

## La modernización de la banda de alientos mexicana y su incursión en los inicios de la industria del fonógrafo

### *The Modernization of Mexican Wind Bands and their Ingression into the Phonographic Industry at its Beginning*

Alejandro MERCADO VILLALOBOS

<https://orcid.org/0000-0003-3641-4574>

Universidad de Guanajuato (México)

Departamento de Estudios Culturales

[alejandro.mercado@ugto.mx](mailto:alejandro.mercado@ugto.mx)

#### Resumen

En el artículo se analiza el surgimiento y consolidación de las bandas de alientos mexicanas, haciendo evidente el tránsito de las músicas de armonía de antecedentes virreinales, a las modernas músicas conformadas por instrumentos técnicamente perfeccionados. Se parte de la idea de que ese particular conjunto musical fue fundamental en el propio desarrollo cultural de la sociedad mexicana decimonónica, ya sea por la ejecución de repertorio europeo siguiendo la herencia hispana o incorporando himnos y marchas, sonos y canciones, que favorecerían la construcción del nacionalismo musical y, con ello, un sentimiento de identidad y pertenencia. Esto justifica el interés por examinar la incursión de las músicas en la naciente industria fonográfica y por revisar las primeras grabaciones realizadas entre 1904 y 1910, mediante conjuntos sumamente significativos. Me refiero a las bandas de Zapadores, la de Artillería y la perteneciente a la Policía de la Ciudad de México. Para lograr el cometido, se usa la hermenéutica como método de estudio en el análisis de prensa decimonónica, así como referencias de archivos sonoros y de la historiografía relacionada con el objeto de estudio.

**Palabras clave:** banda de alientos, música militar, nacionalismo musical, géneros musicales, fonógrafo.

#### Abstract

*This article analyses the coming into being and the consolidation of Mexican wind bands, by highlighting the transit between the music whose harmonies had their roots in the viceroyalty, to modern music created with technically perfected instruments. The analysis is based on the idea that these musical ensembles were fundamental for the cultural development of the Mexican society of the nineteenth century, either due to their performing of a European repertoire, in accordance with their Hispanic heritage, or through the incorporation of hymns, marches, sonos, and songs which boosted the creation of a musical nationalism, and with it a sense of identity and belonging. This is why it is of interest to examine the incursion of this music into the burgeoning phonographic industry, as well as looking into the first recordings, made between 1904 and 1910, focusing on three exceedingly important ensembles, which are: the band of the Artillery, the band of Zapadores, and the band of the Gendarmes of Mexico City. For*

Recepción: 9 de marzo de 2022 | Aceptación: 28 de junio de 2022



© 2023 UNAM. Esta obra es de acceso abierto y se distribuye bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

*the purpose of said examination, hermeneutics was the chosen method to study nineteenth-century press, references to sound archives, and the historiography related to the subject.*

*Keywords: wind band, military music, musical nationalism, music genres, phonograph.*

### *A manera de inicio*

Las bandas de música de viento son una creación decimonónica. En efecto, fue sólo a partir de la invención del sistema de pistón por los alemanes Blühmel y Stölzel, suceso ocurrido alrededor de la década de 1820,<sup>1</sup> que pudieron construirse instrumentos cromáticos como la trompeta,<sup>2</sup> el corno, la tuba, el barítono o el trombón de pistones, lo cual se produjo, además, en consonancia con el desarrollo de maderas: flautas y clarinetes, y de los instrumentos de caña-metal; me refiero a los saxofones. Sólo entonces se conformaron las músicas de alientos en su versión moderna, compuestas por las tres secciones que las caracterizan: alientos metal, alientos madera y percusiones, con predominio de la primera. Dichas agrupaciones evolucionaron hasta consolidarse, en el transcurso del siglo XIX, como un conjunto homogéneo en instrumentación y ensamble, caracterizado por su peculiar sonido brillante, marcial y heroico, lo cual le otorgó presencia social y dominio, sobre todo, de los espacios abiertos.

Si atendemos un dato interesante, que refiere que el músico José María Chávez habría traído a México varios instrumentos de España en 1836, entre ellos una trompeta de pistones,<sup>3</sup> y la aparición, en 1837, de la obra *Versos para orquesta a octavo tono con pistón obligado*, pieza que el ínclito Joaquín Beristáin<sup>4</sup> compuso para el trompetista Manuel Salot,<sup>5</sup> tenemos la presencia en la república musical mexicana de instru-

<sup>1</sup> Jesús Rodríguez Azorín, “Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecedentes de la trompeta moderna. Sistema de Válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal”, *Musicalia*, n. 3 (enero 2005).

<sup>2</sup> Sobre el origen y el uso de la trompeta en México: Alejandro Mercado Villalobos, “La trompeta, su uso histórico en las bandas de viento decimononas”, *El Artista*, n. 17 (2019).

<sup>3</sup> Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, t. I (Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2006), 1051.

<sup>4</sup> Beristáin fue un destacado músico mexicano, experto en la ejecución del chelo, aunque también fue pianista. Aun cuando murió muy joven, logró destacar como instrumentista. Compuso al menos dos obras y fue un preclaro director de orquesta. En conjunto con Agustín Caballero creó, en 1838, una academia de música, aquella que se fusionaría en 1866 con el Conservatorio del Club Filarmónico de Tomás León. Pareyón, *Diccionario*, t. I, 16 y 132.

<sup>5</sup> Manuel Salot fue un afamado trompetista mexicano que destacó en sus ejecuciones cuando formaba parte de la orquesta de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

mentos modernizados técnicamente y con mejoras sonoras, desde la década de 1830, y posiblemente desde entonces habría iniciado su virtual incorporación a las músicas nacionales. No obstante, todo indica que la transmutación de aquellas músicas de procedencia virreinal compuestas por tambores, pífanos (flauta transversa), serpentón, chirimías, cornetas y clarines a las modernas músicas de viento con las tres secciones referidas es mayormente evidente hacia la década de 1850.<sup>6</sup> Con todo esto, sin embargo, la evidencia apunta a que las músicas propiamente mexicanas proliferaron hacia la época de la República Restaurada (1867-1876) y el factor de ese desarrollo está en la influencia del ensamble instrumental y ejecución artística de las bandas francesas, belgas y austriacas que literalmente amenizaron la intervención francesa y el consecuente imperio de Maximiliano (1862-1867).<sup>7</sup>

Justamente, con la paulatina pacificación luego del triunfo liberal en 1867, las músicas mexicanas proliferaron, apareciendo en algunos casos, consolidándose en otros, bandas de aliento oficiales creadas gracias al auspicio de los gobiernos en turno, de ahí las denominadas “bandas del estado” o “bandas municipales”, aunque había una indiscutible actuación en el país, de las músicas pertenecientes a los destacamentos militares que el gobierno de la república mantenía en gran parte del territorio. En este panorama, con frecuencia se organizaron bandas de viento civiles, que nacieron en el seno de escuelas públicas o de las cada vez más habituales asociaciones filarmónicas.<sup>8</sup>

Su padre, Antonio, fue un conocido músico de origen catalán que arribó a Nueva España en 1804, y que figuró como ejecutante de violín, chelo y corno. Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, t. II (Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007), 938.

<sup>6</sup> Sergio Navarrete Pellicer, “Las capillas de música de viento en Oaxaca”, *Heterofonía*, n. 124 (enero-junio 2001): 15.

<sup>7</sup> Hay una muy buena referencia histórica sobre el proceso en la tesis de Jimena Palacios Uribe, “La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca Baja. El caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890-1938)” (tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018), 42-45.

<sup>8</sup> Como ha registrado Ricardo Miranda, en el México del siglo XIX fueron comunes y cotidianas las asociaciones filarmónicas; por ello, al menos en la primera mitad, su presencia se percibe en ciudades como Guadalajara, Morelia, Veracruz, Puebla, la ciudad de México, Yucatán, Campeche y Guanajuato, entre otras. Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX*, coord. de Ricardo Miranda y Aurelio Tello (El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-1910), IV) (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 22.

Así, iniciado el Porfiriato (1876-1911) las bandas de música eran ya esenciales en la vida pública de las ciudades y los pueblos, contribuyendo a la consolidación de un México musical que vivió su existencia social más importante en los espacios públicos: jardines, calles y sitios de paseo, portales, teatros o salones de baile, y que arraigó un modelo cultural que tuvo como ejemplo varias naciones allende el Atlántico.<sup>9</sup> Es por ello por lo que las bandas de viento ejecutaron un repertorio musical europeo —aunque de forma paulatina se fue incorporando un repertorio *nacional*— de acuerdo con las aspiraciones de los sectores dominantes, quienes consideraron que la nación que emergió a la *modernidad* debía constituirse siguiendo el ejemplo en materia cultural de países que consideraban avanzados, siendo que en éstos la música desempeñaba un papel esencial en la formación humana y el proceso civilizatorio.

Ahora bien, hoy en día se conoce y con suficiente amplitud, la conformación instrumental de las músicas de viento en México y del repertorio que ejecutaron, y esto es así gracias a las amplias referencias identificables en diversas fuentes, siendo la prensa, en este caso, fundamental. Conforme las publicaciones periódicas decimonónicas avanzaban en su propio desarrollo, incluían alusiones precisas respecto a la cotidianidad y el contexto artístico,<sup>10</sup> y es en dichas menciones que puede mirarse el importante papel de las músicas de viento en la vida social y en la consolidación de la identidad nacional. Es por estas fuentes, en principio, que sabemos de las músicas y su instrumentación, de compositores y directores, del repertorio, de los espacios de actuación y su procedencia en cuanto a si eran civiles u oficiales e, incluso, es posible conocer críticas por sus actuaciones artísticas. Lo que esta y otras referencias —informes de gobierno, memorias personales o la propia historiografía de la época— no permite conocer es cómo sonaban dichas músicas. Al respecto, contamos con listados de músicos y las secciones de instrumentos de una banda de viento, sabemos del repertorio que se ponía en una audición en la plaza o el jardín, del programa

<sup>9</sup> Para mayor referencia, véase Miranda, *Identidad*, 15-80.

<sup>10</sup> En sus inicios, la prensa mexicana fue política. Las noticias que se incluían en los periódicos de inicios de la república remitían sólo a noticias sobre la lucha por el poder. Paulatinamente, la prensa incluyó una *Gacetilla*, sección donde se daba cuenta de la vida social y cultural de México. Sobre el tema de la prensa en cuanto a sus orígenes y desarrollo en el México decimonónico, puede verse el trabajo que coordinaron Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel, *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara; Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2003).

previsto para una serenata nocturna en algún kiosco,<sup>11</sup> o en un concierto en el teatro y, no obstante, las reseñas periodísticas y los relatos de quienes vivieron las festividades porfirianas no permiten sino sólo imaginar cómo sonaba una marcha, un vals, una fantasía o un *schottisch*. Esto cambió con la invención y el desarrollo del fonógrafo y del gramófono, una tecnología que permitió realizar grabaciones en materiales físicos, lo que favoreció no sólo su amplia difusión sino su conservación, de tal suerte que hoy en día es posible disfrutar del trabajo musical de las músicas mexicanas decimonónicas, y escudriñar a partir de ello el grado de desarrollo artístico logrado a lo largo del siglo XIX, evidencia palpable, justamente, de su perfeccionamiento en cuanto a la instrumentación y la música ejecutada.<sup>12</sup>

Por lo expuesto, este trabajo tiene por objeto de estudio el examen de la evolución de las bandas de aliento durante el siglo XIX, esto en cuanto al tránsito de las músicas de armonía de antecedentes virreinales, a las “modernas” bandas de alientos con las tres secciones técnicamente perfeccionadas: alientos metal, alientos maderas y percusión. De cara a este proceso de desarrollo musical extraordinario y del avance tecnológico decimonónico, la intención es, además, indagar el registro sonoro de sus interpretaciones musicales primarias. Me propongo, de manera específica, investigar en las grabaciones realizadas entre 1904 y 1910 por tres agrupaciones que son referentes de la música de alientos mexicana: la Banda de Música de la Brigada de Zapadores, la Banda de Artillería del Primer Cuerpo del Ejército, y la Banda de Policía de México —aunque se hace cierta mención a la Banda Española y a la Banda Flamenca Gascón—, y explorar, a partir de ello, el repertorio que dichas músicas desarrollaron hacia la última década del Porfiriato, lo cual representa, de hecho, la consolidación del modelo cultural decimonónico y la incorporación fundamental, de un catálogo de piezas propias, nacionales. A partir de los registros musicales *ad hoc* contenidos en la Fonoteca Nacional de México (en adelante: FNM) y en otras posibilidades, siendo la University of California, Santa Barbara, Library,

<sup>11</sup> El kiosco, de origen chino y popularizado a lo largo del siglo XIX, se convirtió en un elemento central de la vida cotidiana de los mexicanos, al ser el sitio donde se disponía la música en los momentos de esparcimiento social y cultural. Pineda Soto y Del Palacio Montiel, “La conformación”, 47-48.

<sup>12</sup> Véase al respecto Jaddiel Díaz Frene, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, *Historia Mexicana*, v. 66, n. 1 (julio-septiembre 2016): 257-298, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3247>.

una muy importante, en concreto la *Discography of American Historical Recordings* (en adelante: UCSB-DAHR), y las colecciones *Lynn Andersen* y *Frederick P. Williams*, contenidas en el Cylinder Audio Archive (en adelante: UCSB-CAA), sin dejar de lado la Columbia Records C Series, 1908-1923 (en adelante: CRS), habremos de (re)visitar el siglo XIX musical y conocer de primera mano, el desarrollo artístico de las músicas objeto de estudio, de los géneros ejecutados y, en consecuencia, de las preferencias musicales de la sociedad mexicana decimonónica.

Se invita a la reflexión de ese México musical a partir de las grabaciones que las compañías norteamericanas Columbia, Edison y Victor hicieron en el país en la primera década del siglo XX. Esto determina, justamente, la temporalidad, ya que se toman como punto de partida varias piezas ejecutadas por la Banda de Zapadores, que Edison lanzó al mercado alrededor de 1904 en la ciudad de México. El periodo de corte final es 1910 por el inicio de la Revolución Mexicana, ya que dicho movimiento llevó a las compañías referidas a suspender grabaciones por el peligro que representaba trabajar en un entorno de guerra, de ahí que se retiraran y no regresaron hasta pasado el conflicto.<sup>13</sup>

En el trabajo se examina el interesante proceso de evolución de las músicas de alientos en cuanto a la paulatina incorporación de instrumentos mejorados tecnológicamente, lo que hizo posible la creación de músicas tan avanzadas en su conformación y repertorio como las de países europeos, sobre todo de aquellos que estaban a la vanguardia del desarrollo musical, verbigracia Francia, Bélgica o Alemania. En seguida se realiza una revisión del invento del siglo: el fonógrafo, aparato utilizado en esas primeras grabaciones de las bandas mexicanas, lo cual favoreció el registro en soporte físico, de las ejecuciones musicales, para continuar después, con un recuento histórico de las músicas en cuestión a partir de las fuentes consultadas, ofreciendo datos históricos sobre su devenir musical, su incorporación a los registros de grabación y un examen del repertorio ejecutado, lo cual se

<sup>13</sup> En el preámbulo de la recopilación documental de la Columbia Record C Series, 1908-1923, Spottswood sostiene que Victor regresó a México en 1926, y Columbia hizo lo propio hasta 1946. Dick Spottswood, "Columbia Records C Series, 1908-1923", acceso el 8 de diciembre de 2021, [https://78records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c\\_spottswood.pdf](https://78records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c_spottswood.pdf). Para el caso de Victor, el dato es correcto. Según registros citados por Ospina, entre el 26 de noviembre y el 16 de diciembre de 1926, The Victor Talking Machine habría realizado 75 grabaciones en la ciudad de México. Sergio Ospina Romero, "Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926" (tesis doctoral, Cornell University, 2019), 314.

dispone para ofrecer una necesaria mirada a lo extraordinario que fue el México musical del siglo XIX.

### *Las bandas de música de viento en México*

Coincido con Alexander Gums en cuanto a que los orígenes de las bandas de aliento en México dependen de la región que sea estudiada para tal efecto,<sup>14</sup> debido esto a la evolución que aquéllas tuvieron prácticamente durante todo el siglo XIX, lo cual ocurrió en dinámicas y ritmos diferentes. La historiografía hace difusa en cierto sentido la información sobre los inicios de las músicas postindustriales, con las tres secciones referidas: una de alientos metal, otra de alientos madera y una más de percusión, y esto es así porque, comúnmente, encontramos estudios que remiten genéricamente a las bandas militares, sin establecer la distinción entre éstas y las bandas de guerra, esto es, entre un grupo que ejecutaba ordenanzas en ejercicios de organización militar o en el campo de batalla, a otro que hacía canciones y melodías artísticas, musicales en toda formalidad, cuya función era social y cultural, ya que cubría festividades no sólo del cuerpo militar al que estaba adscrito, sino el tiempo de ocio de una sociedad determinada.

En fuentes de información primarias de la mitad inicial del siglo XIX (informes oficiales, prensa periódica, correspondencia personal, entre otras), pueden verse ordenamientos y notas que remiten a “músicos de banda” o a banda de música, siendo que las referencias incluyen por lo general, menciones a los ejecutantes de “pitos, piteras, cornetas, clarines y cajas de guerra”, lo que abona a la confusión. Por ejemplo, en el decreto de creación de la Guardia Nacional, de 11 de septiembre de 1846, se establece que como parte del cuerpo militar habría de pagarse: “[...] tambor mayor, cabo de cornetas y diez y ocho hombres de banda [...]”.<sup>15</sup> Unos años después, en tiempos del presidente Mariano Arista se reorganizó el ejército, estableciéndose “músicos

<sup>14</sup> Alexander Gums, “Guardianes de la tradición. La Banda de Tlayacapan, Morelos”, en *Bandas de viento en México*, coord. de Georgina Flores Mercado (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015), 153-181. Este libro es quizás uno de los más importantes que hasta ahora se tiene, pues en él se explora el origen y el desarrollo de las músicas de viento en distintas regiones del país, lo cual rompe, de paso, con el centralismo historiográfico también en el tema de las músicas de aliento.

<sup>15</sup> Manuel Dublán y José María Lozano, *Legislación mexicana*, t. v (México: Imprenta del Comercio, 1976), 165.

de ordenanza”, y en 1854, con Santa Anna, se habrían destinado hasta veinte plazas para la “música militar”.<sup>16</sup> Si revisamos otros casos se confirma información similar. En 1855, el gobernador de Guanajuato, Manuel Doblado, expidió un decreto donde creaba la Banda de Música del Primer Batallón Ligero del Estado.<sup>17</sup> Revisando la documentación oficial en el caso específico de Guanajuato, puedo afirmar que no es sino hasta 1869 que aparece una referencia concreta a músicos de banda de guerra y banda de música, lo cual indica ya una distinción entre uno y otro grupo, por tanto, es mayormente probable que la banda referida en 1855, haya sido una banda de armonía, grupo que formaba parte de los destacamentos militares decimonónicos.<sup>18</sup>

Ahora bien, las músicas militares mexicanas premodernas eran de dos tipos. La de *ordenanza* se componía de tambor, trompeta y pífano (una especie de flauta transversa), incluyendo para la infantería el clarín y el timbal. Por otra parte estaba la de *armonía*. Ésta, además de los instrumentos de ordenanza, también incluía chirimía, corneta y un serpentón para los bajos.<sup>19</sup> Esta instrumentación corresponde, de hecho, a las músicas de viento llegadas desde Europa luego de la conquista, y que acompañaron las celebraciones más importantes del México republicano de la primera mitad del siglo XIX. Es por esto por lo que puede verse en los festejos desde los albores de la república la participación de “músicas militares”, como fue el mismo día en que se emitió el Plan de Iguala, cuando participaron las “bandas” de los cuerpos que atestiguaron el hecho,<sup>20</sup> y lo mismo ocurrió prácticamente en todo el país.<sup>21</sup>

Así, lo que tenemos durante la primera mitad del siglo XIX es un cuerpo musical a veces denominado banda, o banda militar, o incluso orquesta, lo cual refiere a las músicas de herencia virreinal con instrumentos importados de Europa, esto es, aquellos que arribaron desde la expedición

<sup>16</sup> Rafael Ruiz Torres, “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920” (tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 113-114.

<sup>17</sup> AHGEG, *Secretaría de Gobierno*, c. 5, exp. 31.

<sup>18</sup> Cfr. Alejandro Mercado Villalobos, *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano* (Guanajuato: Forum Cultural Guanajuato, 2017).

<sup>19</sup> Felipe de Jesús Flores Dorantes y Rafael Ruiz Torres, “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca”, en *Bandas de viento en México*, coord. de Georgina Flores Mercado (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015), 185-188.

<sup>20</sup> Ruiz Torres, “Historia”, 101.

<sup>21</sup> En diciembre de 1821, en León, Guanajuato, se organizó un festejo para celebrar la independencia del “imperio”. El festejo incluyó tres días de fiesta con la participación de “[...] tres noches de serenata a toda orquesta”. “Año de 1821. Festejos de la independencia del imperio”, AHML, *Jefatura Política*, CAB-COM, c. 2, exp. 2.

de conquista de Hernán Cortés.<sup>22</sup> Por tanto, importa, y mucho, señalar que las músicas de viento modernas, esto es, con instrumentos mejorados con pistón para el caso de los alientos-metal, o actualizados para la ejecución de la compleja música de los preclaros compositores europeos, pueden ubicarse en la década de 1850, y una prueba de ello es la instrumentación que Jaime Nunó hizo del *Himno Nacional Mexicano* en 1854.

Si se analiza la instrumentación referida,<sup>23</sup> tenemos una prueba del desarrollo instrumental de ciertas músicas, ya que Nunó, quien además de compositor era ejecutante del cornetín de pistones,<sup>24</sup> incluyó una disposición para música militar de tres secciones, con instrumentos de alientos-maderas, alientos-metales y percusión. En efecto, en esta primera versión del canto nacional tuvieron parte “octavino”, requinto, un clarinete principal y tres clarinetes de sección, un bugle y un pistón, dos cornos, un *saxhorn*, un barítono, un trombón, dos “ficles”,<sup>25</sup> contrabajos, caja, redoblante y un papel para “gran cassa”.<sup>26</sup> La disposición oficial impuso una orden para que el propio Nunó hiciera el trabajo de litografía de 230 ejemplares, dispuestos para su distribución en las músicas del país.<sup>27</sup>

La disposición instrumental del himno indica el avance que las músicas de viento tenían entonces en México; por tanto, puede hablarse ya de una música postindustrial de predominio de los instrumentos de aliento metal sobre los de aliento madera.<sup>28</sup> De hecho, en la instrumentación de Nunó

<sup>22</sup> En su expedición de conquista, Cortés era acompañado de varios músicos. Ruiz Torres, “Historia”, 21.

<sup>23</sup> Una imagen de la partitura que hizo Nunó aparece en el libro auspiciado por la Cámara de Diputados, *Himno Nacional Mexicano. Su historia* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2010), 79.

<sup>24</sup> Sobre Jaime Nunó, puede verse el trabajo de Cristián Cantón Ferrer y Raquel Tovar Abad, *Jaime Nunó. Más allá del Himno Nacional Mexicano* (México: Secretaría de Cultura; México: Fundación Jaime Nunó, 2017).

<sup>25</sup> Con toda probabilidad se trata del oficleido. Instrumento inventado en París (1817), de estructura similar a un saxofón pero sonido parecido al actual barítono, fue fundamental en las bandas de música modernas del siglo XIX. Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 1079.

<sup>26</sup> La parte musical de este instrumento corresponde al bombo, un instrumento de percusión parecido a la tambora, pero de mayor fuerza y profundidad sonora.

<sup>27</sup> Al parecer, 200 copias del Himno Nacional fueron entregadas por orden del Ministerio de Guerra, a la plana mayor del Ejército Mexicano, y 10 ejemplares fueron dispuestos al Departamento de Artillería. María Laura Torres-Ruiz, *et al.*, *Himno Nacional Mexicano* (México: Museo Legislativo, 2004), 20-21.

<sup>28</sup> David Whitwell hace una reflexión interesante sobre la evolución de las bandas de música. De 1800 a 1820 ocurrió el predominio de los alientos maderas; de 1820 a 1825 sobrevino el “sorprendente” desarrollo de los instrumentos de alientos metal hasta su pre-

sólo le hacía falta la tuba, al disponer el contrabajo para las notas graves, lo cual, con toda seguridad, se debió a que hacia 1854 el uso de la tuba aún no estaba generalizado en México.<sup>29</sup> Así, tenemos un avance sustancial de las músicas de viento en cuanto a su desarrollo instrumental, avance potenciado, empero, con la influencia de las bandas que acompañaron la intervención francesa y el imperio de Maximiliano (1862-1867).

Se sabe que el ejército invasor era acompañado de varias músicas, entre éstas la denominada Banda de la Legión Extranjera, compuesta por tres grupos de los que se presume que pudieron conformarse hasta por cuarenta músicos franceses cada uno; esta música era dirigida por M. Jalabert.<sup>30</sup> Por otra parte, estaba también la música de la Legión Austriaca, que dirigía el jefe de la música militar imperial, Joseph R. Sawerthal.<sup>31</sup> Estas músicas tenían de particular una dotación instrumental que correspondía a los avances musicales de vanguardia, lo mismo el repertorio, que incluía música de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber y Wagner. Más aún, esas músicas habrían dado audiciones, serenatas y conciertos en distintos puntos del país y en amplios espacios públicos, por lo que tenemos muy pronto en la historia musical mexicana, un extraordinario ejemplo de cómo sonaba la más moderna música de viento en Europa, habiendo sido esto, desde luego, una importante influencia en las propias músicas mexicanas.<sup>32</sup>

dominio a mediados del siglo XIX, lo que Whitwell califica como el inicio de la “era dorada” de la banda. *Apud* Ruiz Torres, “Historia”, 37.

<sup>29</sup> La tuba es un instrumento que evolucionó luego de la invención del pistón, siendo el nombre ya utilizado en 1835. En 1849 apareció el *helicón*, modelo de tuba circular que rodea el cuerpo de quien ejecuta, sumamente popular en las bandas militares de Occidente. Latham, *Diccionario*, 1539.

<sup>30</sup> Ruiz Torres, “Historia”, 170.

<sup>31</sup> Sawerthal se formó en el Conservatorio de Praga en la ejecución de la trompeta. Destacó no sólo como ejecutante sino como director de bandas militares, entre éstas la de la Armada Austriaca en Trieste, de la que fue director musical en 1850. Desde 1857 sirvió a Maximiliano, y viajó con él en la aventura mexicana, ocupándose de la Banda de la Legión Austriaca en 1864. Fue designado maestro de la capilla imperial y jefe de la música austriaco-mexicana. A Sawerthal se debe la introducción a México de la música de Wagner. Dirigió las bandas de los Húsares Palatinos e Imperial de la Ciudad de México. Recibió de Maximiliano la condecoración de Caballero de Nuestra Señora de Guadalupe, y fue nombrado miembro honorario de la Sociedad Filarmónica Mexicana, en 1867. A la muerte de Maximiliano, Sawerthal regresó a Europa. Falleció en 1893. Pareyón, *Diccionario*, t. II, 396.

<sup>32</sup> Durante el imperio se creó el denominado Gimnasio Imperial de Música Militar, cuyo objetivo era favorecer el desarrollo de la música de banda en México. Pineda Soto y Del Palacio Montiel, “La conformación”, 36.

No es extraño entonces que, al término del imperio de Maximiliano, en 1867, la reconstrucción nacional fuese acompañada de la evolución de las músicas nacionales, y de un repertorio que hacía alusión al creciente y necesario patriotismo musical. Es por esto por lo que suele afirmarse que ya para la época de la República Restaurada (1867-1876), a imitación de las músicas francesas y de la Guardia Imperial de Maximiliano, cada cuerpo militar solía tener su banda de viento, por lo que pronto ésta se consolidó como el grupo musical preferido en las festividades públicas.

Siguiendo a Georgina Flores Mercado, paulatinamente las bandas de viento se diversificaron en al menos tres grupos. Por una parte, están las músicas “nacionales y de las grandes ciudades” pertenecientes al ejército y a las policías locales; por otra, las bandas municipales de “participación voluntaria”; y finalmente, aquéllas de las comunidades que suelen conocerse como “bandas de pueblo”.<sup>33</sup> Así, se tiene amplia presencia de músicas de viento en la segunda mitad del siglo XIX en gran parte del territorio, teniéndose notas en regiones importantes como Sinaloa, Nuevo León, Puebla, Morelos, Oaxaca,<sup>34</sup> Guerrero,<sup>35</sup> Jalisco,<sup>36</sup> Michoacán y Guanajuato,<sup>37</sup> por citar algunos casos.

<sup>33</sup> Georgina Flores Mercado, *Identidades de viento. Música, tradición, bandas de viento e identidad p'urhépecha* (México: Juan Pablos; Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009), 13.

<sup>34</sup> Para el caso de Sinaloa, está el trabajo de Carlos Martín Gálvez Cázarez, “Presencia de la banda en la historia y el desarrollo regional del sur de Sinaloa”, 45-69; para Nuevo León, el de Alfonso Ayala Duarte, “Bandas en Nuevo León”, 109-127; en tanto que para Puebla recomiendo revisar el texto de Ariadna Acevedo Rodrigo, “Música y ciudadanía en pueblos indígenas: los cuerpos filarmónicos en la Sierra Norte de Puebla, 1876-1911”, 129-151. Por su parte, para Morelos está el referido trabajo de Gums, “Guardianes de la tradición: la Banda de Tlayacapan, Morelos”, 153-181; y finalmente, para Oaxaca, el de Felipe de Jesús Flores Dorantes y Rafael Ruiz Torres, “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición en Oaxaca”, 183-205. Todos estos trabajos están incluidos en el citado trabajo que coordinó Flores Mercado, *Bandas de viento*.

<sup>35</sup> La Banda de Música del Estado de Guerrero se fundó en 1883. Mayra Saldaña Sánchez, “Historia de la Banda de Música del Gobierno del Estado de Guerrero” (tesis de maestría, Universidad Autónoma de Guerrero, 2017), 65.

<sup>36</sup> La Banda del Estado de Jalisco se creó el 1 de enero de 1889; su nombre inicial era Banda de la Gendarmería de la Escuela de Artes de Jalisco. Marcela López, *Banda de música del estado* (Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 2008).

<sup>37</sup> La banda del Estado de Michoacán se fundó en 1882. Vid. Alejandro Mercado Villalobos, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911* (Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, H. Ayuntamiento de Santa Ana Maya, 2009), en tanto, la del Estado de Guanajuato, como se apuntaba al principio del trabajo, tiene sus antecedentes en el decreto que el entonces gobernador Manuel Doblado expidió en 1855.

De tal suerte, para inicios del siglo xx, en la etapa de mayor esplendor del Porfiriato, las bandas de viento eran el grupo con mayor presencia y relevancia social, por lo que prácticamente cada pueblo en México contaba con una música de alientos, ya fuese oficial u organizada por la sociedad civil. Este auge fue posible a partir de que las bandas reforzaban el papel de la música en la vida cotidiana, sirviendo, además, para que los liderazgos comunitarios se hicieran evidentes, y, finalmente, debido a que las músicas de viento fueron representantes de la imagen de la propia sociedad.<sup>38</sup> A estos elementos hay que incorporar el hecho de que la vida musical mexicana del periodo porfirista ocurrió en los espacios abiertos: plazas, jardines, portales, paseos y calzadas o hasta en zonas arboladas, por lo cual, y por las características ya señaladas de ese carácter brillante y heroico, las músicas de viento fueron las agrupaciones de mayor presencia nacional. Es por esto por lo que al arribar al país las compañías Columbia, Edison y Victor, a inicios de la década de 1900, uno de los grupos que se concertaron para realizar grabaciones fue, justamente, la banda de viento.

### *La máquina parlante*

El siglo xix marcó un parteaguas en la evolución tecnológica mundial en la era moderna, siendo el ámbito de las comunicaciones una de las evidencias palpables de ese desarrollo. El telégrafo permitió el envío de mensajes de texto a grandes distancias, el teléfono facilitó la comunicación inmediata interpersonal, y el fonógrafo y el gramófono hicieron posible el registro perenne de sonidos del mundo, entre ellos la música. De hecho, grabar y reproducir música fue una de las posibilidades que Thomas Alva Edison concedió al fonógrafo, invento que patentó el 19 de febrero de 1878.<sup>39</sup>

Tanto el fonógrafo de Edison como el gramófono desarrollado por el Alemán Emil Berliner hacia la década de 1880 funcionaban a partir de la transformación de las ondas sonoras en vibraciones mecánicas, por lo que

<sup>38</sup> Flores Mercado, *Identidades*, 16.

<sup>39</sup> Entre otras utilidades que Edison vio a su invento están: la grabación de contenido dictado, de cartas y libros, así como herramientas para la educación, el registro de grabaciones de familia o un elemento para el resguardo de lenguas y sonidos del mundo. "History of the Cylinder Phonograph", Library of Congress, acceso 6 de diciembre de 2021, <https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/>.

la diferencia estaba en el soporte físico. El fonógrafo utilizaba cilindros, en tanto que el gramófono discos planos; éstos producían, al parecer, mucha mayor calidad de sonido, así como durabilidad en comparación con su competidor.<sup>40</sup> El aparato de Berliner se difundió ampliamente en Europa y Asia desde 1900 por la Gramophone Company, en tanto que el fonógrafo hizo lo propio en América a partir de 1903, gracias a las compañías Edison, Bellini, Pathé, Victor y Columbia.<sup>41</sup> No obstante, ambos aparatos se comercializaron en México; prueba de ello es la amplia publicidad periodística relacionada con la venta de aparatos de reproducción y soportes sonoros. El 10 de abril de 1907, por ejemplo, en *The Mexican Herald* se anunciaba que Espinosa Phonograph Co., S. A., contaba con agentes de ventas de aparatos de cilindro en Guadalajara, Querétaro, Puebla y, por supuesto, en la capital del país, en tanto que, en una nota publicada el 28 de febrero de 1909 en *El Diario*, se hacía pública la oferta de Columbia Phonograph Co., por un “modelo invencible”, un aparato que reproducía discos planos por ambos lados, es decir, un gramófono de Berliner.

Al final, se trató de una revolución tecnológica que impulsó a la sociedad mundial al siglo xx, al tratarse no sólo de un invento que hacía posible el resguardo de la memoria sonora mundial, sino un cambio en el paradigma cultural, lo que permitió que parte de la cultura popular fuese conocida —e incluso rescatada por fines antropológicos— por sectores de la alta sociedad, quienes la habrían utilizado a su vez como estrategia nacionalista.<sup>42</sup> En efecto, tener la posibilidad de conocer música de géneros y estilos de regiones y culturas diversas, y además escuchar cada pieza una y otra vez, hizo posible un mayor reconocimiento a la diversidad musical, favoreciendo al mismo tiempo el sentimiento de pertenencia a la nación que asomaba al mundo industrializado.

En el amplio estudio que Sergio Ospina realizó sobre The Victor Talking Machine Company y su incursión en América Latina, se demuestra la carrera entre las compañías Edison, Victor y Columbia, por lograr la mejor posición en México; lo que se avizoraba sería un amplio mercado para la música grabada. Prueba de esto son algunas de las primigenias reproducciones, que

<sup>40</sup> George List, “A Short History of the Cylinder Phonograph”, *Folklore and Folk Music Archivist*, parte 1 y 2, v. 1, n. 1-2 (1958), <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/ffma/article/view/25438/31260>; <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/ffma/article/view/25513/31318>.

<sup>41</sup> Ospina Romero, “Recording”, 89.

<sup>42</sup> Díaz Frene, “A las palabras”, 260.

dan evidencia del interés por ofrecer contenidos al menos a quienes tuviesen acceso a la denominada máquina parlante, tal el caso, por ejemplo, del *Himno Nacional Mexicano*, pieza interpretada en 1901 por Emilio Gogorza y que se resguarda en la FNM,<sup>43</sup> los *Aires nacionales. 3er. fragmento*, que ejecutó para Edison la Banda de Zapadores de México en 1904,<sup>44</sup> o la mazurca *Felicidad*, que grabó para Victor la Banda de Policía entre 1906 y 1907.<sup>45</sup>

Si se toma en cuenta la cantidad de grabaciones realizadas en la década de 1900, resulta evidente la intención por desarrollar un mercado en México para la música grabada. El listado de piezas en Columbia Records C. Series, 1908-1923<sup>46</sup> incluye poco más de trescientas grabaciones que dicha compañía hizo de músicas mexicanas, en ejecuciones que hacen alusión a la tradición popular nacional en su mayoría. Lo mismo se ve con Victor. Al respecto, Ospina registra 191 grabaciones realizadas por William H. Nafey y Mr. “Rous” en 1905 en la ciudad de México, otras 195 en 1907 bajo el comando de Harry Sooy, y 118 más en 1908, por el mismo Sooy.<sup>47</sup> Finalmente, en 1910 y previamente al estallido de la Revolución Mexicana, Victor grabó 182 piezas más.<sup>48</sup> Y otro tanto hizo Edison si se mira, por ejemplo, la referida colección de *Lynn Andersen (USBC-CAA)*, que contiene al menos 213 piezas de índole diversa en cuanto a géneros y músicas mexicanas ejecutantes.

<sup>43</sup> En el registro al respecto, se refiere que la grabación ocurrió el 6 de mayo de 1901, por Victor Record. FNM0028049.

<sup>44</sup> UCSB-CAA, acceso 21 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8614>.

<sup>45</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000001615/O-231-Felicidad\\_mazurka](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000001615/O-231-Felicidad_mazurka).

<sup>46</sup> Spottswood, “Columbia”.

<sup>47</sup> Ospina Romero, “Recording”, 311-312. Harry O. Sooy (1875-1927) incursionó en la “industria” del fonógrafo, desde 1898, trabajando con el pionero del fonógrafo Eldridge R. Johnson. Éste hizo gramófonos para la Berliner Gramophone Company. Al quebrar la compañía, en 1900, Johnson comenzó a fabricar fonógrafos, y creó en 1901 la Victor Talking Machine Company. Ahí, Sooy trabajó en el departamento de grabación, donde fue jefe del equipo de grabación (1909-1916), gerente del departamento de grabación (1916-1923), y superintendente de grabación (1923-1927). Sooy escribió un extenso diario donde registra su devenir en Victor, lo cual es, de hecho, la historia de la compañía. Harry O. Sooy, “Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company”, The David Sarnoff Library, acceso 15 de octubre de 2021, <https://davidsarnoff.org/>.

<sup>48</sup> La primera visita formal de Victor a México se organizó en 1903, ya que se estaba probando una máquina de grabación portátil. El proyecto estuvo a cargo de Nafey, quien entonces era uno de los jefes del departamento de grabación de Victor. Ospina Romero, “Recording”, 92.

El interés de estas compañías por invertir en México estaba en el potencial de la música grabada en un mercado en expansión como lo era, por entonces, el mexicano. Adquirir un aparato reproductor de música era un lujo en cierta forma, de ahí que su uso fuese más frecuente en las altas esferas de la sociedad porfiriana; no obstante, sectores medios y populares tuvieron acceso al novedoso aparato, esto a partir, por ejemplo, de la escucha de piezas musicales que sonaban en los “fonógrafos ambulantes”,<sup>49</sup> mismos que solían verse en ciudades como la capital del país, aunque también por medio de una renta era posible que una familia común disfrutara en casa de música grabada diversa, sin olvidar que había la posibilidad de adquirir una máquina parlante participando en una rifa o en un remate del mismo artefacto.<sup>50</sup>

Así, en la intención por favorecer el mercado mexicano con aparatos de reproducción musical, las compañías procuraron que las músicas mexicanas ejecutaran un amplio repertorio, no sólo de esa tradición europea que se cultivó durante todo el siglo XIX con el objetivo de consolidar una sociedad acorde a las más avanzadas de Europa, sino que también los solistas y duetos, orquestas y bandas de alientos ejecutaron música pertenecientes a los sectores populares.

*¡A grabar!*

Del análisis de los registros que son sustento del presente trabajo (FNM, DAHR, UCSB-CAA, CRS), fue en el decenio de 1900 cuando evolucionó el fonógrafo para su incursión en la vida cotidiana, al desarrollarse equipos de grabación portátiles, así como también los aparatos de reproducción destinados a los hogares.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Véase *La Voz de México*, 5 de abril de 1895.

<sup>50</sup> Díaz Frene, “A las palabras”, 274-283. En la referida nota del “modelo invencible”, publicada en *El Diario* (México, 28 de febrero de 1909), se anunciaba la venta del aparato “al contado y a plazos”, dándose también, opciones más económicas. En otro ejemplo similar, en el periódico regiomontano *Zigzag* (Monterrey, 26 de diciembre de 1909), se anunciaba la venta de un “maestrófono” (sistema Berliner), que se ofertaba “en abonos fáciles, sin aumento de precios”.

<sup>51</sup> Como se señaló antes, en 1902 Victor experimentó con una máquina de grabación portátil, para su uso foráneo; dicha máquina fue probada en la expedición que en 1903 hizo a México William H. Nafey. Ospina Romero, “Recording”, 92. En 1904, según refiere Díaz, Edison envió un equipo de grabación a México a cargo del ingeniero George J. Werner, lo

Fue en la ciudad de México que Edison, Columbia y Victor instalaron sus centros de operación, de ahí que las músicas que inmortalizaron cientos de piezas de géneros diversos hayan tenido residencia en su mayoría en la capital del país. Los registros de grabación remiten a cantantes y músicos solistas, entre éstos a José Torres Ovando, Roberto Marín, Octaviano Yáñez, Lucila Maldonado, Manuel Romero Malpica, Rafael Herrera Robinson, Esperanza Iris, Prudencia Grifell, Francisco Martínez, María Conesa, Braulio Rosete, Romualdo Arana, Carmen Fernández de Lara y Enrico Caruso, entre otros, o los afamados duetos de Rosales y Robinson o el de Ábrego y Picazo, sin olvidar las orquestas, que por su arraigo nacional fueron incluidas en las grabaciones. Hay varias en los registros consultados para este trabajo. Entre éstas está la Orquesta Típica Lerdo, o la Orquesta que organizó Rafael Gascón y que acompañó a varios cantantes, entre éstos a Adolfo Jiménez, quien grabó *Tú bien lo sabes*, autoría de Miguel Lerdo de Tejada,<sup>52</sup> y María Conesa, quien ejecutó *El morrongo* (1908), compuesta por Gerónimo Giménez,<sup>53</sup> y *El iluso Cañizales* (1908), de Enrique García.<sup>54</sup> Están también: la orquesta Rocha, con quien Lucila Maldonado grabó *El gorro frigio* (1907);<sup>55</sup> la Orquesta Aragón,<sup>56</sup> que acompañó en *Amor* (1907) a Manuel Romero Malpica;<sup>57</sup> la Orquesta Castillo, que con Roberto Marín grabó *El zéfiro* (1907) y *Mi morenita* (1908), y con José Torres Ovando *Pensando en ti* (1908).<sup>58</sup> Figuran en el periodo, también, la Orquesta Columbia, que grabó *Parada de guardia* en 1908 y diversas piezas más en los dos años siguientes,<sup>59</sup> y una Orquesta Veracruzana, que grabó dos danzones para Columbia alrededor de 1910.<sup>60</sup>

Estas menciones refieren la variedad de músicos y músicas que ejecutaron en el panorama artístico mexicano en la última década porfiriana; no obstante, una cantidad significativa de las piezas inmortalizadas en soporte físico —en más de un tercio probablemente— fue grabada por bandas de

cual habría marcado el inicio de las grabaciones de tal compañía en el país. Díaz Frene, “A las palabras”, 292.

<sup>52</sup> FNM0011174.

<sup>53</sup> FNM18070010712.

<sup>54</sup> FNM0012111.

<sup>55</sup> FNM0025656.

<sup>56</sup> Cabe aclarar que esta orquesta no es la afamada Orquesta Aragón, de Cuba, pues aquélla se formó hasta 1939.

<sup>57</sup> FNM0025656.

<sup>58</sup> FNM0028054 y FNM0010992.

<sup>59</sup> Spottswood, “Columbia”, reg. 253.

<sup>60</sup> Spottswood, “Columbia”, reg. 2614.

música de viento, lo cual se explica por la ya referida popularidad que este particular conjunto musical adquirió a lo largo del siglo XIX.

Así, entre 1904 y 1910 las históricas colecciones sonoras incluyen cientos de piezas ejecutadas por las músicas elegidas para este estudio: Banda de Zapadores, Banda de Artillería y la Banda de Policía de la Ciudad de México.<sup>61</sup> Dirigidas por preclaros músicos, entre éstos el inolvidable Miguel Ríos Toledano, Ricardo Pacheco y el prolífico compositor Velino Preza, respectivamente, estas músicas y el repertorio que ejecutaron en la década de 1910 es muestra de que el cambio de siglo traía consigo no sólo el refuerzo de la tradición heredada, de ahí el predominio de la música europea y la importante música patriótica, sobre todo en lo tocante a las marchas militares. También esas interpretaciones ilustran el interés por fomentar la cultura musical propia, popular —por provenir y reflejar el sentir de las mayorías—, junto a géneros novedosos que por entonces se difundían, provenientes principalmente de los Estados Unidos.

### *Los músicos y las músicas de viento*

A partir del hecho ya referido, de que Jaime Nunó habría realizado al menos 230 copias de su instrumentación para banda del *Himno Nacional*, el eminente musicólogo y compositor Gerónimo Baqueiro Foster<sup>62</sup> dedujo que posiblemente habría tal cantidad de músicas militares de viento en México hacia la década de 1850. El dato, aunque improbable de corroborar a falta de estudios *ad hoc*, remite con cierta certeza a los inicios de las músicas de viento postindustriales; una de ellas, la Banda de Zapadores, figura en los registros de grabación de Edison desde 1904. De este año, justamente, provienen seis primigenias piezas de la citada música, entre las que destaca la popular danza *La paloma*, de Sebastián Iradier;<sup>63</sup> un garbo-pasodoble titulado *Granada*;<sup>64</sup> por supuesto, una marcha, denominada

<sup>61</sup> Hay otras músicas en los registros sonoros, entre éstas la Banda Flamenca Gascón, la referida en las fuentes como “Banda de Curti”, la Banda Española y una Banda de Rurales; no obstante, las elegidas para el estudio representan el desarrollo musical alcanzado por las músicas de viento en el siglo XIX.

<sup>62</sup> *Apud* Ruiz Torres, “Historia”, 130.

<sup>63</sup> UCSB-CAA, acceso 25 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder16196>.

<sup>64</sup> UCSB-CAA, acceso 26 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder16195>.

*En la campaña*;<sup>65</sup> un novedoso *cakewalk* de nombre *Chin Chun Chan*;<sup>66</sup> un bello *intermezzo* de nombre *Moralba*;<sup>67</sup> y las populares *Golondrinas*,<sup>68</sup> pieza que en la tradición mexicana se ejecuta cuando alguien deja su lugar de origen, o bien, este mundo.

Los antecedentes de la Banda de Zapadores pueden rastrearse hasta la guardia personal de Antonio López de Santa Anna, en 1854, la cual incluía dos compañías de zapadores con “[...] diez plazas de soldados para la banda militar”,<sup>69</sup> después, como apunta Pareyón,<sup>70</sup> la banda se reorganizó durante el gobierno de Juárez, luego de la intervención francesa, logrando popularidad en la década de 1860 de la mano del ínclito Miguel Ríos Toledano (1846-1900),<sup>71</sup> quien fue sustituido en 1900 por Velino Preza hasta 1904, año en que este extraordinario músico y preclaro director, además de excelso compositor, se encargó de la Banda de Policía de la Ciudad de México.

Consolidada al amparo del porfirismo, la de Policía fue, quizá, la música más renombrada en la crítica musical de su tiempo y una de las más elogiadas, a grado tal, que en notas periodísticas se le consideraba como “la primera del país y tal vez la mejor del continente americano”.<sup>72</sup> Aunque

<sup>65</sup> UCSB-CAA, acceso 28 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder16194>. Esta pieza es quizás la misma que el extraordinario compositor huichapense Abundio Martínez (1865-1914) dedicó a Velino Preza, con quien tuvo una gran amistad. Vid. Carmen Lorenzo Monterrubio, “La obra musical de Abundio Martínez”, *Magotzi*, v. 5, n. 9 (enero 2017), <https://doi.org/10.29057/ia.v5i9.2074>.

<sup>66</sup> UCSB-CAA, acceso 25 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder16193>.

<sup>67</sup> UCSB-CAA, acceso 25 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder16212>.

<sup>68</sup> UCSB-CAA, acceso 24 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder16190>.

<sup>69</sup> *El Universal* (México, 21 de junio de 1854). Una nota del mismo año y periódico, fechada el 9 de mayo, señala cómo la Banda del Cuartel de Zapadores ejecutaba piezas diversas en ocasión de conmemorar un importante avance del ejército de Santa Anna en contra del general Álvarez, quien por entonces encabezaba la lucha en contra del dictador.

<sup>70</sup> Pareyón, *Diccionario*, t. I, 109.

<sup>71</sup> Fue un destacado músico, ejecutante de flauta, clarinete y trompeta; figuró además como director de orquesta y compositor. Justamente, se considera a Ríos Toledano como un interesado en el resguardo de sones y jarabes mexicanos. Tiene en su haber cerca de 600 piezas. Pareyón, *Diccionario*, t. II, 890.

<sup>72</sup> *La Gaceta de Guadalajara* (Guadalajara, 1 de abril de 1906). En una nota alusiva a la calidad de la música en cuestión, publicada en *La Patria* (México, 2 de julio de 1905), se le cita como “una de las mejores [músicas] del mundo”.

un tanto exagerada la opinión ya que en otras latitudes de América había extraordinarias músicas, los elogios a la de Policía estaban fundamentados en su calidad musical, misma que evolucionó bajo la dirección de Velino Preza.

El “mago de la batuta”, como reza una apología periodística sobre el capitán Preza,<sup>73</sup> nació en 1866, y aunque hizo sus primeros estudios musicales en su natal Durango, se perfeccionó en la ciudad de México, y en opinión de la musicóloga Alba Herrera y Ogazón, fue uno de los alumnos más destacados del Conservatorio Nacional de Música.<sup>74</sup> Ejecutó el violín y destacó en la dirección de orquesta, convirtiéndose, además, en un prolífico y extraordinario compositor, cuyas piezas hoy en día son referentes de la identidad nacional. Preza compuso piezas de salón para bandas de alientos, instrumentaciones sobre temas de compositores europeos y canciones tradicionales mexicanas; por tanto, exploró cada género dispuesto en el contexto musical mexicano de su época y abonó en su perfeccionamiento y consecuente evolución. En su haber hay minuetos, *schottisch*, mazurcas, valeses y marchas, pasodobles, polcas y canciones, entre otros.<sup>75</sup> La marcha *Lindas mexicanas*,<sup>76</sup> por ejemplo, es insustituible en la alegoría patriótica mexicana, y al igual que *Viva México*<sup>77</sup> o el *Cuarto poder*,<sup>78</sup> piezas grabadas en 1907 por Victor, son repertorio base de las músicas oficiales contemporáneas en desfiles, audiciones o actos cívicos diversos. Por lo expuesto, Velino Preza es quizás, el más completo compositor en cuanto a músicas de aliento se refiere, y llevó a la excelencia artística a la Banda de Policía, que destacó mucho más que su rival musical, la Banda de Artillería del Primer Cuerpo del Ejército.<sup>79</sup>

<sup>73</sup> En *La Patria* de México (14 de febrero de 1905), además, se hace referencia a Preza como a un artista revolucionario, de “temperamento brioso” y “penetrado de la esencia de la música”.

<sup>74</sup> *Apud* Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)* (México: Secretaría de Cultura, 2017), 177.

<sup>75</sup> Pareyón, *Diccionario*, t. II, 850-851.

<sup>76</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000311/O-230-Lindas\\_mexicanas](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000311/O-230-Lindas_mexicanas).

<sup>77</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000316/O-240-Viva\\_Mxico](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000316/O-240-Viva_Mxico)

<sup>78</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000312/O-236-El\\_cuarto\\_poder](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000312/O-236-El_cuarto_poder)

<sup>79</sup> En una nota publicada en *El País* (México, 12 de diciembre de 1904), en una comparativa musical entre las dos bandas, a colación de un alterne en la Alameda de la ciudad

Dirigida durante el periodo de estudio por el capitán Ricardo Pacheco,<sup>80</sup> la de Artillería es una de las músicas mexicanas más conocidas del Porfiriato. Se desarrolló al amparo del régimen de Díaz y destacó haciendo música en múltiples ceremonias cívicas y culturales, llegando a ejecutar fuera de México en representación nacional.<sup>81</sup> En 1907 inmortalizó el *Himno Nacional Mexicano*,<sup>82</sup> interpretado por el cantante Manuel Romero Malpica (1874-1939); ello marcó el inicio de una serie de grabaciones que tal banda realizó hasta 1910. La de Artillería grabó en prácticamente todos los géneros que se escuchaban a principios del siglo xx, desde valeses, como el hermoso *Besos y pesos*;<sup>83</sup> las clásicas piezas patrióticas, verbigracia *La campana de la Independencia*,<sup>84</sup> del inolvidable Ernesto Elorduy; marchas como *El 230 de Infantería*,<sup>85</sup> y *La pulga*,<sup>86</sup> hasta danzas, polcas y canciones, como *Lola*,<sup>87</sup> una danza de Julio Pani, y un interesante y complicado obligado para trombón titulado *Capricho de concierto*.<sup>88</sup>

Estos ejemplos ilustran el repertorio elegido para su inmortalización en soporte físico: cilindro o disco plano, y refleja, como se verá en seguida,

de México, se concluye con elogios a la de Policía por su calidad musical y con severas críticas a la de Artillería, no sólo por su ejecución musical sino, además, por su uniforme, desaliñado e inadecuado.

<sup>80</sup> Nació en Tulancingo, Hidalgo, en 1884. Destacó como ejecutante de alientos, aunque también fue compositor de piezas de salón y música para banda militar. Además de director de la de Artillería, estuvo al frente de la Banda del Estado Mayor. De acuerdo con Pareyón, Pacheco murió junto con Francisco Villa en el ataque que éste recibió en Parral, Chihuahua, en 1923. Pareyón, *Diccionario*, t. II, 793.

<sup>81</sup> Pareyón, *Diccionario*, t. I, 109. En noviembre de 1896, la de Artillería hizo una gira por los Estados Unidos; participó en la exposición tecnológica en Dallas, Texas, haciendo escalas a su regreso en varias ciudades mexicanas, a donde expusieron su arte musical (*La Voz de México*, México, 4 de noviembre de 1896). Entre 1895 y 1904, la referida banda hizo seis giras a los Estados Unidos, todas bajo el auspicio del gobierno mexicano.

<sup>82</sup> FNM0012562.

<sup>83</sup> UCSB-CAA, acceso 28 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8884>.

<sup>84</sup> UCSB-CAA, acceso 28 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder9072>.

<sup>85</sup> UCSB-CAA, acceso 29 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder10465>.

<sup>86</sup> UCSB-CAA, acceso 29 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8739>.

<sup>87</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600003747/O-465-Lola>.

<sup>88</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000001825/S-538-Capricho\\_de\\_concierto](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000001825/S-538-Capricho_de_concierto).

la evolución musical en México, que transitó de la herencia europea, redescubierta por las elites decimonónicas en el interés por civilizar al mexicano de la nueva república ante las revelaciones de lo propio, aquello que provenía de las mayorías.

### *De la tradición al patriotismo y la expresión popular*

El repertorio inmortalizado por las músicas mexicanas es consistente tanto con las aspiraciones de los sectores de poder como de las expresiones de las mayorías. En efecto, a lo largo de la centuria se impulsó —e impuso— la música europea, al considerarse que, al igual que ocurrió con naciones de alto desarrollo, la música habría de contribuir a un proceso civilizatorio acorde con la anhelada modernidad, de ahí el fomento de óperas o las arias de éstas, oberturas, fantasías, vales, *schottisch*, mazurcas, e incluso, la propia música popular europea, como polcas, zarzuelas o pasodobles, género este último altamente apreciado en México por la arraigada herencia española.

Hay múltiples ejemplos de lo anterior, como las célebres piezas de la tradición de concierto Occidental, como lo son los arreglos de *La viuda alegre*,<sup>89</sup> de Lehar, el de *Aída*,<sup>90</sup> de Verdi, o *Semiramide*,<sup>91</sup> de Rossini, grabaciones realizadas por la Banda de Policía. Están también creaciones que los propios compositores mexicanos realizaron de temas de los géneros descritos, siendo el vals uno de los más florecientes debido a su popularidad, tanto en las tardes de audiciones con banda de viento o en las noches de serenata porfiriana como en los alegres bailes, públicos y privados, comunes en el México decimonónico. Al respecto, llama la atención *Adelina*,<sup>92</sup> una melodía ejecutada bajo la batuta de Velino Preza para Victor en 1907, donde destaca el contraste entre los motivos musicales obligados para alientos-metales y alientos-maderas, con un hermoso contracanto de barítono.

<sup>89</sup> UCSB-CAA, acceso 21 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder15637>.

<sup>90</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000433/S-269-Fantasia>.

<sup>91</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000422/S-243-Semiramide\\_Overture](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000422/S-243-Semiramide_Overture)

<sup>92</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000416/S-233-Adelina>.

De la misma música cito *Cascada de rosas*,<sup>93</sup> de Preza, que sigue el formato clásico del género, compuesto por tres temas y un final majestuoso. La lista de vals en los registros de grabación es tan amplia que es imposible, por el espacio del trabajo, referir más casos, empero, sí puede afirmarse que, por mucho —al igual que la marcha—, el vals fue un género consentido de las grabaciones de bandas mexicanas, aunque no fueron menos importantes otros, por lo que piezas como las cuatro *Mazurcas de concierto*<sup>94</sup> ejecutadas por la Banda de Policía para Victor en 1907, destacan en el amplio repertorio examinado, así como *La Machica*,<sup>95</sup> una interesante zarzuela que grabó para Columbia la música del preclaro compositor Rafael Gascón,<sup>96</sup> o la increíble polca *Autograph*,<sup>97</sup> con complicadas variaciones para trombón; la jota *Una fiesta en España*,<sup>98</sup> alegre pieza de la tradición española, magistralmente ejecutada por la Banda de Artillería, y de la misma música el fandango *Recuerdos de Cádiz*,<sup>99</sup> pieza esta última, inspirada en *La boda de Luis Alonso*, de Gerónimo Jiménez.

El pasodoble, por su parte, tiene un espacio especial en el repertorio de bandas debido a la fuerte tradición taurina que históricamente ha tenido México por la influencia, desde luego, de España, siendo sumamente populares en el México decimonónico las corridas de toros y, en consecuencia, necesaria la música *ad hoc*. Está, por ejemplo, *Puerto Real*,<sup>100</sup> un pasodoble a toda banda con dos partes, una introductoria, propia de

<sup>93</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000421/S-242-Cascadas\\_de\\_rosas\\_Vals](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000421/S-242-Cascadas_de_rosas_Vals).

<sup>94</sup> UCSB-DAHR, acceso 22 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600003669/O-245-2a\\_mazurca\\_de\\_concierto](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600003669/O-245-2a_mazurca_de_concierto) y [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000317/O-246-4a\\_mazurka\\_de\\_concierto](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000317/O-246-4a_mazurka_de_concierto).

<sup>95</sup> UCSB-CAA, acceso 28 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder16192>.

<sup>96</sup> Rafael Gascón fue un afamado músico, compositor y director de orquesta, que figuró en la escena musical mexicana con su talento como pianista. Entre otras piezas de su autoría, compuso el aclamado pasodoble *Cielo andaluz*, que hoy en día es obligado para partir plaza en las corridas de toros en México. Pareyón, *Diccionario*, t. I, 432.

<sup>97</sup> UCSB-DAHR, acceso 23 de noviembre de 2021, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000001824/S-473-Autograph>.

<sup>98</sup> UCSB-DAHR, acceso 23 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000044523/5958-Una\\_fiesta\\_en\\_Espana](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000044523/5958-Una_fiesta_en_Espana).

<sup>99</sup> UCSB-DAHR, acceso 23 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000044525/5960-Recuerdos\\_de\\_Cadiz\\_](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000044525/5960-Recuerdos_de_Cadiz_).

<sup>100</sup> UCSB-DAHR, acceso 23 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600003720/O-415-Puerto\\_real](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600003720/O-415-Puerto_real).

canciones de este tipo, seguida del tema principal —denominado en el argot musical como trío—; se trata de una linda melodía al igual que *El dos de mayo*,<sup>101</sup> y *Fuentes*,<sup>102</sup> esta última grabada para Columbia por la Banda Española.

Este brevísimos repaso es útil para conocer la amplitud y la diversidad del repertorio que ejecutaban las músicas de viento mexicanas a inicios del siglo xx, y si de algo queda evidencia, entre otras cosas, es el importante impulso dado al culto al héroe, expuesto en las innumerables piezas patrióticas como los himnos y las marchas. Éstas tenían por objetivo formar una conciencia cívica, de pertenencia a la nación, por lo cual se ejecutaban principalmente en desfiles y actos oficiales para, de esta forma, garantizar la vigencia en la sociedad en su conjunto de los personajes que habían forjado el país luego de la independencia, sobre todo ante los embates de las invasiones extranjeras que requirieron actos de heroísmo. Un ejemplo de esto es la *Marcha Zaragoza*, alegoría del triunfo del ejército mexicano sobre el francés en 1862, autoría del ínclito Melesio Morales.<sup>103</sup> Otro muy claro es *Viva Porfirio Díaz*, una espectacular marcha que Velino Preza compuso en honor al héroe vivo que entonces se tenía como presidente.<sup>104</sup> Esta pieza y otras de autoría de Velino Preza, como la titulada *Félix Díaz*<sup>105</sup> —dedicada al hermano de don Porfirio—, *Homenaje a Mérida*,<sup>106</sup> *Hidalguense*,<sup>107</sup> *Canto al Pueblo*<sup>108</sup> o la bella marcha *¡Viva Jalisco!*,<sup>109</sup> abundan en los registros de grabación. En suma, es la marcha un dilatado género altamen-

<sup>101</sup> UCSB-CAA, acceso 29 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8873>.

<sup>102</sup> UCSB-CAA, acceso 29 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8450>.

<sup>103</sup> UCSB-CAA, acceso 21 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder9556>.

<sup>104</sup> FNM0012310.

<sup>105</sup> UCSB-DAHR, acceso 24 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000420/S-237-Flix\\_Diaz\\_march](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000420/S-237-Flix_Diaz_march).

<sup>106</sup> UCSB-DAHR, acceso 24 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000044375/5810-Homenaje\\_a\\_Mrida](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000044375/5810-Homenaje_a_Mrida).

<sup>107</sup> UCSB-DAHR, acceso 24 de noviembre de 2021, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000307/O-225-Hidalguense>.

<sup>108</sup> UCSB-DAHR, acceso 24 de noviembre de 2021, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000310/O-229-Canto\\_al\\_pueblo](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000310/O-229-Canto_al_pueblo).

<sup>109</sup> UCSB-CAA, acceso 21 de noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder9367>.

te atendido y cultivado por los compositores mexicanos, como Genaro Codina y su *Marcha Zacatecas*, que grabó la Banda Española para Columbia, en 1904.<sup>110</sup>

Si bien las marchas abonaban en el sentimiento patriótico y de pertenencia a la nación, otro tanto ocurrió con la búsqueda de melodías que reflejaban ese México diverso, popular, lo cual, sin duda, inicia la construcción del nacionalismo musical mexicano.<sup>111</sup> En este sentido, es fundamental destacar los denominados *Aires nacionales*, popurrís de piezas donde se recoge, justamente, la identidad regional que evoca el sentimiento de pertenencia. En la Fonoteca Nacional de México se resguardan cuatro de estos aires, ejecutados por la Banda de Artillería.<sup>112</sup> De la escucha y disfrute de estos popurrís pueden distinguirse temas que se ejecutaban desde la época de la lucha por la independencia, verbigracia *El guajito*; y otros que remiten a la tradición de Oaxaca, a jarabes de Jalisco o a canciones populares de los estados del centro del país. Se trata, en todo caso, de reconocer que, en las piezas elegidas para su resguardo, ya fuese en los cilindros del fonógrafo o en discos planos del gramófono, hay una intención legítima de reconocer la diversidad cultural musical de México y resguardarla para la posteridad.

En todo caso, el repertorio demuestra la transición de una época extraordinaria, que se catapultó durante el Porfiriato y que reflejó las aspiraciones de clase, por una parte, y por otra, de las expresiones genuinas de la cultura popular a otra que asomaba al siglo xx y a la modernización tecnológica y cultural. Es por esto que las músicas grabaron además danzones y boleros, géneros altamente novedosos para el periodo, al igual que los ritmos provenientes de los Estados Unidos, como el alegre y bailable *cakewalk*, o el *two-step*, antecedente del *foxtrot*.

<sup>110</sup> UCSB-CAA, acceso 21 noviembre de 2021, <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder4916>.

<sup>111</sup> Olga Picún y Consuelo Carredano hablan muy bien de ese nacionalismo que comenzó con Manuel M. Ponce y continuó en las décadas de 1920 y 1930. Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, en *El arte en tiempos de cambio, 1810-1910-2010*, coord. de Fausto Ramírez, Louise Noelle Gras y Hugo Arciniega (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

<sup>112</sup> FN08030038218\_01; FN08030038218\_02; FN08030038219\_01; FN08030038219\_02.

## Conclusiones

Sin duda, ha quedado demostrada la preeminencia de las músicas de viento modernas hacia la segunda mitad del siglo XIX. Los estudios regionales al respecto, que por fortuna son cada vez más frecuentes, demuestran la proliferación de las bandas de alientos de los tres órdenes referidos: del Estado y los municipios, y de los proyectos civiles, y con ello la consolidación de una cultura musical realizada al aire libre. Las músicas se convirtieron en el receptáculo de la sociabilidad, las portadoras de la herencia europea, la consolidación de la identidad nacional, local, y a la vez, la forma en que los mexicanos escucharon las novedades musicales que para el Porfiriato eran la vanguardia. Tal es el caso de los géneros venidos de los Estados Unidos.

Justamente, el hecho de que toda esa tradición musical haya sido inmortalizada en la entonces denominada “máquina parlante” implica reconocer la evolución de la propia cultura decimonónica, cuya sociedad pudo reproducir en sus sitios de reunión o en el espacio del hogar, las invaluable ejecuciones de las músicas examinadas, iniciando con ello, la construcción de una nueva forma de disfrutar de la cultura musical. Para aquella sociedad, incluidos los pobres, escuchar en fonógrafo una marcha, un vals o una canción patriótica era sinónimo de modernidad, de que México estaba a la vanguardia cultural del orbe, y las músicas de alientos fueron parte fundamental del proceso.

Evidentemente, el trabajo tiene sus límites, como lo es la exploración de vetas fundamentales en el estudio de las bandas de alientos mexicanas, entre éstas el comercio de instrumentos y la música impresa, el análisis estético de la ejecución musical en conjunto, la música nacionalista que comenzaba a tomar forma en composiciones como *Ecos de México*, de Julio Ituarte por ejemplo, o los referidos *Aires nacionales*, de Ríos Toledano, o el hecho de conocer a quién se debe la elección de las piezas dejadas a la posteridad en un cilindro para fonógrafo, o un disco para fonógrafo. Estos temas, sin embargo, requieren de un estudio particular, donde se profundice lo necesario para abonar al conocimiento del devenir de las músicas militares.

Por ahora, la intención ha sido disponer de elementos para mostrar la transición de la música de armonía a la banda de viento moderna, suceso poco claro en la historiografía al respecto, por lo que considero que con el presente estudio es evidente que el tránsito no fue ni inmediato ni total sino paulatino, y que la llegada de instrumentos industrializados fue, también, paulatina.

## FUENTES

*Documentales*

- AHGEG Archivo Histórico del Gobierno del Estado de Guanajuato, México: *Secretaría de Gobierno*.
- AHML Archivo Histórico del Municipio de León, Guanajuato, México: *Jefatura Política*.
- FNM Fonoteca Nacional de México, Coyoacán, Ciudad de México, México: *Colección Armando Pous*.
- UCSB-CAA University of California, Santa Barbara, California, EUA: Cylinder Audio Archive, *Arreola Family Collection of Mexican and Cuban Cylinders in the Lynn Andersen Collection*.
- UCSB-DAHR University of California, Santa Barbara, Library, Santa Barbara, California, EUA: *Discography of American Historical Recordings*.

*Hemerografía*

- Diario, El*, México, D. F., México.
- Gaceta de Guadalajara, La*, Guadalajara, Jalisco, México.
- País, El*, ciudad de México, D. F., México.
- Patria, La*, México, D. F., México.
- Zigzag*, Monterrey, Nuevo León, México.

*Bibliografía*

- Acevedo Rodrigo, Ariadna. “Música y ciudadanía en pueblos indígenas: los cuerpos filarmónicos en la Sierra Norte de Puebla, 1876-1911.” En Flores Mercado, coord., *Bandas de viento*, 2015, 129-151.
- Ayala Duarte, Alfonso. “Bandas en Nuevo León.” En Flores Mercado, coord., *Bandas de viento*, 2015, 109-127.
- Cantón Ferrer, Cristian, y Raquel Tovar Abad. *Jaime Nunó. Más allá del Himno Nacional Mexicano*. México: Secretaría de Cultura; México: Fundación Jaime Nunó, 2017.

- Cámara de Diputados, *Himno Nacional Mexicano. Su historia*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Díaz Frene, Jaddiel. “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924).” *Historia Mexicana*, v. 66, n. 1 (julio-septiembre 2016): 257-298. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3247>.
- Dublán, Manuel, y José María Lozano, *Legislación mexicana*. T. v. México: Imprenta del Comercio, 1976.
- Flores Dorantes, Felipe de Jesús, y Ruiz Torres, Rafael A. “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca.” En Flores Mercado, coord., *Bandas de viento*, 2015, 183-205.
- Flores Mercado, Georgina. *Identidades de viento. Música, tradición, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. México: Juan Pablos; Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009.
- Flores Mercado, Georgina, coord. *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.
- Gálvez Cázarez, Carlos Martín. “Presencia de la banda en la historia y el desarrollo regional del sur de Sinaloa.” Flores Mercado, coord., *Bandas de viento*, 2015, 45-69.
- Gums, Alexander. “Guardianes de la tradición. La Banda de Tlayacapan, Morelos.” En Flores Mercado, coord., *Bandas de viento*, 2015, 153-181.
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Library of Congress. “History of the Cylinder Phonograph”. Acceso 6 de diciembre de 2021. <https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/>.
- List, George. “A Short History of the Cylinder Phonograph.” *Folklore and Folk Music Archivist*, parte 1 y 2, v. 1, n. 1-2 (1958). <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/ffma/article/view/25438/31260>; <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/ffma/article/view/25513/31318>.
- López, Marcela. *Banda de música del estado*. México: Gobierno del Estado de Jalisco, 2008.
- Lorenzo Monterrubio, Carmen. “La obra musical de Abundio Martínez.” En *Magotzi*, v. 5, n. 9 (enero 2017). <https://doi.org/10.29057/ia.v5i9.2074>.
- Mercado Villalobos, Alejandro. *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*. México: Gobierno del Estado de Michoacán, 2009.

- Mercado Villalobos, Alejandro. *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano*. Guanajuato: Forum Cultural Guanajuato, 2017.
- Mercado Villalobos, Alejandro. "La trompeta: su uso histórico en las bandas de viento decimononas." *El Artista*, n. 17 (2019).
- Miranda, Ricardo. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX." En *La música en los siglos XIX y XX*. Coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 15-80 (El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-1910), IV). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Navarrete Pellicer, Sergio, "Las capillas de música de viento en Oaxaca." *Heterofonía*, n. 124 (enero-junio 2001): 9-27.
- Ospina Romero, Sergio Daniel. "Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926." Tesis doctoral. Cornell University, 2019.
- Palacios Uribe, Jimena. "La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca Baja. El caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890-1938)." Tesis de maestría. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de música en México*. T. I. Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2006.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de música en México*. T. II. Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007.
- Picún, Olga, y Consuelo Carredano. "El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios." En *El arte en tiempos de cambio, 1810-1910-2010*. Coordinación de Fausto Ramírez, Louise Noelle Gras y Hugo Arciniega. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Pineda Soto, Adriana, y Celia del Palacio Montiel. *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. Guadalajara/Morelia/México (México): Universidad de Guadalajara/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2003.
- Rodríguez Azorín, Jesús. "Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecedentes de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal." *Musicalia*, n. 3 (enero 2005).
- Ruiz Torres, Rafael A. "Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920." Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- Saldaña Sánchez, Mayra Yarel. "Historia de la banda de música el gobierno del estado de Guerrero." Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Guerrero, 2017.

- Sooy, Harry O. (1898-1925). "Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company." *The David Sarnoff Library*, acceso el 15 de octubre de 2021, <https://davidsarnoff.org/>.
- Spottswood, Dick, "Columbia Records C Series, 1908-1923", Acceso el 8 de diciembre del 2020, [https://78records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c\\_spottswood.pdf](https://78records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c_spottswood.pdf).
- Torres-Ruiz, María Laura, et al. *Himno Nacional Mexicano*. México: Museo Legislativo, 2004.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*. México: Secretaría de Cultura, 2017.

## SOBRE EL AUTOR

### *Alejandro Mercado Villalobos*

Doctor en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Adscrito al Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, México. Desarrolla el campo de estudio de la música, los músicos y espacios de actuación, fiestas y festividades, educación artística. Entre sus trabajos más recientes están: "El otro México: los excesos en la fiesta pública en León, Guanajuato, durante los dos primeros tercios del siglo XIX", *Letras Históricas*, n. 24 (primavera-verano 2021); "Música y vida cotidiana en Morelia en la época de don Porfirio", en *A 480 años de su fundación. Valladolid-Morelia*, coord. de Ricardo Álvarez Mosqueda, José Arturo Villaseñor Gómez, José Manuel Martínez Aguilar y Víctor Manuel Pérez Talavera (Morelia: Gobierno de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2021): 339-357.