ocasiones en que, habiendo citado un tema del

método de cierto autor, el *Curso* de Morán, al cabo de unas "lecciones" retrocede a los tópicos o ejercicios que le antecedieron en la fuente original o cuando ilustra el material teórico con los ejercicios que, simplemente, no corresponden a los temas tratados, ya que fueron destinados por sus autores a propósitos distintos del uso que les asigna el pedagogo mexicano. Un ejemplo de ello puede verse en la Lección 18ª del *Primer curso* dedicada "á la doble cuerda y cruzamiento de los dedos"⁸⁷ la que, además del ejercicio dispuesto por Alard en afianzamiento de estos recursos,⁸⁸ se incluye un estudio cuyo propósito, según explica el método citado, es el de familiarizar al alumno "con el Punto y las ligaduras molestadas".⁸⁹

Incoherencias aun más obvias exhibe la "Lección 20ª" del *Primer curso de violín* dedicada a la cuestión de los "Sonidos Hilados y Sonidos Matizados".⁹⁰ En ella Morán empieza por citar el tema "Del tono ó sonido" que abre la segunda parte del *Método* de Bériot⁹¹ y, después de ilustrar las explicaciones del maestro belga con una "lección para las síncopas" de Alard,⁹² prosigue con lo que define como "Estudios para el objeto", apartado que, sin embargo, está integrado por la "Lección para familiarizarse con el punto y los tresillos", "Lección para las pequeñas notas", "Lección para las notas del adorno" y un ejercicio más que en el método del mismo autor corresponde al tema de "El trino o cadencia".⁹³

A las limitaciones del *Primer curso* debería sumarse la insuficiente atención que presta su autor al desarrollo de la técnica de la mano derecha y la exigüidad de los así llamados "ejercicios melódicos", reducidos, principalmente, a la exposición de "los pasajes ejecutables dentro de una posición",⁹⁴ a consecuencia de las convicciones, o mejor dicho, los extravíos metodológicos de L. G. Morán.

Como ya lo hemos comentado, el *Primer curso* fue pensado por su autor como el libro de texto básico para los tres primeros años de enseñanza del violín. Este tiempo, según Morán, debió emplearse "esencialmente en el perfeccionamiento de la primera posición", ya que, en opinión suya, "aprender bien la primera posición equivale á decir: *Estar bien formado un violinista*".⁹⁵ Es posible que estas ideas fueran fruto de las

⁸³ AMCNM, *Exámenes/Audiciones*, s.f., 9 de octubre de 1885.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ AHEM, Educación, Academia de Música, exp. 18, s.f., 7 de diciembre de 1893 y exp. 23, s.f., 30 de agosto de 1895.

⁸⁶ AMCNM, *Borradores de actas*, exp. 1, s.f., 22 de junio de 1885.

⁸⁷ L. G. Morán, *op. cit.*, p. 52

⁸⁸ D. Alard, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁰ L. G. Morán, *op. cit.*, p. 57.

⁹¹ Ch. Bériot, *op. cit.*, p. 70.

⁹² D. Alard, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁹³ L. G. Morán, *op. cit.*, pp. 58-64; D. Alard, *op. cit.*, pp. 41-47.

⁹⁴ L. G. Morán, *op. cit.*, [f. l].

⁹⁵ *Ibid.*

experiencias que tuvo Morán en los albores de su formación profesional y que éstas, a su vez, se remontan a las tradiciones de la enseñanza musical procurada en los colegios catedralicios de la Nueva España en los que los primeros tres años -que en el nivel de la instrucción se conocían como "menores o mínimos"-⁹⁶ se dedicaban a las nociones básicas de la teoría y práctica musical. Pero sobra decir que a finales del siglo XIX este concepto de la organización de los estudios musicales ya era perfectamente obsoleto, por lo que el intento que hizo Morán de reanimarlo, naturalmente, provocó extrañeza y fue reprobado por sus colegas con orientaciones metodológicas más modernas.

El 22 de junio de 1885 en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación tuvo lugar la "Junta preparatoria de Violinistas del Establecimiento", durante la cual Pedro Manzano, al ser interrogado sobre la utilidad del "texto" de Luis G. Morán, manifestó que "en su concepto no era indispensable estudiar 3 años la 1ra posición del Violín". José Rivas se mostró solidario con la opinión de su colega, señalando que

no puede admitirse como asegurado el éxito en el estudio de las posiciones con solo saber la primera de ellas [... y que tampoco] es enteramente cierto que aun vencida la 1ª posición del Violín, todo lo restante del mecanismo de este instrumento, sea cuestión casi resuelta.⁹⁷

Pianista, compositor y profesor del Conservatorio, Melesio Morales, presente en la reunión, intervino en la disputa para comentar que

la perfección que exigía el Sor. Moran en el 1er Curso, no había razón para no exigirla en el 2º y 3º restantes, resultando de aquí que el estudio del Violín en el Conservatorio llegaría a tener una duración excesiva tanto para los intereses personales de los cursantes, como para la reputación del Plantel, pues que así habría el peligro de que los alumnos de Violín desertaran, truncando su carrera con perjuicio suyo, y perjudicando al mismo tiempo al Establecimiento que no llegaría a contar con alumnos verdaderamente aprovechados.⁹⁸

⁹⁶ ACCMM, AC 50, ff. 138r-140r, 19 de enero de 1770.

⁹⁷ AMCNM, *Borradores de actas*, exp. 1, 22 de junio de 1885.

⁹⁸ *Ibid.*

No poseemos pruebas documentales que nos permitiesen juzgar si los alumnos de Luis G. Morán desertaban con mayor frecuencia que los que estaban bajo la tutela de otros profesores de violín. Aun así, no puede desconsiderarse que el Conservatorio corría el riesgo latente de perder a los estudiantes desanimados por la dilación con la que, en su procura de no pasar "más adelante antes de tiempo", Morán construía las bases de su formación profesional, sin poder asegurar que la lentitud en el avance se traduciría en la solidez de este fundamento. Las actas de los exámenes que presentaban los alumnos de L. G. Morán prueban la insuficiente eficacia de la enseñanza que se les impartía. De manera que se ha podido saber que en 1886 "el niño José Guasco, de diez años", después de haber dedicado un año al estudio de las primeras siete lecciones del *Primer curso de violín*, recibió la recomendación de repetir el año "para fortalecerse"; su hermano Ricardo, de 14 años, fue encontrado desafinado; Jesús Barcarcel, de 18 años, se halló "tímido [...], sin afinación, sin energía, sin seguridad",⁹⁹ mientras que Julián Díaz, de 24 años, no logró demostrar más que "articulación regular; alguna afinación [... y] arco sin energía".¹⁰⁰ Aun Crescencio Márquez, quien se inició en el violín cuando contaba ya 27 primaveras, al cabo de un año de estudios con Morán, aunque mostró "buena medida; afinación regular; alguna energía en el arco", fue encontrado por los sinodales "sin fuego sagrado" y "torpe todavía".¹⁰¹

Probablemente, no se debería atribuir a Luis G. Morán toda la responsabilidad por las infortunadas presentaciones de sus pupilos sin tomar en cuenta factores tan importantes como la propensión natural hacia la música que éstos poseían y el tesón que ponían en sus estudios. Pero tampoco puede hacerse caso omiso de las inmediatas y sorprendentes metamorfosis que provocaba en los discípulos de Morán el cambio de profesor, aun con poca experiencia en la docencia. Así, en 1888, los catedráticos del Conservatorio que presenciaron el examen sustentado por Francisco Solares, de 18 años, anotaron en el protocolo que éste "fue de los últimos alumnos del Conservatorio que tuvo el Sor. Morán y presentó con él examen de 1er año. En este año de 1888 ingresó a la clase de P. Amaya¹⁰² y ahora presenta 1º, 2º, y 3er año. [...] Tocó *fantasía Sonámbula Singelle [sic]* bastante bien tocada".¹⁰³

⁹⁹ AMCNM, Exámenes/Audiciones, s.f., 8 de octubre de 1885 y Exámenes, exp. 30, s.f., septiembre de 1886.

¹⁰⁰ AMCNM, *Exámenes de alumnos*, s.f., 1884.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² En 1886, por ausencia de Antonio Aguirre, "profesor repetidor de violín interino", se nombró en su lugar a Alberto Amaya, violinista recién egresado del Conservatorio, quien aún en 1884 había cursado el nivel de "Perfeccionamiento" en clase de José Rivas (véase AMCNM, Exámenes de alumnos, s.f., 1884; Nombres, exp. 25, s.f., 21 de diciembre de 1886).

¹⁰³ AMCNM, Exámenes de varones, 1888.

¿Acaso la desventaja en que se hallaban los pupilos de Morán frente a los alumnos de otros profesores del Conservatorio Nacional debería imputarse íntegramente a las deficiencias de su *Primer curso de violín*?

Para responder adecuadamente a esta pregunta es oportuno recordar que el objetivo principal -no obstante jamás nombrado por Luis G. Morán- de la publicación de su manual era la formalización del sustento teórico del método al que el violinista subordinó la instrucción de sus discípulos, y que tanto los ocasionales aciertos como los frecuentes desatinos de Morán manifiestos en su *Primer curso* se hallaban en correspondencia con los pequeños beneficios y los grandes inconvenientes que presentaba para sus alumnos la manera en que el músico se apegaba en su práctica docente, llámese ésta "enseñanza colectiva", "método de la enseñanza colectiva" o "método colectivo".¹⁰⁴

No se ha podido precisar cuándo o bajo qué influencia el "método colectivo" empezó a emplearse en las instituciones de educación musical en México. Tampoco se cuenta con testimonios documentales que apunten a Luis G. Morán como iniciador de la aplicación de este método en la enseñanza de violín. Lo que sí fue posible probar de manera incuestionable es que la "enseñanza colectiva" encontró en Morán a su más ferviente y fiel adepto, que no fue nadie más sino él quien inauguró el empleo de este método en la enseñanza de los cordófonos de arco en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y que en los años en que él se dedicó a defenderlo y promoverlo entre los alumnos y profesores de esa institución, el método colectivo tuvo algunos, por cierto poco numerosos, seguidores y aliados entre los que se hallaban Alfredo Bablot, Melesio Morales y Gustavo Guichenné, profesor de violonchelo.¹⁰⁵

Del método de enseñanza colectiva que comprendía, en esencia, el trabajo que el profesor realizaba con un grupo de alumnos, en vez de impartirles clases individuales, Luis G. Morán empezó a hacer uso desde la época en que contrajo su compromiso laboral con la Sociedad Filarmónica. El libro que guarda las actas de exámenes que los alumnos del Conservatorio adjunto a este cuerpo habían sostenido en el mes de noviembre de 1872 pone de manifiesto que los

discípulos de Morán presentaron el examen "en grupo", participando en éste un total de veinte alumnos: nueve que se desempeñaron como violines primeros, ocho más como violines segundos y otros tres que hicieron esta prueba en el violonchelo. Durante el examen se interpretaron

seis lecciones concertantes en primera posición. Tres lecciones en segunda posición. "El barbero de Sevilla" pieza de salón para Violoncello con acompañamiento de trío. Tres estudios melódicos de Alard. Dos estudios en unísono, con acompañamiento de piano. "El brindis", vals de salón con acompañamiento de trío.¹⁰⁶

El examen fue calificado -¡también en forma colectiva!- de acuerdo con los siguientes parámetros: "Posición del instrumentista. Manejo del arco. Afinación. Ejecución".

Para formarse una idea nítida sobre la naturaleza del "método colectivo" hoy no existe, quizá, una manera más segura que la de recurrir al testimonio de don Carlos Laugier, profesor de los instrumentos de aliento,¹⁰⁷ quien redactó y firmó el acta de la prueba académica referida "por los examinadores que no pudieron venir".¹⁰⁸

El escrito en cuestión hace saber que

el examen comenzó por unas series de lecciones elementales para violín en la primera posición y la igualdad de los arcos habla altamente a favor del profesor. En seguida los alumnos tocaron lecciones a dos partes en oposición unas a otras; misma precisión en los arcos y firmeza en el compás. La clase de violonchelo merece una mención particular. Cuando tocaron a tres partes el compás fue muy bueno y firme y con el estudio habrá más flexibilidad en la ejecución. Después tocaron unas melodías para violonchelo sobre motivos del *Barbero* acompañadas por las dos clases de violín y violonchelo y en ellas probaron los alumnos tener muy buen sentido del acompañamiento. Se terminó el acto por un

¹⁰⁴ AMCNM, Borradores de actas, exp. 1, s. f., 22 de junio de 1885.

¹⁰⁵ En el programa de "Audiciones y Actos públicos" presentados por los alumnos del Conservatorio en el año 1886 figura el "Duo colectivo, para Violoncelos. Lee" interpretado por el propio profesor Guichenné y siete de sus alumnos: "Señoritas Dolores Couto, Joaquina Alfaro, Enriqueta Montenegro y Luz Vargas. Señores Rafael Galindo, Manuel Peralta, Alfredo Guichenné" (véase ACCNM, Concursos/Programas, exp. 26, s.f., 27 de noviembre de 1886).

¹⁰⁶ AMCNM, Exámenes, s.f., 22 de noviembre de 1872.

¹⁰⁷ No obstante estar a cargo de la enseñanza de los instrumentos de aliento, C. Laugier fue conocido también como "celebre" violista (véase *Diario del Hogar*, año IV, núm. 173, México, 5 de abril de 1885, p. 1), especialmente por encabezar la sección de violas en la orquesta del Conservatorio (véase AMCNM, Orquesta, exp. 15, s.f., 1887).

¹⁰⁸ AMCNM, Exámenes, s.f., 14 de junio de 1872.

vals en que acompañaron todos los discípulos a su profesor con la misma firmeza en el compas y en la afinación.¹⁰⁹

"No dudo un solo momento" -escribió Laugier finalizando el protocolo-, "que si los alumnos siguen los buenos consejos de su excelente profesor llegaran con el tiempo a dar a México una porción de buenos artistas que todas las naciones desearan aplaudir".¹¹⁰

Pese al augurio, por demás optimista, de Carlos Laugier, y el apoyo que ha brindado a la "enseñanza colectiva" Alfredo Bablot, este método colectivo no logró a enraizarse en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, por creer los catedráticos del plantel que éste, "de ser adoptado en los demás cursos, podía considerarse como contraproducente para el aprovechamiento en el estudio del violín".¹¹¹ Al fallecer Luis G. Morán su *Primer curso de violín* también dejó de mencionarse como "obra de texto" sugerida para la enseñanza del violín, en el Conservatorio o en cualquier otra institución de enseñanza musical, y actualmente está prácticamente olvidado,¹¹² máxime que son muy escasos los ejemplares de los que hoy disponen los fondos bibliográficos abiertos al público.

Con tantas observaciones críticas sobre el método de Luis G. Morán resulta indispensable explicar las razones que podrían justificar nuestra pretensión de redimir el *Primer curso de violín* del desdén en que lo sometió el juicio de su propia época.

El principal argumento para ello y el mérito fundamental del *Curso* de Luis G. Morán reside, como ya hemos insistido, en que esta obra representa el primero y, por más de medio siglo, único intento hecho por un pedagogo mexicano de sistematizar el conocimiento teórico contenido en tratados de las principales autoridades europeas en el ramo de la enseñanza del violín¹¹³ y adecuarlos -sin importar si esto se hizo

de manera acertada o errónea- a los objetivos de la academia y al plan de estudios de una institución de educación musical. Enseguida debe destacarse el significado que el *Primer curso* posee como baluarte de la veneración que la pedagogía musical mexicana del siglo XIX profesaba al método teórico como fundamento de la enseñanza: por el testimonio que ofrece por si mismo y a través de los pasajes en que su autor advierte que "los preceptos de una buena escuela" deben formar "la base de una educación artística especial" o en los que participa a sus lectores que ha encontrado oportuno "suprimir" en su manual

todo lo relativo á la actitud y los preliminares elementales, porque estos preceptos son conocidos de la generalidad de los profesores, y porque en esta materia no discrepan en nada los autores, especialmente los que he consultado y han contribuido á la formacion de este mi texto.¹¹⁴

Los conocimientos que Luis G. Morán poseía sobre la técnica de ejecución y su concepto de la estética del arte de violín, no obstante lo escueto de sus manifestaciones, afloran de manera grata y sorpresiva en los renglones del texto, en los que el violinista, no bastándole la explicación que daba el autor de la obra citada, sustituye el lenguaje técnico por una descripción poética. De este modo, en las líneas que anticipan los "*Ejercicios preparatorios para el arco voluble*" (imagen 2)¹¹⁵ Morán advierte que se acostumbra referirse de esta manera

á la inestabilidad [*sic*] del arco sobre una sola cuerda. Este pasaje es de bellísimo efecto; pero para obtenerlo, se requiere que el puño esté muy flexible y suave; entónces el arco parece una mariposa que juguetea ligeramente sobre las cuerdas.¹¹⁶

De la misma especie son los pasajes en los que el pedagogo mexicano, interpretando en forma libre algunas ideas de Bériot, pone especial énfasis en "la actitud noble" y "una

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ AMCNM, Borradores de actas, exp. 1, 22 de junio de 1885.

¹¹² En el siglo XX sólo G. Saldívar hizo patente la existencia del *Primer curso de violín* de Luis G. Morán, sin ofrecer una descripción del contenido u objetivos de esta obra (véase G. Saldívar, *op. cit.*, p. 264).

¹¹³ En la primera mitad del siglo XX otros dos músicos mexicanos se hicieron a la tarea de analizar y compilar los preceptos teóricos de los autores europeos, otorgando una decisiva preferencia a la escuela rusa, representada por Leopoldo Auer (véanse Samuel Martí, *Técnica básica para violín y viola*, Mérida, Yuc.: Orquesta Sinfónica de Yucatán, 1938; S. Rodríguez Tagle, *Consideraciones sobre la técnica del violín con observaciones y advertencias del gran maestro Leopoldo Auer*, San Luis Potosí: Talleres gráficos "Evolución", 1946).

¹¹⁴ L. G. Morán, *op. cit.*, [f. II].

¹¹⁵ D. Alard se refiere a este recurso como "baturrillo", explicando que así se le llama a "una série de notas que no se hacen sobre la misma cuerda, y que quedando en una posición, exigen mas notas al aire. Esta mezcla de motas apoyadas y al aire, obliga á una grande igualdad de arco. Se obtendrá dejando al brazo y á la muñeca mucha flexibilidad" (véase D. Alard, *op. cit.*, p. 106).

¹¹⁶ L. G. Morán, *op. cit.*, p. 73.



Imagen 2, Luis G. Morán, Primer curso de violín, Lección 24ª, No. 1.

manera elegante" por las cuales debe distinguirse un intérprete de violín. Así, en las sugerencias de las que provee la primera lección de su *Curso*, Morán subraya que

la mano [izquierda] debe conservar una gran flexibilidad y levantar los dedos suficientemente, conservando siempre una actitud noble, sin la cual ni hay gracia ni es posible afrontar las dificultades sin gran esfuerzo".¹¹⁷

A su vez, la "Lección 5ª", dedicada a los "cambios de arco", contiene la siguiente indicación: "Durante esta lección el profesor aprovechará las pausas para rectificar la posición de ambos brazos, del puño, de los dedos, y enseñará al discípulo una manera elegante y suave de volver el arco al talón".¹¹⁸ La exigencia de la nobleza y elegancia en la manera de ejecución de violín no quedó en el papel, sino que fue llevada a la vida a través de la diaria labor que cumplía Morán en el Conservatorio Nacional, cultivando en sus discípulos un estilo que fue calificado por sus colegas como "elegantito".¹¹⁹

Otra característica de la manera de ejecución que el violinista transmitía a sus alumnos ha sido la conservación de una postura perfectamente estática, ya que una de las máximas del intérprete incluidas en el *Primer curso de violín* estipulaba: que

debe el joven violinista al comenzar el estudio del instrumento, observar fiel e indispensablemente las reglas invariables de la actitud y evitar en lo absoluto que el movimiento del brazo se comunique al cuerpo.¹²⁰

Tan inamovible como la postura que Morán recomendaba guardar a sus discípulos permaneció a través del tiempo la actitud que el pedagogo mexicano adoptó respecto del violín como instrumento de conjunto. *El Primer curso* expone esta idea en forma gráfica, añadiendo a la litografía que en el método de Bériot ilustra los "Preliminares sobre la posición" una figura más que ejemplifica la "Posición del violinista sentado" (imágenes 3 y 4).

Dos años después de la publicación de su *Curso*, cuando arguyó frente a sus colegas del Conservatorio a favor del método colectivo, Morán reafirmó sus convicciones, insistiendo en que

siendo el violín un instrumento principalmente de conjunto, su estudio en la orquesta demandaba la práctica de muchos años para adquirir la experiencia, el buen juicio y el aplomo que se exige a buen Profesor de este instrumento".¹²¹

Con esta aclaración quedó perfectamente justificada la necesidad de integración de la figura del violinista sentado entre los preceptos del *Primer curso de violín*, pues estando este manual destinado al cultivo de la ejecución en conjunto, debió empezar por enseñar al violinista principiante la posición idónea para tal propósito.

No obstante que hacia finales del siglo XIX, cuando Morán sentenció al violín a una penosa existencia como "instrumento de conjunto", este cordófono, gracias al denuedo de los concertistas extranjeros y nacionales, ya se había arraigado en el país como instrumento solista, se debe hacer justicia al sano pragmatismo de Luis G. Morán, quien apuntó al conjunto instrumental o, dicho de otra manera, a la orquesta como la

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁹ AMCNM, Exámenes de varones, 1888.

¹²⁰ L. G. Morán, *op. cit.*, [f. II].

¹²¹ AMCNM, Borradores de actas, exp. 1, 22 de junio de 1885.

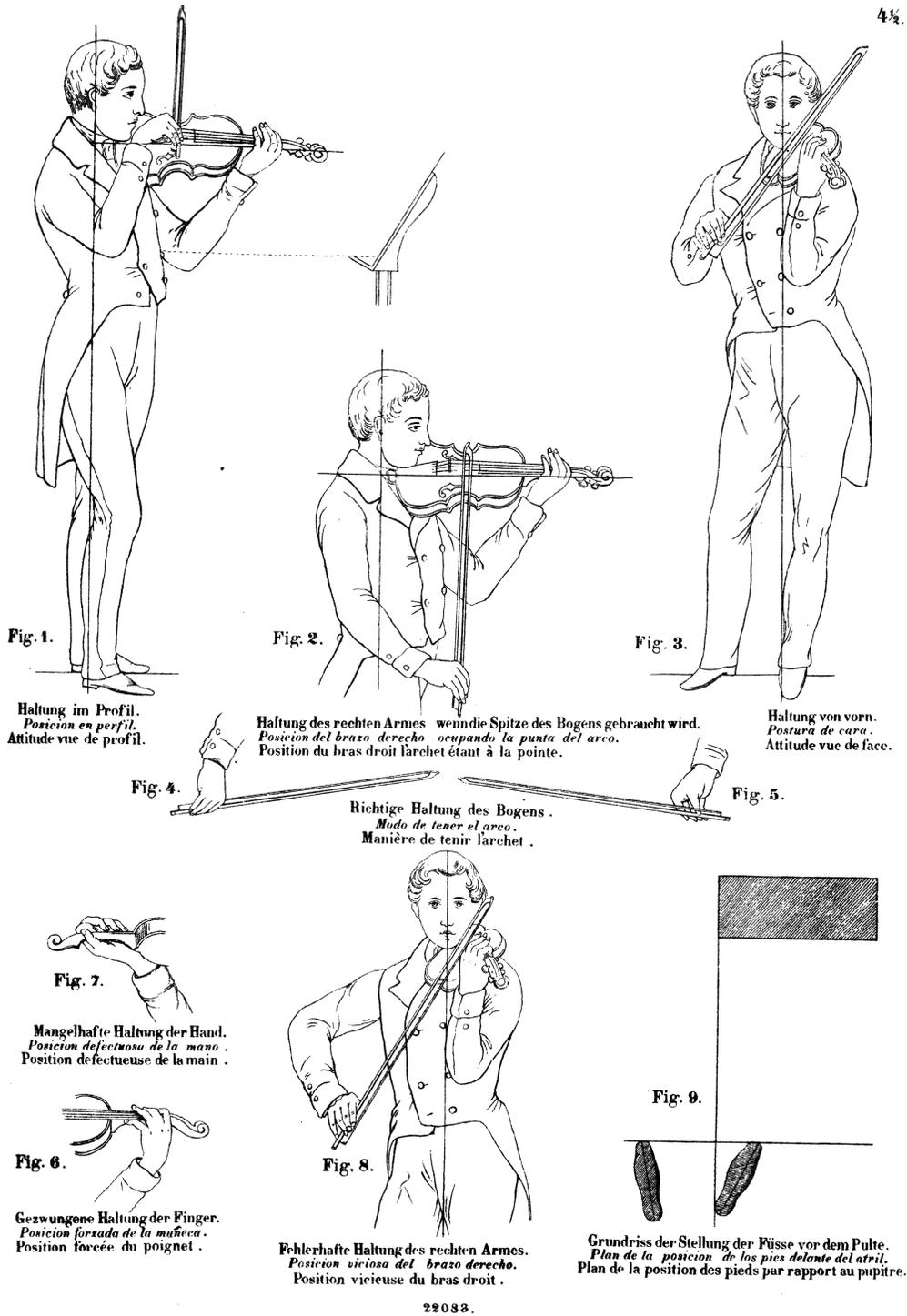


Imagen 3. Charles Bériot, Teórica para violín, México, 1883, p. 4.

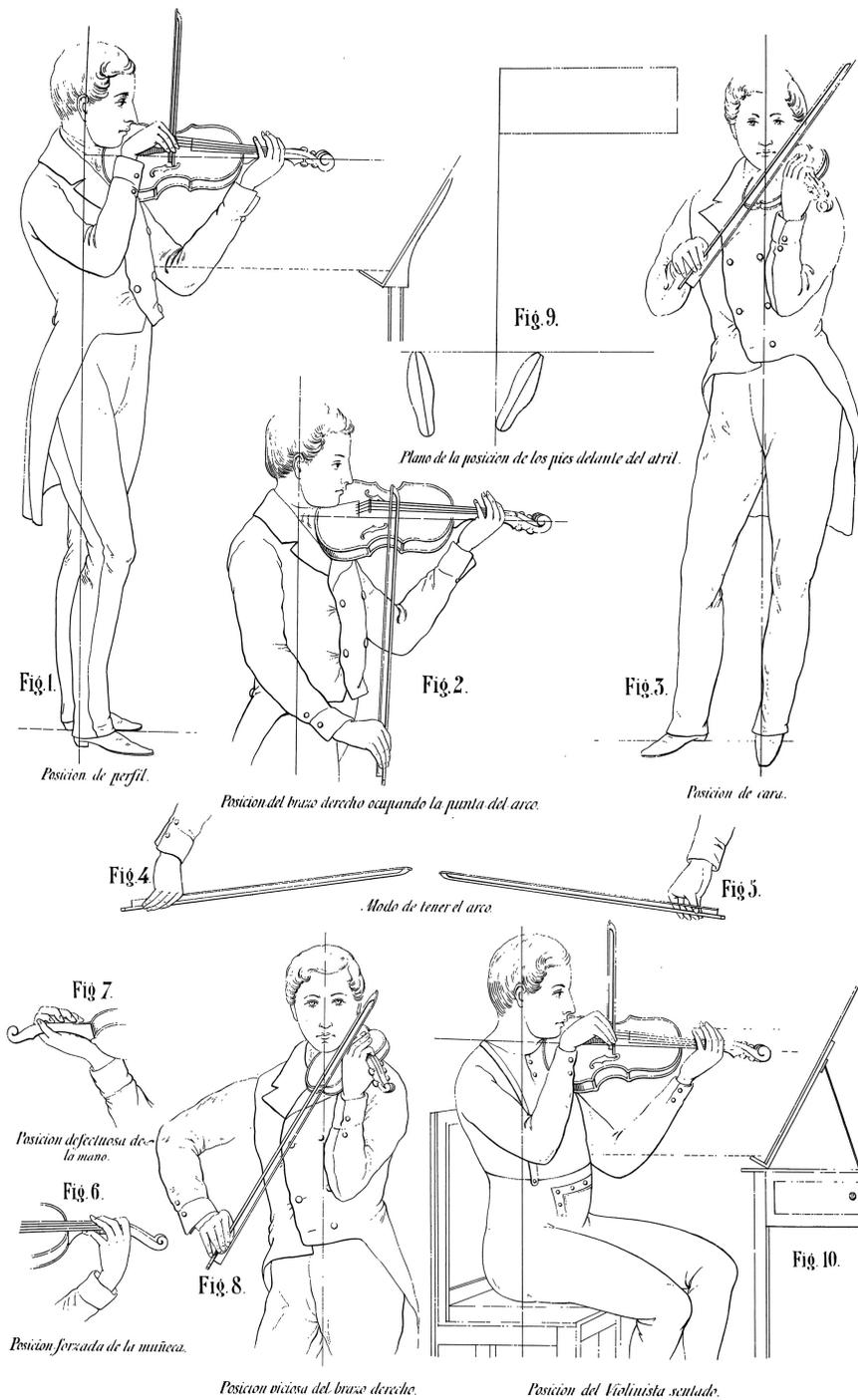


Imagen 4, Luis G. Morán, Primer curso de violín, México, 1883, s.f. (litografía realizada por H. Iriarte).

principal opción de futuro profesional a la que podían aspirar los violinistas egresados del Conservatorio.

Con el mismo conocimiento de la realidad musical del país y de la idiosincrasia de los violinistas mexicanos Morán procede cuando, aludiendo a Dancla, advierte de que

es indispensable tener buenas cuerdas; el tacto del artista se guía por el grueso de ella; conviene pues proporcionar su grueso entre sí, y una vez decidido éste, se adoptará en la misma proporción el que más convenga á la clase del violín¹²²

y hace ver que

en México se usan generalmente las cuerdas más gruesas que en Europa, particularmente para la orquesta, mala costumbre, pero admisible ó disculpable porque la dotación del Cuarteto, hasta estos tiempos ha sido escasa, y se ha creído que un violín cualquiera, produce un sonido más fuerte con cuerdas gruesas.¹²³

La observación que hace Morán sobre la escasa "dotación de Cuarteto" nos obliga a aclarar que, desde los primeros años de la Independencia y hasta las postrimerías de su primer siglo, la prensa de México había puesto de manifiesto la existencia de un caudaloso flujo de importaciones de instrumentos musicales y accesorios para ellos que, a juzgar por la frecuencia con la que los periódicos insertaban los anuncios de su venta, debieron satisfacer generosamente las necesidades de los músicos profesionales y aficionados. Tan sólo en 1826, uno de los diarios de la Metrópoli, a tres meses de distancia, informó a sus lectores que "acaba de llegar á esta capital un surtido de [...] cuerdas de biolin"¹²⁴ y que

en la fábrica de instrumentos de música del ciudadano Cristobal Oñate [...] han llegado y se hallan de venta [...] - Instrumentos de cuerda, á

saber. - Biolines superiores y corrientes. - Biolones y vihuelas. - Cuerdas de todas clases. - Clavijas y puentes, todo esto de Alemania.¹²⁵

Difícilmente pudo escapar a la vista de L. G. Morán que, desde la fundación del Conservatorio, entre sus proveedores habituales figuraban las principales casas de música acreditadas en la capital¹²⁶ y que en la década de 1880, época en la que el violinista hizo la observación citada, esta institución estaba adquiriendo cuerdas -por docenas y mazos de treinta cuerdas- a H. Nagel y A. Wagner y Levien,¹²⁷ ofreciendo la segunda de las empresas cuerdas importadas para violín para todos los gustos y posibilidades económicas, y cuyas calidades oscilaban entre la corriente, de mejor clase, de buena clase, de muy buena clase y "de plata, superior".¹²⁸

Carecemos de elementos para decidir con veracidad si la "mala costumbre" de usar cuerdas gruesas, es decir, importadas de menor calidad o elaboradas por los artesanos del país,¹²⁹ se había arraigado por resultar su precio más económico y, por ende, accesible a mayor número de violinistas o este gusto se desarrolló por producir las cuerdas gruesas, como lo indicó Morán, un sonido más potente, creando con ello la ilusión de un mayor dominio del instrumento, pero, ciertamente, en el mismo tenor deberían sopesarse las preguntas sobre el origen de una colección de estudios para violín compilada por Pedro Murguía (?-1887), editor de la Ciudad de México, "conocido pianista",¹³⁰ compositor y maestro de música.¹³¹

La carátula de esta compilación, atribuida por G. Saldívar al año 1900,¹³² hace saber que el manuscrito contiene "Primeros estudios para violín por maestros Massas,¹³³ Valle, Velásquez, y otros. Aleccionados por Pedro Murguía para sus

¹²⁵ *El Sol*, año 4, núm. 1255, 27 de noviembre de 1826, p. 2106.

¹²⁶ AMCNM, Contabilidad, f. 3v y 4v, agosto y septiembre de 1869.

¹²⁷ *Ibid.*, s. f., 3 de mayo y 23 de agosto de 1886.

¹²⁸ A. Wagner y Levien, *op. cit.*, II parte, p. 34.

¹²⁹ Una revista de la época equipara en significado a las expresiones "las cuerdas corrientes ó del país" y, señalando que éstas son "generalmente hablando de mala calidad", advierte que "solo las deberían usar personas [...] muy escasos de recursos" o los músicos "ordinarios que poco se fijan en la importancia de la sonoridad esquisita del instrumento" (véase *La Lira Michoacana*, t. I, año 2, núm. 25, Morelia, 1895, p. 195).

¹³⁰ *El Cronista Musical*, t. I, núm. 22, México, 2 de septiembre de 1887, p. 4.

¹³¹ Algunos impresos musicales en los que P. Murguía participó como editor se preservan hoy el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio Loyola (Vizcaínas). En custodia de esta institución se encuentran también varias obras de su composición (véase AHCSILV, 026-II-024, 026-III-026 y 027).

¹³² La copia manuscrita de esta obra, lamentablemente incompleta, que tenemos en nuestro poder no indica el año de su elaboración, sin embargo, en las demás características concuerda con la descripción que ofrece G. Saldívar (véase G. Saldívar, *op. cit.*, p. 340).

¹³³ El manuscrito se refiere, sin duda, a Jacques Féreol Mazas (1782-1849), violinista y compositor francés, autor de un considerable número de obras para violín (véase W. Kolneder, *op. cit.*, pp. 451-452).

¹²² A la idea promovida por Morán en el método de Dancla corresponden las siguientes líneas: "Es indispensable el proporcionarse cuerdas buenas; el tacto del artista lo guiará en la elección de la grosura de las cuerdas" (véase C. Dancla, *op. cit.*, p. 25).

¹²³ L. G. Morán, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁴ *El Sol*, año 4, núm. 1153, 10 de agosto de 1826, p. 1690.

hijos Pedro Ma. y Juan María Murguía", sin embargo, las 36 breves piezas musicales, de un total de 37 que integran su contenido, están presentadas sin la indicación de sus autores y no están provistas de títulos que permitan precisar su procedencia. El carácter de las piezas y el nombre de "Petrella"¹³⁴ que encabeza a la primera de ellas sugiere que no se trata de estudios para violín, en el correcto sentido de la palabra, sino de una colección de fragmentos de composiciones musicales de diferentes géneros: arias de óperas italianas, canciones y danzas que fueron "aleccionadas" o, mejor dicho, adaptadas a los recursos limitados del violinista novato. De extrema sencillez técnica e indiscutible atractivo melódico, los *Primeros estudios* de P. Murguía no podían servir a un propósito distinto al de permitir al bisoño intérprete reproducir en el violín las piezas de moda de manera reconocible y con ello animarlo a proseguir con el aprendizaje.

Pese a su casi nulo valor didáctico, la colección de Pedro Murguía adquiere un especial significado para la historia de la enseñanza del violín en el país por el hecho de haber mencionado entre los autores de las piezas que la integran a dos músicos mexicanos: "Velásquez", quien hipotéticamente puede ser identificado como Francisco Velázquez, profesor de contrabajo del Conservatorio Nacional de Música y Declamación,¹³⁵ o bien José Guadalupe Velázquez, "profesor de Coros y Conjuntos Vocales" de la misma institución,¹³⁶ y "Valle", quien no pudo ser otro sino Antonio [del] Valle, violinista y compositor, activo en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (imagen 5).



Imagen 5. Antonio Valle.

(Retrato fotográfico publicado en Manuel G. Revilla, *Obras*, t. I, México: Imprenta de V. Agüeros, 1908, p. 48.)

Antonio Valle (1823-1876) nació en la Ciudad de México y "desde muy niño tuvo mucha inclinación y clara disposición para la música".¹³⁷ Su primer guía en esta liza fue su padre, José María Valle, representante de la tercera generación de los organistas de la Colegiata de Guadalupe,¹³⁸ quien se ocupó en darle "lecciones de solfeo, de piano y de armonía"¹³⁹ y, según otra fuente, también lo dirigió "en el clave y el Organo".¹⁴⁰ Como violinista Antonio Valle ha sido discípulo de José Vicente Covarrubias, violín primero de la Colegiata,¹⁴¹ y se perfeccionó en este instrumento bajo la tutela de José María Chávez, músico español residente en la capital mexicana. A los once años Antonio Valle se integró a la orquesta del santuario guadalupano¹⁴² y aún no cumplía los quince cuando debutó ahí como solista¹⁴³ e hizo honores a las enseñanzas de sus maestros, al obtener el segundo lugar en el concurso para una plaza de violín vacante en la orquesta. La participación del violinista adolescente en este certamen mereció las opiniones laudatorias de los sinodales. Uno de ellos, Jerónimo Gutiérrez, organista primero de la Colegiata, expuso en su dictamen que, a su juicio, Antonio Valle, "aunque joven, de muy corta edad, pero buen principiante y estudioso, no dejó de desempeñar con acierto y alguna delicadeza, dulzura y buen estylo, á mas de su firme cuerda, quanto se le puso al efecto".¹⁴⁴

Valle escaló los peldaños jerárquicos de la orquesta de la Colegiata hasta encabezar la sección de cuerdas, pero sin descuidar con ello sus otras tareas profesionales: la de director de orquesta y la del compositor. El vasto y diverso legado musical de Antonio Valle, quien cuando joven, completó sus conocimientos de "armonía, contrapunto é instrumentación" con Cenobio Paniagua y el compositor italiano Saverio Sanelli,¹⁴⁵ aún no

¹³⁷ *La Época Musical*, t. I, núm. 6, México, 10 de mayo de 1885, p. 44.

¹³⁸ Julio Valle, patriarca de la dinastía de los músicos guadalupanos, fue organista de la Colegiata en la segunda mitad del siglo XVIII (AHBG, Clavería, caja 2P, enero de 1760). En 1770, la plaza vacante por su muerte heredó Manuel del Valle(?-1796), su hijo y padre de José María, quien también se desempeñó como "maestro de los niños" y maestro de la capilla del santuario (véase AHBG, AC, caja 2, vol. II, f. 118r, 30 de enero de 1770, caja 5, vol. I, f. 164r, 30 de octubre de 1787, vol. II, ff. 58v-60r, 17 de junio de 1788). José María Valle recibió el nombramiento de organista segundo de la Colegiata en 1836 (véase AHBG, AC, caja 11, f. 45r, 28 de junio de 1836).

¹³⁹ *La Época Musical*, t. I, núm. 6, México, 10 de mayo de 1885, p. 44.

¹⁴⁰ AHBG, Correspondencia General, s.f., 17 de agosto de 1840.

¹⁴¹ *Ibid*

¹⁴² En una petición dirigida al Cabildo de la Colegiata A. Valle manifestó que a su ingreso en la orquesta, durante cuatro años permaneció "en clase de meritorio", sin embargo, el acta el Cabildo en el que se dio la lectura al mencionado escrito esclareció que nunca se ha promovido tal nombramiento, sino que en alguna ocasión al joven Valle "se le dio licencia para tocar" y se adhirió al grupo de violines, sin que fuera admitido entre ellos de una manera formal (véase AHBG, AC, caja 11, vol. II, f. 14r, 29 de mayo de 1838).

¹⁴³ AHBG, Correspondencia General, s.f., [ca. 1837].

¹⁴⁴ *Ibid*, 28 de noviembre de 1837.

¹⁴⁵ *La Época Musical*, t. I, núm. 6, México, 10 de mayo de 1885, p. 44; Manuel G. Revilla, *Obras*, t. I, México: Imprenta Agüeros, 1908, p. 52.

¹³⁴ Enrico Petrella (1813-1877), compositor italiano, autor de varias óperas serias (véase Marc Honegger, *Diccionario de la música: Los hombres y sus obras*, vol. II, Madrid: Espasa-Calpe, 1988, p. 854), algunas de las cuales han sido puestas en escena en la Ciudad de México (véase G. Carmona, *op. cit.*, p. 101).

¹³⁵ AMCNM, Varios, exp. 2-bis, ff. 110-111, 31 de diciembre de 1908.

¹³⁶ AMCNM, Nombramientos de Profesores, exp. 8, s.f., 15 de junio de 1906.

ha sido estudiado,¹⁴⁶ por lo que no existe manera de reconocer su mano en alguno o algunos de los estudios compilados en el manuscrito de Pedro Murguía. No obstante esta insuperable inconveniencia, hemos podido demostrar que Antonio Valle hizo su aportación en el desarrollo de la didáctica de los cordófonos de arco. El acta de examen que presentaron en 1872 los alumnos de Francisco Bustamante, profesor de contrabajo del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, da fe de ello informando que en esta prueba académica se interpretaron "ocho lecciones á solo y á dúo, de los maestros Bustamante y Valle".¹⁴⁷

Las ocho "lecciones", es decir, ejercicios o estudios para contrabajo y, probablemente, para violín y contrabajo de los que hasta ahora no se tiene más que esta referencia, cierran la brevísima relación de las obras que en el siglo XIX inauguraron la vertiente mexicana de la teoría y didáctica de la enseñanza de los cordófonos de arco. Por supuesto, con esto no se agotan las posibilidades de ampliar, en un futuro, los conocimientos en este campo, ya sea a través del estudio de los acervos pertenecientes a distintas instituciones oficiales y religiosas que hasta el día de hoy permanecen inaccesibles para los investigadores, ya sea a partir de las revelaciones que aún nos deparan las colecciones de música particulares.¹⁴⁸

Pero, independientemente de los posibles hallazgos a los que puedan conducir futuras pesquisas en diferentes fondos documentales y musicales, se ha de señalar que las obras referidas en este escrito constituyen el testimonio y la prueba inequívocos de que las conscientes búsquedas de lo propio en la enseñanza y ejecución de los instrumentos de arco se iniciaron en el siglo XIX y han sido el primer antecedente de la formación de la escuela nacional.

¹⁴⁶ Los resultados preliminares que arrojó la investigación que hemos realizado en los fondos documentales y musicales de los archivos catedralicios y de algunas instituciones de enseñanza permiten señalar a Valle como uno de los primeros sinfonistas de México y aseverar que el índice de sus composiciones publicado por Felipe Larios y M. G. Revilla (véanse *La Época Musical*, t. I, núm. 6, México, 10 de mayo de 1885, pp. 44-45; M. G. Revilla, *op. cit.*, pp. 58-59 y 67), representa sólo una insignificante parte de su obra.

¹⁴⁷ AMCNM, Exámenes, s.f., noviembre de 1872.

¹⁴⁸ Estas esperanzas ha avivado recientemente un encuentro furtivo con la *Escuela de violín (Schule der Violin-Technik)* de Otacar Ševčík (1852-1934), la que tradujo, transcribió o hizo transcribir a máquina y proveyó de observaciones de índole metodológica Luis G. Saloma (1866-1956). Esta obra fue depositada en la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México) como parte del archivo musical de Saloma donado a esta institución por los familiares del que fue uno de los fundadores de la escuela de violín mexicana.

Referencias bibliográficas

Alard, D. *Escuela del violín, Gran método completo y progresivo para el uso del Conservatorio de París*, Mayence: B. Schott's Söhne.

Bellinghausen, K. "Morán, Luis G.", en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 7, p. 784, 1999.

Bériot, Ch. *Teórica de... para violín. Dedicada a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música. Primera edición publicada por Juan y Rafael Rosas y aprobada por el Sr. Director del Conservatorio Nacional de México D. Alfredo Bablot y el Sr. Pablo Sánchez*, México: Imprenta de las Escalerillas, 1883.

Bordogni, M. 36 *Vocalizaciones para voz de soprano o tenor*, México: Litografía de M. Murguía, 1857.

Calendario Filarmónico para 1866. Arreglado de Meridiano de México, México: Imprenta Económica, [1865].

Carmona, G. "La música en México durante la Independencia (1822-1839)", en Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la revolución (1810-1910)*, México: UNAM, p. 24, 1984.

Castro y Virgen, J. V. *Teoría de los principios mas esenciales de la Musica...*, México, 1814.

Galindo, M. *Nociones de historia de la música mexicana*, Colima: Tipografía El Dragón, 1933.

Gómez Haro, E. *Poblanos ilustres. Apuntes para un diccionario biográfico*, Puebla: [s.e.], 1910.

Gómez, J. A. *El Inspirador Permanente*, México: [s.e.], 1844.

González Peña, M. L. "Delgado, Manuel", en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Honegger, M. *Diccionario de la música: Los hombres y sus obras*, 2 vols, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Kolneder, W. *The Amadeus Book of Violin: Construction, History, and Music*, Portland, Oregón: Amadeus, [ca. 1998].

Martí, S. *Técnica básica para violín y viola*, Mérida, Yuc.: Orquesta Sinfónica de Yucatán, 1938.

Mayer-Serra, O. *Música y músicos de Latinoamérica*, 2 vols, México: Atlante, 1947.

Morales, M. *A B C de A. Panzerón, Metodo teórico-práctico de solfeo para niños. Reformado por...*, México: H. Nagel Sucesores, 1873.

Morán, L. G. *Primer curso de violín*, México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1883.

Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica del teatro en México*, 4 vols. III, México: La Europea, 1895.

Paniagua, C. *Cartilla de los principios elementales de Música*, México: J. Lara, 1863.

Pareyón, G. *Diccionario de música en México*, Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995.

Revilla, M. G. *Obras*, t. I, México: Imprenta Agüeros, 1908, p

Rodríguez Tagle, S. *Consideraciones sobre la técnica del violín con observaciones y advertencias del gran maestro Leopoldo Auer*, San Luis Potosí: Talleres gráficos Evolución, 1946

Romero, J. G. *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.], 1949.

Roubina, E. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999.

Saldívar, G. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols, México: CNCA, INBA, Cenidim, 1991.

Sosa, F. *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884.

Stevenson, R. "Bustamante, José María", en E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. II, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Van der Straeten, E. *The History of the Violin. Its Ancestros and Collateral Instruments From Earliest Times*, 2 vols, Nueva Cork: Da Capo Press, 1968.

Wagner y Levien, *Catálogo general de los repertorios de musica*, vol. 8, México: A. Wagner y Levien, 1897.

Referencias hemerográficas

Álbum de la Mujer, El, Ciudad de México, año 1, t. I, núm. 13, 2 de diciembre de 1883.

Anunciador Mexicano, El, Ciudad de México, año II, núm. 31, 31 de marzo de 1878.

Arte Musical, El, Veracruz, t. IV, núm. 147, 2 de abril de 1922.

Cronista Musica, El, Ciudad de México, t. I, núm. 22, 25 de septiembre de 1887.

Democracia, La, Zinapécuaro, Michoacán, t. 2, núm. 2, 31 de diciembre de 1901.

Diario de Avisos, El:
año 2, t. I, núm. 256, 31 de agosto de 1857;
año 8, núm. 261, 1 de octubre de 1859.

Diario del Hogar, Ciudad de México, año IV, núm. 173, 5 de abril de 1885.

Época Musical, La, Ciudad de México, t. I, núm. 9, 31 de mayo de 1885.