



# VALS FUGITIVO

CRÓNICAS Y ARTÍCULOS MUSICALES  
DE RICARDO CASTRO  
(1900-1906)

GLORIA CARMONA  
COMPILACIÓN Y EDICIÓN



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDIM**



# VALS FUGITIVO

CRÓNICAS Y ARTÍCULOS MUSICALES

DE RICARDO CASTRO

(1900-1906)

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES





GLORIA CARMONA  
COMPILACIÓN Y EDICIÓN

# VALS FUGITIVO

CRÓNICAS Y ARTÍCULOS MUSICALES  
DE RICARDO CASTRO  
(1900-1906)

Segunda edición *Vals fugitivo*.  
*Crónicas y artículos musicales de Ricardo Castro (1900-1906)*, 2022

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación  
Bárbara Pérez Ruiz / Cuidado de la edición  
Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo

D. R. © 2022 de *Vals fugitivo*.  
*Crónicas y artículos musicales de Ricardo Castro (1900-1906)*  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional  
de Investigación, Documentación e Información Musical  
“Carlos Chávez” (CENIDIM)  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,  
colonia Chapultepec Polanco, alcaldía  
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son  
propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la  
Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2602>

ISBN: 978-607-605-699-8

Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

## Índice

PRELIMINAR.....	11
I. El autor .....	11
II. Las crónicas y los artículos periodísticos .....	15
III. Paderewski en México.....	25
IV. La visita de Teresa Carreño .....	36
V. La polémica sobre <i>El rey poeta</i> .....	42
VI. Sobre la edición .....	47
LAS CRÓNICAS DE CASTRO.....	49
Paderewski.....	51
El asunto del día: Paderewski. Dos opiniones autorizadas .....	57
<i>El rey poeta</i> . Ataques innobles.....	59
El primer concierto de Teresa Carreño en El Renacimiento.....	63
Teresa Carreño.....	67
<i>La Tosca</i> . Opinión de Ricardo Castro .....	71
<i>El rey poeta</i> en El Principal .....	75
Impresiones artísticas. Música de cámara. Obras notables.	
Pianistas mujeres. Crónica de la Ópera de París .....	77
Por el mundo del arte. La música en París.	
Carta de Ricardo Castro ( I).....	87

La música en Alemania. El provincialismo francés. La consagración de los artistas en París. Carta de Ricardo Castro ( II ) .....	91
Los concursos en París. Injusticias desalentadoras. Influencias perniciosas .....	95
Arte musical. Los conciertos de la Academia Real de Santa Cecilia (Roma): Joachim y Kubelik.....	99
La repentina muerte de Tamagno. (Correspondencia especial). Su carrera artística. Su celebridad universal. Anécdotas chuscas de su avaricia .....	103
Crónica musical. <i>La Walkiria</i> en Roma. El triunfo de Wagner. La Krusceniski: una gran personalidad artística.....	107
La temporada mascagniana. Crónica Musical.....	111
Concurso Internacional de Música (Correspondencia especial para <i>El Imparcial</i> ).....	115
La música sacra en Roma. Correspondencia musical .....	119
Correspondencia musical. La obra y la personalidad de Rubinstein. Una anécdota contada por Saint-Saëns.....	123
Los triunfos de la Duse. Una temporada brillante. El triunfo de Siberia. La última obra de Giordano. Puccini postergado. La codicia de los editores. La Bohemia en París: un centenario glorioso.....	127
Las grandes pianistas. Teresa Carreño y el público mexicano. La Chaminade en su retiro.....	131
El arte en Ginebra.....	135
Los pianistas célebres. Crónica musical .....	141
La ópera de un conde: <i>El clown</i> . <i>L'Ancêtre</i> . Crónica musical .....	147
La temporada de Montecarlo. Correspondencia musical: importancia del Teatro de Ópera de Mónaco. El <i>Don Carlos</i> de Verdi y <i>El Demonio</i> de Rubinstein .....	151
Bibliografía .....	155
Hemerografía (1900-1906).....	155
Créditos fotográficos.....	156





*Ricardo Castro*  
(1864-1907)



## Preliminar

### I. EL AUTOR

El músico mexicano Ricardo Castro Herrera nació en la ciudad de Durango el 7 de febrero de 1864. Pianista de jerarquía internacional, obtuvo sus primeros éxitos en Nueva Orleans, Washington y Nueva York (1885 y 1894), donde sus actuaciones merecieron el reconocimiento elogioso de la crítica.

Como compositor, perteneció a la primera generación del Conservatorio Nacional de México y al grupo llamado “francesista”, por su evidente inclinación a la escuela francesa y al género instrumental, paso adelante tan conveniente y modernizador respecto a la escuela italiana y al gusto exclusivo por el género operístico, en boga entonces.

Miembro de la Sociedad Anónima de Conciertos Sinfónicos (1892-93), una de las primeras asociaciones civiles en su género y propósitos, Castro participó en sus conciertos como solista. Al fracaso de ésta, fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana (1895), en la que junto con sus discípulos dio a conocer numerosas obras instrumentales y orquestales, estas últimas transcritas por él mismo para pequeños grupos.

A principios del siglo xx, en 1900, estrenó su ópera *Atzimba*, cuyo libreto, basado en un episodio dramático sobre la conquista de Michoacán, constituye, con *Guatemotzín* (1871) de Aniceto Ortega (1825-1875), la segunda partitura lírica de tema indígena escrita en el siglo xix.<sup>1</sup>

En 1901, el éxito que obtuvo su recital con el que inauguró la Sala Wagner<sup>2</sup> le procuró los auspicios que a nombre del periódico *El Imparcial* le ofreció su

---

<sup>1</sup> Según el colega Karl Bellinghausen, *Anita* de Melesio Morales no llega a ser una auténtica partitura lírica.

<sup>2</sup> El Teatro Nacional había sido demolido en 1900. La Sala Wagner se convirtió, poco tiempo después, en la Sala Schieffer, que subsistió hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx.

director, Rafael Reyes Spíndola, para que haciendo a un lado sus compromisos en la enseñanza particular y en el Conservatorio Nacional, se dedicara a la preparación de tres recitales con los que, al cabo de un año, retribuiría el mecenazgo. Tienen lugar éstos el 27 de junio, 4 y 11 de julio de 1902 en el Teatro Renacimiento, con recepción tan unánime y relevante del público y la clase culta de México, que al terminar el último recital, el poeta Amado Nervo dio lectura a la carta del entonces subsecretario de Instrucción Pública, licenciado Justo Sierra, quien a nombre del gobierno de Porfirio Díaz le manifestaba públicamente el acuerdo de pensionarlo en Europa por cuenta de la Nación.

Antes de emprender la travesía al Viejo Mundo, entre julio y diciembre de 1902, realizó una larga gira de presentaciones por el interior de la república que incluyó diecinueve ciudades en cuyos teatros ofreció veintiocho conciertos. Inmediatamente después, se presentó de nuevo en el Teatro Renacimiento con tres recitales de despedida, en los que fue entusiasta y cariñosamente aclamado por un público ávido y orgulloso de escucharlo. El 10 de diciembre, en medio de amigos, discípulos y admiradores, abordó el Ferrocarril Interoceánico en San Lázaro rumbo a Veracruz, donde acompañado de su madre y su sobrino, dejó la costa mexicana en el vapor La France.

Radicado primero en París y luego en Le Vésinet —pequeña demarcación en las afueras de la ciudad en la que el Oise y el Sena parecen coincidir en grandes estanques y jardines nemorosos—, obtuvo, por mediación del músico Isidore Philipp, una fecha en la Sala Érard, donde se presentó el 6 de abril de 1903, con un programa formal que se inició con Bach y Beethoven. Las críticas a su presentación fueron muy favorables y la respuesta del público a las piezas de su autoría, muy satisfactoria.

Alentado por los resultados, Castro consiguió que los Conciertos Le Rey programaran en su serie sinfónica la *Petite Marche*, el Intermezzo y el Baile sagrado de *Atzimba*, así como el *Vals capricho* para piano y orquesta con el compositor al piano. Entre las publicaciones que dieron cuenta del concierto resalta *Le Guide Musical*, revista especializada en crítica musical, que le dedica párrafos encomiásticos y algunas recomendaciones.

A fines de agosto de ese año, inicia un largo viaje por el norte de Europa. En Múnich se entrevista con el pianista Bernard Stavenhagen, uno de los discípulos más queridos de Liszt y director entonces de la Real Academia de Múnich. Asiste además a la puesta en escena de *Tristán e Isolda*, la que lo deja vivamente emocionado —según la carta que el 1.º de septiembre de 1903 le dirige a su amigo, el músico Gustavo E. Campa—. En Viena visita la casa de

Franz Liszt; asimismo, conoce a la señora Marie Unschuld de Melasfeld, pedagoga y discípula de Leschetizky, quien fuera maestro de muchas generaciones de pianistas.

Durante el mismo mes, inspecciona las instituciones de enseñanza musical de Salzburgo, Praga y Dresde. En Leipzig, el compositor y pianista Carl Reinecke, por quien nuestro músico siente una gran admiración y a quien le dedicó su Concierto para piano, lo recibe en su casa (22 de septiembre). Por la noche asiste al concierto de Arthur Nikisch, célebre director de orquesta, quien dejó registrado en el libro de autógrafos de Castro el testimonio de este encuentro.

Continuó su viaje por Alemania. En Berlín conoce y conversa largamente con “el colega” Busoni —como lo tilda éste afectuosamente—, así como con el pianista y compositor danés, Ludvig Schytte, de quien había tocado en México sus composiciones. Su estancia en Berlín se prolonga, lo que le permite asistir al concierto del violinista Joseph Joachim, para quien Brahms escribió su famoso Concierto, y presenciar las puestas en escena de *Fidelio* de Beethoven y *Los maestros cantores* de Wagner. En visita mínima conoce Potsdam y regresa a Berlín para continuar a Bruselas, vía Colonia.

Una larga estadía en Bruselas, en noviembre, le lleva a relacionarse con François Auguste Gevaert, educador, compositor y en esos momentos prominente director del Conservatorio Real de Bruselas, institución que bajo su tutela conoce una época de esplendor. Establece, también, amistad con Alfred Wotquenne, secretario-prefecto de estudios y bibliotecario de la institución, realizador del catálogo de Carl Philipp Emmanuel Bach, y del monumental Catálogo de la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas en tres volúmenes, que le llevó veinte años compilar.

A principios de diciembre regresa a París para estar con su familia y preparar sus siguientes presentaciones, las cuales se iniciarían en los Conciertos Le Roy, donde Carolus Duran dirige, el 10 de abril de 1904 en el Teatro Víctor Hugo, el Minueto para cuerdas, la Marcha sagrada de *Atzimba* y la Romanza para violín y orquesta que interpreta José White. Las crónicas —particularmente las que aparecen en *La Revue Musicale*, publicación de larga trayectoria y gran prestigio— privilegian las obras de Castro frente a otras partituras de autores noveles que figuraban en el mismo programa. A fines del mes, el 28 de abril, se presenta de nuevo como pianista en la Sala Érard con un programa que incluye la *Novelette* de Cécile Chaminade, dedicada a él por la compositora francesa, gran amiga suya, además de las siguientes obras de su autoría: los *Seis preludios*,

*Près du Ruisseau* —que lo obligan a bisar— y el Estudio de Concierto número 2. Una carta de Cécile alude al éxito de su actuación.

En el mes de mayo, Castro se traslada a Bruselas, donde encuentra el ambiente alentador para presentarse como *partenaire* del chelista principal de la Orquesta Concertgebouw de Amsterdam, Marix Lœvensohn —según el propio Lœvensohn lo sugiere en un cordial y amistoso autógrafo—.

Hacia diciembre, los Conciertos del Zoológico, fundados por el director de orquesta belga Edward Keurvels en Amberes, dedican un programa de su temporada a las obras de Castro, en la Sala de la Sociedad Real de Zoología. El concierto se llevó a cabo el 28 de diciembre y el programa incluyó los estrenos del Concierto para piano, con el autor como solista, y del Concierto para chelo, con Lœvensohn al instrumento, así como las primeras audiciones en Bélgica de la Romanza para violín con acompañamiento de orquesta y, para finalizar, un fragmento de *Atzimba* con solistas y coro, pieza esta última que causó una excelente impresión. La crítica fue particularmente laudatoria y justa.

Renovada la pensión gubernamental, Castro prosiguió, en marzo de 1905, sus viajes de observación por el mediodía europeo. Después del 15 se encontraba en Roma, donde prolongó su estancia hasta principios de mayo, cuando se traslada a Bayreuth, vía Génova. De regreso a Roma, asistió a las memorables sesiones del Cuarteto Joachim. No ocultó, sin embargo, su deslumbramiento por Giovanni Sgambati, pianista y compositor italiano, amigo de Liszt y de Wagner, cuyos conciertos en Roma fueron considerados como superiores y los más exclusivos. Entre septiembre y noviembre, pasa una larga estancia en Ginebra.

Mientras tanto, no deja de componer. Tal parece que todo lo que escucha tiene el efecto inmediato de influir y acicatear el estro del compositor, de tal suerte que el 21 de diciembre, de nuevo en París, concluye la partitura de *La leyenda de Rudel*, poema lírico en tres partes sobre un texto de Henry Brody, para el que su colega en Roma, Eduardo Dagnino, realizó la traducción y el ensamblaje musical en italiano. Seis meses después, en julio de 1906, la casa Hofmeister de Leipzig le envía los primeros ejemplares impresos de la reducción para piano y voces de la ópera.

Agotados los recursos económicos y los propósitos para los que fue pensionado, esto es, convertirse en observador e interiorizarse de las principales instituciones pedagógicas europeas en el campo de la música—, Castro regresa a México en septiembre de 1906 en el transatlántico francés La Navarre. Con su madre y su sobrino Vicente, que lo habían acompañado en su estancia

europea, arriba el 8 de octubre a la estación de Buenavista, donde lo esperan con emocionado entusiasmo sus alumnos del Conservatorio, familia y amigos.

Muy poco tiempo después, el 1.º de noviembre de ese año, tuvo lugar, en el Teatro Arbeau, el estreno de *La leyenda de Rudel* por la Compañía Italiana de Aldo Barilli. El público, adicto y lleno de simpatía por el compositor, se muestra, sin embargo, reticente frente a la obra, no así el que asiste a las repeticiones, efectuadas el 2 y el 4 de noviembre, que se desborda, en cambio, de exaltación y sincero entusiasmo.

Al estreno de *Rudel* siguió la presentación de Castro en el concierto mixto que, para celebrar las bodas de plata del presidente de la República, organizó la cantante Elena Marín el 18 de diciembre en el Teatro del Conservatorio. El músico dio a conocer en esa ocasión su Concierto para piano, que tocó acompañado por la Orquesta del Conservatorio dirigida por Carlos J. Meneses. Compositor y pianista fueron aclamados con grandes vítores.

Por su brillante carrera y desempeño, el 1.º de enero de 1907 se le confirió la dirección interina del Conservatorio Nacional de Música, cuya titularidad le fue confirmada el 1.º de marzo siguiente. La designación, recibida con grande y unánime beneplácito por profesores y alumnos de la institución, no alcanzó a dar los frutos y beneficios que de ella se esperaban a causa de su repentino deceso, ocurrido el 28 de noviembre de ese mismo año.

## II. LAS CRÓNICAS Y LOS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

Como su condiscípulo y amigo Gustavo E. Campa, y probablemente influido por él, Castro tomó la pluma en varias ocasiones para dejar registro de aquellos acontecimientos musicales de mayor significación en el todavía provinciano ambiente capitalino, como es el caso de los siete primeros artículos periodísticos aquí recogidos. Su estancia en Europa le proporcionaría, en cambio, un abundante material que el músico aprovechó no sólo para cumplir con el compromiso contraído en México de publicarlos en el periódico *El Imparcial* y en otros periódicos más de la cadena de Reyes Spíndola, sino para exteriorizar sus impresiones y hacer partícipe al público mexicano del ritmo y la calidad con que la actividad musical se desarrollaba en el Viejo Continente.

Es verdad que las páginas sobre música y músicos escritas por Campa<sup>3</sup> superan en número y expresión a las de Castro, al tender más a lo literario —si bien con un tono ampuloso que hoy las avejenta—, frente a la sencillez, la forma directa y espontánea con que se desenvuelve Castro en las suyas. En otras palabras, Campa se advierte más apto en la expresión literaria y Castro mucho más instigado por el aprecio y el juicio musicales. Ambos, formados en la cátedra del compositor Melesio Morales, tuvieron en éste no sólo al maestro, sino el antecedente más cercano y ejemplar del compositor en ejercicio de crítico musical.

En este sentido, advirtamos que los primeros esbozos de valoración musical nacieron en los albores del siglo XIX en México en las expresiones y comentarios del público, cuando el teatro y la música devinieron funciones públicas. Conforme surgieron y proliferaron las publicaciones periódicas, los comentarios e “impresiones” les siguieron en séquito. De esta manera, los escritores hechos en el periodismo fueron los primeros críticos en registrar las expresiones musicales asociadas principalmente al drama musical, género que primero se impuso en México con un arrebató que duró todo el siglo. Es así como el poeta José María Lafragua (1813-1875), por ejemplo, le dedicó a la cantante Marietta Albini (1826-1894) uno de sus poemas llamándola “intérprete feliz de Bellini”, mientras el dramaturgo Fernando Calderón (1809-1845) se preguntaba “...¿Y puede el arte/ a tal punto llegar? Celeste Albini,/ el pueblo mexicano te tributa/ justos aplausos, y en tu noble frente/ ciñen las artes inmortal corona.” (Teixidor, 1959, p. 2). La valoración “impresionista” o subjetiva se dio con mayor holgura en la prosa, de ahí que escritores como Guillermo Prieto y Manuel Payno hayan dedicado exaltadas crónicas a la música en *El Siglo XIX*. En una segunda época, Altamirano, Gutiérrez Nájera con su corimbo de seudónimos, y los periodistas Enrique Chávarri, Olavarría y Ferrari y el propio Alfredo Bablot fueron quienes harían otro tanto en los numerosos periódicos que florecieron y se multiplicaron en la segunda mitad de la centuria, y si bien con mayor sindéresis en lo que respecta al conocimiento y gusto por la música, su expresión no sobrepasó la apreciación subjetiva.

Muy temprano, sin embargo, encontramos las primeras muestras de valoración musical objetiva en las preciadas crónicas que Fanny Erskine, la famosa

---

<sup>3</sup> En 1892 El Duque Job escribía: “Nadie entre nosotros ha dado a conocer por medio de artículos bien pensados, bien escritos, el espíritu, las tendencias y la vida de los grandes compositores modernos, como Gustavo Campa. Cuando reúna en un tomo esos estudios, como sospecho que lo hará, su libro será escasa y deleitosamente leído. Esto es un elogio”. “El primer concierto”, en *El Partido Liberal*, 23 de junio de 1892.



marquesa Calderón de la Barca,<sup>4</sup> ofrece en sus “cartas de relación”. Escribe Fanny sobre la cantante mexicana María Jesús Cepeda y Cosío:

Cuatro o cinco de las jóvenes y varias de las señoras casadas tienen voces soberbias; y la de las que cantaron en el coro ninguna es mala. La más hermosa que yo haya oído nunca, es la de la señorita Cosío. Si ella puede estudiar en Italia, me atrevo a predecir que ha de rivalizar con la Grisi. Tal profundidad, tanto volumen, extensión y dulzura, con tanta riqueza de tono en las notas altas, rara vez se dan juntos. Cantó un *solo* con tales matices, que creí que el público que se encontraba en la nave de la iglesia no resistiría la tentación de aplaudir. Otras hay cuyas voces son mucho más cultivadas y que poseen infinitamente más escuela, pero al hablar de la señorita Cosío me estoy refiriendo a sus facultades naturales. (Carmona, 1984, p. 2)

El lector habrá captado sin duda la diferencia entre la valoración subjetiva o “impresionista” y la objetiva o “científica”. La crítica —define el *Grove* (Sadie, 1995, vol. V, p. 44)— “es la traslación y clasificación de la experiencia estética en términos de análisis intelectual e indagación imaginativa.” En otras palabras, si confiáramos nuestra valoración en impresiones subjetivas solamente, no habría posibilidad de sostenerla racionalmente y menos todavía de convertirla en un concepto de valor o de juicio, apto para los demás. A fin de que nuestra valoración artística aspire, pues, a la rotunda validez general, es preciso fincarla en una lógica, con la ayuda del “aparato erudito, técnico, histórico”, a fin de darle “un fundamento racional, comunicativo” (Hurtado, 1998, p. 32). Reiteremos, sin embargo, que esta lógica no excluirá ciertos matices

---

<sup>4</sup> Frances Erskine Inglis, marquesa Calderón de la Barca (1806-1882), natural de Edinburgo, Escocia (GB), se estableció con su familia en Boston, Mass., EUA, donde contrajo nupcias con Ángel Calderón de la Barca, ministro plenipotenciario de España en México, a donde llegó el matrimonio a fines de 1839 y permaneció hasta mediados de enero de 1842. Durante este tiempo, la señora Calderón sostuvo una copiosa correspondencia con su familia, de la que en 1843 se publicaron en Boston cincuenta y cuatro cartas con el título *Life in Mexico during a Residence of Two Years in that Country*, prologadas brevemente por el historiador estadounidense William H. Prescott. Convertida al catolicismo, a la muerte de Calderón en 1861 se retiró al convento de Anglet, en Biarritz, Francia, de donde fue requerida por la reina Isabel II de España para hacerse cargo de la educación de la Infanta Isabel. Cuando la Revolución de 1868 destronó a la Reina, siguió a la familia real en su destierro y regresó con ella al restaurarse la monarquía en 1874. Cesó temporalmente en sus funciones al casarse la Infanta con el conde Girgenti, fallecido poco tiempo después. Desde entonces no dejó más a la Infanta viuda. Alfonso XII le concedió el título de “marquesa Calderón de la Barca” en 1876. Murió en el Palacio Real de Madrid, pero sus restos fueron depositados junto a los de su esposo en el Cementerio de Polloe en San Sebastián, España.

“impresionistas” puesto que se trata de comunicar con precisión la experiencia estética emocional e intelectualmente.

Ni el brillo ni el grajejo, el *spleen*, la palabra *chic* o las alusiones a la moda femenina, hacen de las crónicas de Fanny Nataly, Titania (?-1891) —la segunda Fanny, inglesa como su antecesora—,<sup>5</sup> mejores ejemplos de crítica objetiva o “científica”. Ante su actividad intensa y copiosa en el género que cultivó en más de media docena de periódicos —entre diarios, semanarios, revistas literarias y para mujeres—, en un lapso, si no considerable, sí culturalmente importante, por el variado y numeroso despliegue artístico de los años más granados del porfiriato, la producción de Titania se ubica en la crónica descriptiva, que tiene como propósito introducir y aleccionar al público villamelón en las manifestaciones artísticas, para lo cual se extiende en explicaciones históricas sobre la obra, el autor, o bien sobre la tesitura y calidad de los cantantes que, obviamente, es lo que maneja con la soltura propia de su profesión. Fanny, sin embargo, creó un estilo. Su encanto fluye de este *savoir faire*, en el que la frivolidad, lo mundano, su erudición cosmopolita —estamos en las inmediateces del *art nouveau*—, adquieren junto con la música, un valor estético para el manual de la burguesía ilustrada del porfiriato.

Sólo de paso mencionaremos a Francisco Elorriaga —anterior a Titania— y a Pablo de Bengardi<sup>6</sup> —contemporáneo de la misma—, para detenernos en

---

<sup>5</sup> Soprano de origen irlandés, Fanny Nataly se educó en Boston, EUA, donde la profesión de su padre, banquero, obligó a la familia a residir. Fanny llegó a México en 1861 con su hermana Agnes, también cantante, en la Compañía de Ópera Italiana del empresario Max Maretzek, en la que figuraba asimismo el tenor Enrico Testa. En 1865, ya casada con Testa, Fanny formó con él y otros cantantes, italianos y mexicanos, una compañía de ópera que se sostuvo con mucho decoro en el Circo Chiarini a precios populares y cuyas funciones hubo de suspender ante la llegada de la Compañía donde figuraba Ángela Peralta, con quien Fanny cantó en varias ocasiones. De nuevo en gira por La Habana y Europa, los esposos Testa regresaron a México en 1871 con la Compañía que trajo al famoso tenor Enrico Tamberlick (1820-1889), y a partir de entonces residieron definitivamente en suelo mexicano. El matrimonio ocupó un departamento en el Palacio, convertido en hotel, de Iturbide, donde solía recibir a sus discípulos y amigos, músicos y neófitos, para improvisar y hacer música. Testa fue llamado al Conservatorio Nacional donde ejerció la docencia. Entre sus alumnos destacó la soprano Rosa Palacios. La educación de Fanny le permitió a su vez aceptar alumnos particulares, pero sobre todo ejercer el periodismo musical. Utilizó para ello varios seudónimos, Amneris, La-re-do, pero fue conocida sobre todo como Titania. Altamirano le dedicó la tercera de las ocho “Cartas sentimentales” que escribió, y Gutiérrez Nájera trabó con ella una amistosa y célebre polémica. Su producción, abundante, fue muy leída. Murió en 1891 y fue sepultada en el panteón francés de La Piedad. (GC)

<sup>6</sup> Bajo profundo, de origen italiano. Llegó en 1892 con el elenco de la Compañía Italiana de Napoleón Sieni. Radicado en la Ciudad de México, figuró en otras temporadas y conciertos. Fue

el compositor Melesio Morales (1838-1908), músico que exhibió todas las cualidades requeridas para convertirse en el primer profesional serio y consciente de la crítica musical “científica”. Desde la expresión menos elaborada, como la crónica periodística, hasta la valoración más compleja en el ámbito de la composición musical, mexicana y extranjera, Morales da muestra no sólo de firme conocimiento y erudición musicales, sino de un alto sentido crítico, por desgracia no siempre anclado en razones y justificaciones puramente musicales, sino distorsionado muchas veces por su lealtad a la tradición y a la escuela italiana de la que fue obcecado partidario. Resalta sin duda, entre sus escritos, el que dedica a “Verdi y su *Falstaff*”, publicado con ocasión del estreno en México de esta ópera por la Compañía de Sieni, el 7 de octubre de 1893, tan sólo ocho meses después que en la Scala de Milán. En el texto convive la emoción “impresionista” de una obra cuyo género parecía inabordable por el autor de *Rigoletto*, con la disección del compositor que emprende el análisis de una partitura que, habiendo “regresado a lo antiguo”, renueva toda su perspectiva. Escrito en forma accesible, sin vaguedades sentimentales ni ornamentos literarios, su estructura bien planteada otorga frescura y amenidad a un asunto tan serio como lo es el análisis teórico. Su manera es sobria, pero firme, y su lenguaje enormemente claro, fluido y rico, nos atreveríamos a calificarlo de “moderno”. Como los galicismos y las palabras en francés están de moda, Morales se empeña, a lo largo del discurso, en la paremia y las palabras en italiano, consciente de reforzar el orgullo de su educación en Italia, así como de consolidar su estirpe italiana en tanto compositor: “Verdi, Rossini, Pergolesi, Cimarosa, *Morales* —parecería decir incluyéndose—, hijos de la patria del *bel canto*.” En suma, “Verdi y su *Falstaff*” debe considerarse un breve y notable ensayo crítico sobre la ópera. Ejemplar único y contundente de la crítica moderna, debió ser poco entendido si, como el propio Morales lo asienta y lo repite invariablemente, la inopia artística del país lo ha colocado en el papel de “beligerante activo”.<sup>7</sup> Pero la verdad es que, obsesionado por la tradición,

---

maestro en el Conservatorio Nacional y ejerció, con pulcritud y conocimiento operístico, la crítica en el periódico *El Universal*. (GC).

<sup>7</sup> “... y no hay otro camino por recorrer, señor Carrillo —expresa Morales en su artículo “Julián Carrillo”, escrito en 1905—; el medio en que vivimos es enervante y la situación propicia para el arte nacional no está formada todavía; formarla es el crudo deber que nos incumbe hoy a los beligerantes activos. Entre [Venga] el aventajado profesor a nuestras filas a trabajar por el “mañana” que vamos preparando a nuestros infortunados sucesores, y renuncie, aunque sea de mala gana como lo han hecho ya otros autores, a los laureles que corresponden de derecho a sus talentos en el presente”. (Morales, 1994, p. 151).

su afán contestatario lo convirtió en amargo misonéista, que deja a un lado la claridad de toda crítica objetiva para mirar con el gran angular de lo personal todo asunto relacionado con la música. De otra forma no se explica la agresiva polémica que le suscita la ópera de quien fuera uno de sus mejores alumnos, Gustavo Campa, como se verá más adelante.

La producción periodística de Melesio Morales fue muy variada en temática: lo mismo intenta asuntos de historia y biografía musicales, como breves reseñas críticas de funciones de ópera. Entre los artículos más interesantes se encuentran aquellos que aluden a la enseñanza en el Conservatorio Nacional, y no dejan de tener importancia los que, bajo su penetrante mirada, se refieren a la situación del arte musical en el México de su época. Es cierto que su actividad en este campo no fue la de crítico periodístico a ultranza, como pudo haberlo sido la de *Titania* o Pablo de Bengardí, pero es indiscutible que le corresponde el mérito de haber inaugurado plenamente la crítica científica. Para lograrlo, sus recursos fueron los de un conocedor de oficio, los de un compositor que supo desentrañar sin obstáculos los mecanismos de una partitura y valorar su originalidad y función dentro de ella. Es pues importante concluir aquí, que sólo quien está inmerso en el conocimiento vivo de la creación musical, como el compositor o el músico ampliamente preparado, puede cumplir con los requisitos del crítico y la crítica profesional.

En este marco, ni Campa ni Castro —alumnos ambos de Morales y también compositores— superaron al maestro en el intento. Es verdad que tampoco se lo propusieron. Para Castro, la valoración fue una actividad circunstancial que realizó espontáneamente, pese a que la perspectiva de los acontecimientos, las impresiones y los comentarios que le suscitan no dejan de ser una ventana personal que discrimina o acepta una realidad sonora, esto es, la “enjuicia”. Miramos a través de sus ojos y oímos a través de sus oídos. Al mismo tiempo, este desconocido nos habla de sí mismo, de sus elecciones y predilecciones, afinidades, emociones y expectativas. Aquí encontramos, pues, el valor que a distancia de más de cien años pueden tener estas páginas.

Pero si los primeros artículos de Castro escritos en México, así como los primeros enviados desde Europa, no pretenden alejarse de la reseña y la nota periodística, como cuando manifiesta: “aquí van unas cuantas líneas escritas con la intención de reseñar, aunque sea ligera y torpemente algo de lo más notable que hemos oído”, parecería que hay en este propósito la timidez propia de quien se inicia. Elude, eso sí, la crítica de toga y birrete de quien suele condenar y anatematizar, y adopta en cambio la actitud del guía que lleva de la mano al

lector, lo instruye y —lo que es más importante— le enseña a que tratándose del arte, y en particular de la música, no hay absolutos. De ahí la dificultad del músico para descalificar a Paderewski por sus excesos, para condenar a Carreño por carecer del filo expresivo en la música de Chopin, o, sin misericordia, exorar de una obra primeriza, como en el caso de *El rey poeta*, de Campa. Castro se siente mucho más cómodo en la expresión y valoración de índole didáctica, infinitamente más enriquecedora para un público que, por lo exiguo de su medio y de sus conocimientos, requiere más de un sólido y amplio criterio artístico que de juicios determinantes, los que, por razón natural, tampoco existen en el arte. La intención didáctica será pues una constante a lo largo de su periodismo crítico, aun tratándose de las últimas entregas enviadas desde Europa, en las que su expresión literaria se refina y precisa y sus razonamientos adquieren el desembarazo y aplomo de una voz autorizada.

Castro no deja de comunicarnos en forma directa su propia emoción ante el número y calidad de conciertos, espectáculos y actos relacionados con la música, como en ese primer artículo que intitula “Impresiones artísticas”, en el que su revista se vuelve admiración franca y viva frente a la batuta de Felix Weingartner y el virtuosismo propio de la Orquesta de los Conciertos Lamoureux en la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven y en el poema sinfónico *Mazeppa*, de Liszt. Lo mismo acontece con el chelo de Casals en “La música sacra en Roma”,<sup>8</sup> el violín de Jan Kubelik en “El arte musical”, la voz de Salomé Krusceniski en la “Crónica musical”, o Chaliapin en “La temporada en Montecarlo”.

Al final de su artículo “La música en Alemania”,<sup>9</sup> encontramos un destello inesperado. No todas las manifestaciones musicales en París se amparan bajo la excelsitud, pues no falta la nota grotesca, extravagante y hasta deforme —nos dice—, lo que a la postre “viene a acentuar más su grandeza [de París], como esos cuadros de Wierzt, cuyo fondo sombrío hace resaltar aún más la belleza de sus personajes y la majestad de sus contornos.”

El símil con la pintura, como más adelante, en “La música sacra en Roma”, las “imponentes ruinas y admirables monumentos”, la Capilla Sixtina y las “majestuosas bóvedas de San Pedro”, evocan sus impresiones “a veces especialmente

---

<sup>8</sup> No es aventurado pensar que la interpretación de Casals al Concierto para chelo de Eugen d’Albert, del que nos habla Castro en “El arte en Ginebra”, haya contribuido a la idea de escribir el suyo para este instrumento.

<sup>9</sup> En el que, como en el caso de Paderewski y D’Albert, Castro termina por escribir no sobre la música en Alemania, sino sobre la música en París.

plásticas, a veces místicamente elevadas” del músico. Sin embargo, hay en este primer destello —la pintura de Wierzt— una particular extravagancia, o si se quiere en términos musicales, una “disonancia”, a la que el músico parece acogerse, porque Wierzt —tan apreciado en Bruselas, donde Castro debió haber conocido su obra— gustaba de llenar sus telas con escenas violentas y “efectos lumínicos de tono surreal”, un antecedente sin duda modernista, o mejor, de claro espectro simbolista.

Los juicios de nuestro músico sobre el valor de “la tradición” —un concepto tan discutido entre los intérpretes— son sin duda denotativos de su experiencia y apertura musicales. Si bien se expresa imprecisamente, entiende que “la tradición” no está por encima de la interpretación apegada al texto, pero insuflada de una dosis permitida de emoción personal. Dice así, en su artículo “Impresiones artísticas”, al hablar de Harold Bauer:

[...] un pianista serio, severo, esencialmente clásico [...] notándose que algo muy personal, algo muy suyo preside sus interpretaciones sin desvirtuar la obra, ni empañar la idea musical, [con lo que de esta manera] desconceptúa la opinión de los que creen en la ciega *tradición* y la preconizan como *canon*, como único medio de interpretación.

Existe, sin embargo, una sutil confusión, pues lo que el músico entiende por “tradición”, parecería ser “apego al texto”, *versus* “interpretación libre”, en cuyo caso nuestro músico defiende esta última en aquellas circunstancias en las que sirve al intérprete para revalorar un pasaje, o volverlo inteligible. Escribe Castro refiriéndose a Teresa Carreño, en su segundo artículo sobre la pianista:

[...] poco importa que [Carreño] pertenezca a tal escuela, que deje de sujetarse a veces a las reglas de la técnica, que se tome libertades reprochables ante el enfermizo criterio de los rigoristas: ella produce el efecto deseado, nos pone en íntima comunicación con el autor que interpreta, habla a nuestro espíritu, nos conmueve y nos subyuga, y esto basta.

El aprecio de Castro por la música de otros compositores más o menos contemporáneos, nos aproxima a conocer sus preferencias, pero también a imaginar hacia dónde dirigía sus pasos en la propia creación. Wagner y el “punto de fuga” del cromatismo lo deslumbran, no hay duda, y así lo manifiesta en una de las dos cartas personales que se conservan del músico. Y no es que desconociera, o recién descubriera la música de Wagner, pues en realidad Castro había

tenido la oportunidad de asistir a las funciones que la empresa Locke dio en 1891 en el Teatro Nacional de México, donde tuvieron lugar las primeras audiciones de *Tannhauser*, *El buque fantasma*, *Las walkirias*, además de *Lohengrin*, que la Compañía de Sieni puso el año anterior. Pero tal vez la falta no digamos de buenas orquestas, sino de una orquesta simplemente y de un buen director, la homogeneidad de los elencos, la propiedad en la fastuosa decoración y vestuario, pudieron haber hecho la diferencia, no obstante que Locke había traído consigo a México un elenco de diecinueve solistas, una orquesta de cincuenta componentes con su director, un gran coro mixto, un director de escena, el apuntador y varios pintores para el decorado. Sin duda, había en la música de Wagner algo más que removía la emoción del compositor.

Se advierte imborrable, asimismo, la huella que deja en nuestro músico la Tercera Sinfonía de Brahms, “obra colosal que debe clasificarse entre las más grandes que haya producido el genio moderno” —escribe en “El arte en Ginebra”—. La Segunda Sinfonía de Giuseppe Martucci (1856-1909) “sobre todo cuando dirige Arturo Toscanini” —precisa—, es otra de las obras que despiertan su atención y vivo interés. Y aquí desliza el músico una frase que nos aproxima al grado de modernidad que se permite el compositor, lo que deja entrever, hasta donde es posible, la índole de su admiración, no obstante que el planteamiento termina aparentemente en incógnita indescifrable. Dice Castro respecto a Martucci: “pero su mérito mayor estriba en que Martucci no ha copiado ni imitado servilmente a los grandes maestros, sino que, tomándolos por modelo, sin los rebuscamientos y decadentismos de muchos modernos,<sup>10</sup> ha sabido conservar su propia personalidad.” Y más adelante, agrega lo siguiente: “es indudable que Martucci no sólo es un erudito de primera fuerza, sino uno de los grandes sinfonistas actuales, que puede figurar al lado de Ricardo Strauss o de Claudio Debussy.”

¿En quién pensaría Castro con el calificativo de “músicos modernos, rebuscados y decadentistas”?<sup>11</sup> Y al hablar de Strauss y Debussy, como de los grandes sinfonistas actuales, valga por Strauss, que compuso cuatro sinfonías, ¿pero Debussy con sólo dos, la primera considerada fruto primerizo, y la segunda

---

<sup>10</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>11</sup> Catorce años después, Manuel M. Ponce escribía “Debussy y Strauss sólo tienen un punto de contacto: el afán a veces morboso de originalidad” en “La música después de la Guerra”, (1919). Y Alba Herrera y Ogazón (1920): “Debussy, como Strauss, fue original primero; y luego se propuso serlo mucho más. De aquí ciertas extravagancias [...], esas exquisitices enfermizas en su rebuscamiento”.

inexistente debido a su pérdida temprana? Esto último nos lleva a pensar que la referencia de Castro a uno y otro no se da en el terreno de la sinfonía como forma, sino en el de su amplitud sonora, esto es, la orquestación, porque ambos músicos resultan ser, cada cual a su manera, grandes maestros del color y la textura orquestales.

Pero ¿realmente expresa Castro, o menciona de paso siquiera alguna idea sobre la eclosión de libertad que se desprende de las nuevas maneras de componer, del rechazo al academismo, de la imperceptible ruptura que comienza a gestarse en relación con la tonalidad? ¿O fue su momento en Europa prematuro para plantearse estas interrogantes? Hay un silencio significativo a lo largo de sus artículos y específicamente respecto a Debussy, de quien debió haber oído alguno de los *Nocturnos* para orquesta, compuestos en 1897, *L'après midi d'un faune*, en 1894, o algo de *Pelléas y Melisande*, partitura de 1902. En 1905, para el estreno de *La Mer*, Castro se encontraba en Ginebra.

Excepcionalmente, la *Suite op. 18* de nuestro compositor, obra escrita y publicada en París, y con toda seguridad la última de sus partituras para piano solo, parece responder al silencio del compositor y a los imperativos del crítico. En ella, Castro cumple con seguir el modelo de los grandes maestros del pasado, siglos xv y xvi, con el empleo de ciertos arcaísmos que sugieren la modalidad, tan vuelta a la vida en la modernidad (*vgr.*: el empleo del fabordón, la forma elegante y un tanto elegíaca de la sarabanda como segundo movimiento), sino satisface asimismo las instancias del presente, es decir, las de la liberación tonal. Esta se manifiesta al final de la pieza, en los momentos en que la *toccata* —“capricho” en este caso— se resuelve en una sucesión de acordes de sexta aumentada que forman una escala de tonos enteros con la que termina la pieza. No hay más que admirar la sutil y refinada solución del compositor a su modelo que es en realidad la *Suite Pour le Piano* de Debussy, solución que bien podría llamarse *Homenaje a Debussy*. De esta manera, la *Suite op. 18* de nuestro compositor deja muy atrás el siglo xix, para voltear irremisiblemente el rostro hacia el xx. Convengamos, asimismo, que la orquestación del Concierto para chelo —obra compuesta en Europa— es mucho más avanzada y consistente si la comparamos con su Concierto para piano, no sólo en lo que concierne a su estructura, sino a su orquestación misma. Y finalmente *La leyenda de Rudel* consigue convertirse en una propuesta de avanzada, aún tímida en su expresión.

Así pues, para cerrar aquí este capítulo, concluyamos también, que las colaboraciones periodísticas de Ricardo Castro configuran, en conjunto, un



panorama muy nutrido de la vida musical mexicana y europea en los primeros años del siglo xx. Es cierto que el vaivén de la modernidad ha dejado en la oscuridad o en la penumbra el renombre de la mayor parte de sus protagonistas, pero si bien con tenue o deslumbrante luz algunos siguen brillando, otros más, como en el caso de Ricardo Castro, ocuparán el lugar que les corresponde.

\* \* \*

En virtud de que los primeros artículos de nuestro músico coinciden con acontecimientos históricos, dignos del relato sobre la vida musical mexicana, optamos por el rescate de éstos para darlos a conocer, íntegros, en las líneas que siguen, con el afán de que el lector conozca los pormenores y pulse el ambiente en el que Castro escribió sus primeras páginas.

### III. PADEREWSKI EN MÉXICO

El miércoles 7 de marzo de 1900, las hojas de *El Imparcial* informaron sobre la gran expectación con que el público esperaba la llegada a la Ciudad de México del pianista polaco Ignaz Paderewski (1860-1941). El artista, proveniente de Estados Unidos, daría dos únicos recitales el sábado 11 por la noche y el domingo 12 por la tarde en el Teatro Nacional. Se le preparaba una gran recepción —así lo subrayaba el encabezado del artículo—, pues a la banda de música y al sinnúmero de melómanos y conocedores que lo esperarían en los andenes de la estación de Buenavista, una comisión de distinguidos caballeros, presidida por el señor Otto Wagner —dueño de la casa de música Wagner y Levien, promotor y ejecutor del viaje a México del artista— lo recibiría en la anterior estación de Huehuetoca, con objeto de anticiparle la bienvenida. En correspondencia, Paderewski había cursado invitación a este pequeño grupo presidido por el señor Wagner, con quien almorzaría a bordo del *Lewer*, vagón especial en el que viajaba con su esposa, la servidumbre y todo lo necesario, lo que incluía el gran piano Steinway de cola entera que también se transportaría al teatro.<sup>12</sup>

Con el retraso propio de la noticia periodística, el sábado 10 por la mañana, *El Imparcial* dio cuenta de cómo la demora del ferrocarril en la ciudad

---

<sup>12</sup> “Paderewski en México”, *El Imparcial*, 7 de marzo de 1900 y “El pianista Paderewski”, *El Imparcial*, 10 de marzo de 1900.

fronteriza de Porfirio Díaz (hoy Piedras Negras), había impedido al artista alcanzar el tren Internacional que debía conducirlo a Torreón y entrar en ruta a la Ciudad de México. Todo menos que diferir sus compromisos, Paderewski había hecho desembolso de la cantidad de \$1,000 pesos —una fortuna ciertamente entonces— con el fin de que se le proporcionara locomoción especial, más un carro de equipajes, al que se agregó el elegantísimo Lewer del artista. Sin detenerse en Torreón —término del Internacional—, el tren especial entró en la línea del Central Mexicano y llegó a las 16:35 horas a Buenavista.

Desde las 4 de la tarde el andén de la estación se veía muy concurrido no sólo por los alumnos del Conservatorio, que llegaron acompañados de sus maestros, sino de un buen número de extranjeros y una multitud de público aficionado y curioso. La comisión formada por los señores Dameck —violinista alemán de visita en México—,<sup>13</sup> el chelista mexicano Luis David y el escritor y periodista Ángel de Campo, Micrós, se hizo anunciar y fue introducida al *pullman*.

El vagón que lleva el nombre de Riva —escribe el reportero de *El Imparcial*<sup>14</sup>— está dividido en varios departamentos, siendo el más elegante el pequeño salón de recibo que se halla en el centro, decorado con cortinajes rojos en juego con la alfombra y las cubiertas de los muebles.

Poco después, el artista salió a la plataforma del carro, desde donde saludó al público que lo vitoreaba y aplaudía. Los maestros Carlos J. Meneses, César del Castillo e Ignacio Quezadas subieron a su vez a la plataforma y en correctísimo francés, Del Castillo dirigió al artista una breve alocución de bienvenida a nombre de las juventudes artísticas de México. Paderewski contestó también en francés y nuevos aplausos del público dieron fin a la recepción.

La figura del artista es interesante —añadía el reportero—: su estatura alta y robusta su complexión. Su pelo y bigote, de un color azafrán, contrasta con la palidez mate de su semblante. Sus ojos azules son muy transparentes y expresivos. Vestía Paderewski cuando se presentó en el vestíbulo del carro un flux negro.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Hjalmar von Dameck. Sus presentaciones en la Sala Wagner, acompañado por la pianista madrileña María Luisa Ritter, tuvieron lugar el 6 y 9 de marzo.

<sup>14</sup> “Llegada del pianista Paderewski”, en *El Imparcial*, domingo 11 de marzo de 1900.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Esa misma noche el artista dio en el Teatro Nacional su primer concierto.<sup>16</sup> El programa incluyó la Sonata en Do, *op.* 53, núm. 21, *Waldstein* de Beethoven, el Impromptu en Si bemol, *op.* 142, núm. 3 y el Tema con variaciones de Schubert,<sup>17</sup> el Vals en do sostenido menor, *op.* 64, la Berceuse, dos Estudios en Mi mayor y Sol mayor del *op.* 10 y la Polonesa en La bemol, *op.* 53 de Chopin, en la parte inicial, y en la última, el Minueto en Sol y la *Cracoviana fantástica* de su autoría, *Man lebt nur ein mal* (*Se vive sólo una vez*) de Strauss-Tausig y la *Rapsodia húngara* en Re bemol, núm. 6 de Liszt.

En su segundo programa el pianista interpretó, en la primera parte, la Sonata en fa menor, *op.* 57, *Appassionata* de Beethoven, los *Estudios sinfónicos* de Schumann y la Serenata *Oye, oye la alondra* de Schubert-Liszt, y en la segunda, el Nocturno en Sol mayor, *op.* 37, núm. 2, los Estudios del *op.* 25 en Re sostenido mayor y Sol bemol mayor, núms. 8 y 9, el Preludio núm. 17 en la bemol, la Mazurka en si menor, *op.* 89 y un Vals del *op.* 12 de Chopin, el Minueto en La mayor, de su autoría, el *Vals capricho* de Rubinstein y la *Rapsodia húngara* núm. 2 en do sostenido menor de Liszt.

Era de esperarse que el público delirante le aplaudiera a rabiar y le tributara honores de héroe, si bien ante el “fenómeno Paderewski” creado por las publicaciones norteamericanas y extranjeras, así como por tantas y tan diversas opiniones de quienes lo habían oído ya, “llegamos a creer que las alabanzas tributadas al eminente pianista polaco traspasaban los límites de la hipérbole, ¡que ya es decir!, y no tendrían más objeto que el famoso *business*, tomando como pretexto al arte y al artista” —se expresaba el pianista y profesor César del Castillo—.<sup>18</sup> Y más adelante, ya en el clima de que Paderewski “se nos antoja evocación hoffmanesca”,<sup>19</sup> Del Castillo escribió:

Paderewski no toca, sueña: su genio lo transporta hasta los umbrales de la gloria (en arte), donde platica mano a mano con sus predecesores. No es, pues, extraño, que su ejecución sea ideal, vaga, encantadora. Paderewski no ejecuta, borda; no traduce, dice; no interpreta, crea, arrebatada, subyuga, fascina, enloquece.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Sería el último de los grandes concertistas en presentarse en el Teatro Nacional, cuya demolición se inició unos meses después.

<sup>17</sup> No se especifica a cuál se refiere.

<sup>18</sup> “Por los teatros. En el Nacional. Primer concierto de Paderewski”, en *El Imparcial*, 11 de marzo de 1900.

<sup>19</sup> En alusión al escritor romántico E.T.A Hoffman (1776-1822), escritor y músico alemán, autor de *Cuentos fantásticos*, entre los que sobresale *Cascanueces y el rey de los ratones*.

<sup>20</sup> “Por los teatros. En el Nacional. Primer concierto de Paderewski”, en *El Imparcial*, 11 de marzo de 1900.

Pero en el afán de equilibrar sus juicios, Del Castillo argumentaba asimismo sobre “lo genial caprichoso y algunas veces demasiado libre, de suerte que sus interpretaciones pudieran parecer viciosas y sobre todo a los técnicos”, o bien se refería a la manera “demasiado nerviosa y fantástica” de interpretar a Beethoven, “movimientos y acentuaciones que serán muy de su gusto, pero que mucho nos extrañaron por no estar en la partitura”, señalaba, refiriéndose al Vals en do sostenido menor de Chopin, y de este mismo compositor, en el Estudio núm. 3, “creímos notar abuso del pedal que originó confusión en los pasajes cromáticos en movimiento contrario”. Finalmente, ignorando, por cierto, que la mayoría de los compositores no son los mejores intérpretes de sus propias creaciones, Del Castillo hacía mención de la tan popular obra de Paderewski compositor de esta manera: “si el Minueto en Sol mayor fue escrito como nosotros lo conocemos, alguna circunstancia extraña hizo que su autor no nos halagara en dicha pieza: le imprimió tal rapidez y tanto modificó los adornos, que nos hizo desconocerla”.

Y para concluir, nuestro profesor metido a crítico expresaba:

En resumen, Paderewski es uno de los grandes pianistas del mundo (no el primero). De gran mecanismo, vence dificultades extraordinarias, es un gran lector y conoce admirablemente el secreto para vencer por completo a su público. Posee cualidades inmensas y sus dedos de seda hacen prodigios de delicadeza. [...] Nuestra humilde, pero sincera felicitación.

Al día siguiente, lunes 12 de marzo, aparecieron en el mismo periódico las “Impresiones” a la segunda presentación de Paderewski. El autor, anónimo, confirmaba no sólo la excelencia del artista, sino constataba un mayor numen para tocar esa noche en comparación con la noche de su primer recital. En su opinión, desautorizada por no ser “técnica” —se disculpaba, irónico— no se había oído en México un pianista igual. Y a la disculpa seguía la puya:

Algunos VIRTUOSOS MEXICANOS opinan que no debía Paderewski dar vida a su inspiración, sino tocar con técnica y sólo con técnica para respetar a los grandes maestros. Si esto fuera así, seguramente que Paderewski, cuya técnica es admirable, pero lo es más su pasión y su talento para expresar ésta, no ocuparía hoy el lugar que tiene entre los artistas del mundo.

Y tras divagar sobre las actividades del maestro polaco después del concierto, cerraba las “Impresiones” con este párrafo:

...en el concierto del sábado sufrió Paderewski una grandísima contrariedad, porque algunos de los “virtuosos” que ocupaban butacas de primera fila se ocupaban en conversar en vez de oír atentamente, como se hace en toda audición a la cual ocurren personas cultas.

Don Enrique de Olavarría y Ferrari, en muchos de los sucesos que narra —y éste parece ser uno de ellos—, aventura en su *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, nota 25, (1961, vol. III, p. 1990):

Por haber sido César del Castillo partidario, admirador y predilecto discípulo del pianista mexicano Carlos Meneses, se supuso que sus censuras fueron inspiradas por éste, y con la tradicional falta de armonía que a los músicos se atribuye, varios de ellos tomaron parte en la polémica, cada uno a su leal saber y entender, y sin que al fin llegasen a un acuerdo común.

Ricardo Castro escribió su breve nota sobre Paderewski en el periódico *El País* del 13 de marzo de 1900. El músico anotó al calce de su escritura la fecha del 11 de marzo, es decir, alude en ella al programa primero de Paderewski y aunque con mayor sobriedad de estilo y más detalles sobre la interpretación y juego pianísticos, los juicios de Castro no se alejan en sustancia de los de César del Castillo. Más aún, resulta el colmo que su artículo sobre Paderewski termine con la apología de Eugen d’Albert (1864-1932), pianista alemán altamente apreciado por nuestro músico, a quien no sólo lo escuchó en 1890, sino tomó además clases y consejos de él cuando, en compañía de Pablo de Sarasate y Bertha Marx, D’Albert pisó por primera y única vez suelo mexicano.<sup>21</sup>

Con el título “La técnica y la inspiración. Reflexiones [*sic*] de la actualidad”, se publicó en *El Imparcial* un artículo más en refutación a Del Castillo.<sup>22</sup> El autor, anónimo, empieza con un saco fuera de medida para nuestro profesor crítico, pero igual sus observaciones no dejan de ser veraces, atinadas y sobre todo vigentes.

Los mexicanos —escribe—, que no queremos ser menos en prerrogativas, que nadie, por superior que le reconozcamos, discutimos rabiosamente a todas las celebridades que [...] se acercan a nuestras playas. [...] Acaso una nota psicológica nos dé la clave de ese espíritu de crítica *enragé* [rabiosa] que nos domina por completo en la metrópoli, convencidos, a despecho nuestro, de la inferioridad artística

---

<sup>21</sup> Ocasión en que Sarasate y D’Albert prodigaron presentaciones y estrenos.

<sup>22</sup> 13 de marzo de 1900.

de este medio en que vivimos, y con un poco de despecho muy escondido dentro del corazón, nos domina por completo eso de rendir vasallaje a las celebridades acatadas por Europa.

En seguida, sostiene su refutación en dos premisas fundamentales y lúcidas, si bien errónea y falazmente planteadas. Dice nuestro polemista en la primera:

Es preciso confesarlo: por más que pese a nuestro amor propio, el acatamiento unánime de los públicos europeos nos impone el nuestro. Intentar macular una fama consagrada por toda Europa es temeridad ridícula.<sup>23</sup>

En la segunda:

La cuestión puede plantearse así: un maestro de los vuelos de Paderewski ¿está obligado a sujetarse servilmente a la técnica prescrita para la ejecución de tales o cuales piezas inmortales? ¿No tiene el derecho de interpretar a su modo a los maestros? ¿No puede hasta alterar ciertos procedimientos tradicionales? Nuestra respuesta es afirmativa. En una medianía la reforma de un canon es censurable, en un hombre genial es legítima. ¿Por qué? Precisamente porque es genial. Víctor Hugo tuvo el derecho de cambiar la faz de la poesía francesa. ¿Por qué? Porque se llamaba Víctor Hugo [...] Paderewski tiene el derecho de interpretar como se lo sugiera su gran temperamento a Beethoven y a Chopin. ¿Por qué? Porque se llama Paderewski. Las gramáticas no han hecho a los genios. Los genios son quienes han dado reglas a las gramáticas.<sup>24</sup>

Pero, imperceptiblemente, nuestro polemista, que no es otro que Ángel de Campo, Micrós,<sup>25</sup> resbala hacia la pendiente que da razón y fuerza a la crítica de Del Castillo:

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> Don Enrique de Olavarría nos dice en su *Reseña histórica del teatro en México*, (vol. III, 1961, p.1989), que el artículo fue atribuido “a la experta pluma del distinguido literato e inteligente amateur filarmónico Ángel de Campo, el oportunísimo Micrós”. Y nosotros lo corroboramos, por tener delante una “Semana alegre” de Tick-Tack —otro de los seudónimos de Micrós—, publicada en *El Imparcial* del 18 de marzo de 1900, donde con el título “Interpretación y técnica”, Tick Tack hace mofa de su propia seriedad. Algunos botones de muestra:

—Oye, tú, dile al carpintero que no se pare en el piano para clavar las cortinas.

—Es Teodoro que está haciendo técnica. ¡Pero con qué modo!

El canon es para encauzar a las medianías en las cuales la controversia es generalmente la necedad —continúa con énfasis el escritor—, no para encauzar la magnitud dominadora de los grandes talentos. Y precisamente lo que constituye a un gran músico es su estilo,<sup>26</sup> su temperamento, su formidable individualidad, su poderosísima idiosincrasia, su manera subjetivísima de entonar, colorear, tonalizar lo que ejecuta.<sup>27</sup>

En “El asunto del día: Paderewski. Dos opiniones autorizadas”, artículo publicado en *El Imparcial* del 14 de marzo de 1900, Gustavo E. Campa (1863-1934), condiscípulo y amigo muy cercano de Ricardo Castro, responde en forma por demás literaria y un tanto “engolada” en adhesión a la postura del primer artículo sin firma:

---

—En modo mayor, es su sinfonía en ‘la’ dedicada a Conchita y está ‘trabajando’ la marcha fúnebre en honor de un Terranova muerto de una pedrada. Oye, eso es el seco final que lo privó de la vida. ¡Cómo interpreta!

[...] Para interpretar bien se necesita mucha ‘técnica’, vocablo serio que algunos guasones antipáticos quieren aplicar sin gracia ninguna a la agilidad de manos de un ratero.

—Me extrajo el fistol de la bolsa secreta del chaleco.

—¡Qué técnica!

La técnica es el desempeño pistonudo de un acto, previo los ejercicios espirituales y gimnásticos *ad hoc* (Santo Tomás Taumaturgo).

[El acróbata y payaso] Bell tiene la técnica del espinazo; un impedido ciego la técnica del bastón; un sordo, la técnica del gesto; una señora de muchas libras atándose el choclo en un pie, con sombrilla, bolsa, banquito, libro, rosario y chihuahueño en brazos, la técnica del equilibrio; Fuentes, la técnica de la muleta, ¡pero cuántos sudores y hasta sufrimientos cuesta adquirirla! Yo me quito el sombrero ante cualquier técnico de verdad, sea quien sea y viva donde viviere.

Tito presenta disposiciones para la música, imita animales, toca en el peine airecitos insultantes y aunque a pesar de sus nueve años, ni se le achican las orejas, ni puede pronunciar las ‘eres’ porque dice: ‘selenata’, ‘bluto’, ‘madle’, etcétera, lo ponen en manos del arte de tocar el piano: cinco años de independencia de los dedos hasta que se le jueguen como almendrones de candil, cinco años de soldadura de la muñeca, cinco años de ejercicios trascendentales del cuarto y quinto dedos, cinco años de pedales y cinco años de perfeccionamiento y cinco años de preparación al estudio de los clásicos.

[...] Y si vive ese hombre que bebe té de conejo para adquirir agilidad, que duerme con guantes, que no da la mano porque se la acaban de atrasar, que se nutre con sopa de pipirín, come armonizado de tomate, corcheas refritas y muchos vegetales melódicos, ese hombre que se priva cuando pregonan el pato cocido, se sienta frente al piano, parece relámpago, salta martineteis [*sic*], hunde una duela, mete con galleta el último acorde y claro, cae muerto, desarmado, sin tornillos, hecho cisco y... ¡dicen todavía que su técnica es defectuosa, nebulosa y fría!”

<sup>26</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>27</sup> “La técnica y la inspiración. Reflexiones [*sic*] de la actualidad”, en *El Imparcial*, 13 de marzo de 1900.

¡Incorrección, técnica defectuosa, caprichos de interpretación, afectación, falso sentimiento! —repite Campa, sin negar—. ¡Palabras, palabras, palabras! En arte nos basta con la emoción y ésta, lealmente lo decimos, la experimentamos en muchos momentos,<sup>28</sup> sin preocuparnos de detalles técnicos de escuela que en todo caso son “medios”, nunca el “fin”.

La segunda opinión autorizada es la de Ricardo Castro, quien como pianista completo y buen conocedor, es menos “literario” que Campa. Su postura es la de quien trata de entender un temperamento como el de Paderewski sin contradecir sus desproporciones:

[...] su excesiva fantasía, su sensibilidad misma, a veces le hacen daño y apodéranse de él hasta hacerle olvidar momentáneamente la severidad y el rigor del venerable Bach y del grandioso Beethoven. Pero a pesar de esto ¿quién podría negar su inmenso talento, su indiscutible mérito?<sup>29</sup>

Acogiéndose a las respuestas de Castro y Campa —estos sí “técnicos” o conocedores del asunto—, Del Castillo envió a *El Imparcial* un último artículo “La verdad en el asunto Paderewski”<sup>30</sup> en el que se pregunta públicamente cuáles fueron sus faltas imperdonables:

¿Merezco todos los calificativos que se me han dirigido? —avanza, compungido—  
Creo sinceramente que no, pues que de aceptarlos para mí, serían compartidos con maestros cuyo mérito está fuera de duda y que han pensado como yo.  
¡Hoy que los ánimos están calmados, confío en el fallo del público sensato!

La verdad es que ni Del Castillo, ni nadie, pretendía “macular” una fama consagrada en Europa y aun si este fuera el caso, no había ley alguna que lo prohibiera; tampoco se intentaba sujetar servilmente a Paderewski a la rigidez de la técnica o proclamar ésta por encima de la expresión —binomio por otra parte inseparable en virtud de que no hay técnica sin expresión ni expresión sin técnica—. Se había hecho en realidad una primera, errónea lectura de las “Impresiones” de Del Castillo, y después, como el conocido juego de “el secreto a voces”, se había convertido ésta en un campo minado de falsedades y

---

<sup>28</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>29</sup> “El asunto del día: Paderewski. Dos opiniones autorizadas”, en *El Imparcial*, 14 de marzo de 1900.

<sup>30</sup> *El Imparcial*, 24 de marzo de 1900.



despropósitos para los que la pluma insigne de Micrós, con todo lo que de cierto y hermosamente dicho apunta en su intervención, carece de sustento. Micrós, sin embargo, tocó el centro de la cuestión al expresar que “precisamente lo que constituye a un gran músico es su estilo, su temperamento, su formidable individualidad, su poderosísima idiosincrasia, su manera subjetivísima de entonar, colorear, tonalizar lo que ejecuta”.

Sí, en efecto, pero Micrós tendría que haber aludido al creador, al autor de la partitura en este caso. De ahí que el “recreador” o intérprete esté obligado, en cualquier circunstancia, a respetar esa manera de ser del autor, sin menoscabo de macular —aquí sí— esa “poderosísima idiosincrasia” inmersa en la expresión, en el afán de imponer su propio “estilo”. Cuánto más formidable es el intérprete que logra desprenderse de su yo para hacer resplandecer la individualidad que hay destilada en cada nota de una partitura, como grande es el actor que sabe entrar en la piel del personaje que interpreta, iluminar con gestos, entonaciones e incluso defectos característicos, una existencia ajena.

Lejos de la polémica que había despertado, Paderewski, mientras tanto, después de su segundo y último recital, en el que, como excepción, ofreció ocho *encores* al público mexicano, invitó a sus amigos a cenar privadamente en el Restaurante de París, donde en compañía de su esposa departió con los señores Otto Wagner, la pianista madrileña María Luisa Ritter, los señores Goerlich, Carlos Schiefer, el chelista mexicano Luis David y el escritor Ángel de Campo, Micrós. Al terminar, el anfitrión y sus acompañantes se dirigieron al Circo Orrin en la Plazuela de Villamil (en la confluencia de lo que hoy es Reforma Norte y Lázaro Cárdenas). Recibido con una salva de aplausos, el artista disfrutó mucho las danzas que ejecutó la orquesta y no cesó de reír con las ocurrencias del payaso Ricardo Bell,<sup>31</sup> popular cómico que le pareció inimitable.

Al día siguiente se levantó a primera hora —informó *El Imparcial*—,<sup>32</sup> hizo un corto ejercicio en el andén de la Estación del Ferrocarril Central, y salió después en carruaje, acompañado de su esposa y del señor Otto Wagner, quien se prestó gustoso a acompañar al pianista y servirle de cicerone. Juntos

---

<sup>31</sup> Ricardo Bell, *clown* y acróbata de origen estadounidense, vino a México para quedarse a vivir en 1881, desde que los Hermanos Orrin instalaron el Circo Ecuestre en la Plaza del Seminario, a un lado de la catedral de la ciudad. Aquí tuvo y formó a su familia. Su muerte, acaecida en la ciudad de Nueva York, coincidió con el derribo del Circo Orrin que habían levantado los Hermanos Orrin en la Plazuela de Villamil. (Olavarría, 1961, *Índices*, p. 1989).

<sup>32</sup> “Salida de Paderewski. Visita al señor presidente de la República”, 13 de marzo de 1900.

recorrieron las principales calles de la ciudad y otros lugares públicos y visitaron después algunos almacenes donde la señora de Paderewski compró curiosidades mexicanas del mejor gusto. Por la tarde se dirigieron los tres al Castillo de Chapultepec, donde pasearon alegremente bajo la sombra de los añosos ahuehuetes que el artista examinó con curiosidad e interés. Subieron después al Castillo y desde la terraza pudieron admirar los encantos que ofrece el majestuoso panorama del Valle de México.

El primer magistrado de la República recibió a los distinguidos huéspedes y celebró que Paderewski hubiera visitado nuestra capital. El artista quedó muy complacido de esta recepción. Casi al anochecer se retiraron de Chapultepec para dirigirse a la estación de Buenavista de la que partió Paderewski, a las 8 de la noche, en el tren especial que lo había traído. Varios caballeros fueron a despedirlo.

Se asegura que Paderewski cobró por cada audición la cantidad de 3,000 pesos en oro, más gastos de viaje, y que las entradas alcanzaron la suma de 10,820 pesos. Todos los anuncios fueron obsequiados por la Casa Wagner, lo que importó cerca de 1,000 pesos. Por el tren especial que trajo a Paderewski desde la frontera se pagó en esta capital la suma de 1,880 pesos.<sup>33</sup>

\*

La visita de Paderewski, el entusiasmo, la curiosidad o real aprecio que despertó en México, ameritan algunas consideraciones, pues reflejan, sin duda, un cambio muy favorable en la orientación musical del público mexicano. Este mismo público, que diez años atrás dejó pasar, indiferente, la presencia de Eugen d'Albert y Pablo Sarasate en el Nacional y que ante su desinterés y franco rechazo se determinó la cancelación, en 1893, de la segunda temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos Sinfónicos —primer proyecto en su género—, era el mismo que esta vez, en ardorosa espera, abarrotaba el andén de la estación y el teatro Nacional, así como que se aprestaba a pagar precios exorbitantes para ver, oír y vitorear al fabuloso Paderewski, como antes lo hiciera con la grandes divas del género lírico. Bien lo observaba Ricardo Castro al final de su artículo: “celebramos que nos visiten ya artistas de tan grande talla y, más aún, que el público sepa apreciar sus méritos, dando con esto prueba de sus progresos en la cultura y el arte.” Y no fue el concierto como espectáculo

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

o como resultado de la manipulación publicitaria —de la que se advierten ya los inicios— la única razón. En realidad se había producido, en muy breve tiempo, el descubrimiento e interés por la música instrumental. Así lo certifica la polémica desatada.

Existe, asimismo, otro fenómeno digno de observación y es la consistencia en los programas de Paderewski, que refleja cómo la música instrumental ha dejado el híbrido camino de la complacencia social para transitar por la vía segura del arte por el arte.

No cerraremos este capítulo sin proponer o imaginar, al menos, las causas de este progreso. En términos generales se vislumbra como una consecuencia natural de la estabilidad del país, después de la turbulencia social y política que durante las tres cuartas partes del siglo XIX había arrastrado consigo una fragilidad económica continua. Pensamos, sin embargo, que la clave en este proceso de progreso en el aprecio del público fue determinada por la influencia de la prensa, el buen periodismo, la crítica, que hacia finales del siglo jugó un papel tan importante en el avance, actualización y desarrollo de los gustos, las ideas y los métodos. Otro elemento válido fue la red de comunicación de las vías férreas que, pese a su concesión y manejo extranjeros, establecieron en el país un roce más cercano y frecuente con el exterior. Un cuarto elemento lo constituyó la participación decisiva y merecedora de imitarse de personas de origen extranjero como Otto Wagner, comerciante de origen alemán, dueño del repertorio y almacén de pianos Wagner y Levien, a cuya promoción se debió no sólo la visita de Paderewski, sino la de muchos otros artistas de su categoría. El señor Wagner colaboró y patrocinó también a los músicos mexicanos, al publicarles y distribuirles sus obras en la Ciudad de México y en provincia a través de sus filiales, así como al proporcionarles los instrumentos necesarios para sus actuaciones. Su recomendación fue primordial para que la casa editora alemana Hofmeister publicara obras de mayor envergadura, y aun de arte menor de buena calidad, que se dieron a conocer en Europa y América. Es indispensable también considerar el complemento al promotor extranjero, es decir, el público extranjero, que —como se advierte— frecuenta con asiduidad, y con ello estimula y patrocina las manifestaciones musicales.

#### IV. LA VISITA DE TERESA CARREÑO

Fue Otto Wagner, precisamente, quien hizo posible en 1901, la visita a México de la pianista venezolana Teresa Carreño (1853-1917). Iniciada en la música por su padre y su abuelo, también músicos, Teresa debutó en Nueva York a la edad de 9 años, donde conquistó, como “excepcional prodigio”, la atención del célebre pianista y compositor norteamericano Louis (Moreau) Gottschalk (1829-1869). Terminó su educación en París, al lado de George Mathias y Anton Rubinstein. Amiga del notable violinista Joachim, tocó repetidas veces con él. Sin embargo, su carrera de gran concertista la realizó en Alemania, donde trabajó y contrajo matrimonio con Eugen d’Albert.

El compositor Gustavo E. Campa precedió la llegada de la artista con una larga nota biográfica escrita para *La Gaceta Musical* —publicación patrocinada por la Casa Wagner— que reprodujeron los periódicos *El Mundo*<sup>34</sup> y *El Imparcial*,<sup>35</sup> en la que se detallaba la carrera de la artista y ponderaba sus méritos como pianista, cantante y compositora.

Originalmente, las presentaciones de la pianista se habían programado para el domingo 24, martes 26 y jueves 28 de febrero,<sup>36</sup> con una actuación más en el Teatro Degollado de Guadalajara “acompañada de varios artistas de la localidad”,<sup>37</sup> pero un telegrama suyo, fechado en Progreso el 22 del mismo mes,<sup>38</sup> informó que el Miércoles de Ceniza no había podido descargar el barco en ese puerto, lo que significaba que no llegaría a Veracruz, como se había previsto, sino hasta el domingo 24, así que arribaría a la Ciudad de México el lunes 25. Por lo tanto, las fechas de los conciertos se corrieron y su presentación en Guadalajara se canceló.

Cierto desánimo, o desconcierto, debió haberse producido entre los profesores y alumnos del Conservatorio, melómanos y público, que se habían dado cita para su recepción en la estación del Ferrocarril Mexicano<sup>39</sup> en Buenavista, porque no se encuentra reseña alguna de su llegada a la capital.

---

<sup>34</sup> 23 de febrero de 1901.

<sup>35</sup> 26 de febrero de 1901.

<sup>36</sup> *El Correo Español*, 16 de febrero de 1901.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> La pianista venía en el vapor *Séneca*, procedente tal vez de Nueva York, vía La Habana, de donde había zarpado el lunes 18 de febrero.

<sup>39</sup> *El Imparcial*, 21 de febrero de 1901.

El primer recital de la señora Carreño tuvo lugar en el Teatro Renacimiento<sup>40</sup> el martes 26 de febrero de 1901, con un programa que incluyó la Sonata en do sostenido menor, *op. 27*, núm. 2, *Quasi una Fantasia* de Beethoven, los Preludios núm. 15 y 22 en Re bemol y sol menor, respectivamente, el Nocturno en do sostenido menor, *op. 27*, núm. 2 y la Polonesa en La bemol, *op. 53* de Chopin en la primera parte, el Impromptu en Si bemol, *op. 142*, núm. 2 de Schubert, las *Soirées de Vienne*, núm. 6 de Schubert-Liszt, *La Campanella* de Paganini-Liszt, uno de los *Sonetos del Petrarca* y la Rapsodia húngara número 6 en Re bemol del mismo Liszt.

Muchas personas fueron tras la cortina a felicitar a la artista por su éxito notable y el fuerte deseo personal de agradecerle por la noche tan excepcional —registraba en inglés *The Mexican Herald*—. <sup>41</sup> La señora Carreño se mostró muy complacida con la recepción del público y declaró que la audiencia le había complacido enormemente.

Es una mujer muy guapa, con mucho *charme* y personalidad. Muy bellamente vestida en una red de seda negra con aplicaciones iridiscentes en verde sobre satín color durazno. Sus ademanes son los de una gran dama.

Entre los asistentes se encontraban el honorable José Ives Limantour [Ministro de Hacienda] y señora, el señor y señora de Juan Dublan, el encargado de negocios de Rusia, coronel Pollock y señora, el señor Creesy, primer secretario de la Embajada Norteamericana, señor y señora Vermehren, Guido Marburg, Luis Galván, Arthur Braniff y familia, los señores [Luis] David, Algara, Gall, [Otto] Wagner y otros más.

De esta primera presentación es el artículo que Ricardo Castro publicó en *El Imparcial* del 27 de febrero, secundado por el del pianista y profesor César del Castillo, que apareció en *El Tiempo* del 28 de febrero. Es interesante detenernos en el siguiente párrafo de este último:

El primer dato que me hizo pensar muy hondo en el valer artístico de la artista fue la lectura de sus programas, que revelaban un talento extraordinario en escoger sus obras, su eclecticismo en el arte y no temer la comparación que dichas obras iba a despertar en nuestro público, que no hace mucho tiempo las oyó ejecutar por un pianista eminentísimo.

---

<sup>40</sup> El Nacional estaba en plena demolición.

<sup>41</sup> 27 de febrero de 1901.

Es fácil imaginar que, siendo dos conceptos diferentes —puesto que eran dos personas diferentes—, la comparación entre ambos pasara a segundo término. Lo interesante aquí es que uno y otro daban muestra muy clara de consolidación en la configuración de los programas musicales,<sup>42</sup> que si bien era mucho más acorde con los estilos y sucesión histórica de los compositores de las obras, creaba un cliché en el que prosperaron los “caballitos de batalla” por más de medio siglo, de tal manera que, en todo programa de grande o pequeño pianista, no podía prescindirse de iniciar con Bach, Mozart o Scarlatti, seguir con una sonata de Beethoven y terminar la primera parte con la *Polonesa heroica o militar* de Chopin; y en la segunda, comenzar con obras más amables, de salón incluso, y terminar con piezas acrobáticas, de espectacular virtuosismo como *La Campanella* de Paganini-Liszt, o cualquiera de las Rapsodias húngaras de este mismo compositor.

Para el segundo programa de Teresa Carreño, que tuvo lugar el jueves 28 de febrero en el Renacimiento, la pianista incluyó la Sonata en fa menor, *op.* 57, *Appassionata* de Beethoven; el Nocturno en Sol mayor, *op.* 37, núm. 2, el Vals en La bemol, *op.* 42, y la tercera Balada, *op.* 47, de Chopin; un Nocturno de Chaikovski; *Si yo fuera pájaro hacia ti volaría* de Henselt; un estudio de concierto de McDowell; el Impromptu en Sol bemol, *op.* 90, núm. 3, de Schubert; y, como obra de bravura, la *Marcha militar* de Schubert-Tausig. Para los *encores* del programa —comentaba el cronista de *El Imparcial*—, la ilustre pianista hizo oír un vals y una danza, “composiciones suyas de mucho color”.<sup>43</sup>

En el primer párrafo de su artículo a esta segunda presentación de la artista, publicado en *El País* el 2 de marzo de 1901, Ricardo Castro indica el matiz que hará la diferencia entre éste y su crónica anterior: en el primero —precisa el músico— “dimos a conocer las impresiones que experimentamos al escuchar por primera vez a Teresa Carreño, reservando para más tarde emitir, acerca de ella, un juicio definitivo”.<sup>44</sup> Y como buen conocedor del instrumento, Castro dedica una buena parte a describir la técnica y la escuela pianística de la artista con todo detalle, para concluir de manera contundente que Teresa Carreño “es una pianista de talento maravilloso que ocupa dignamente un lugar distinguido entre las celebridades del piano”, no sin tomar en cuenta las diferencias de

---

<sup>42</sup> Recordemos a este respecto que, anteriormente, los programas musicales solían incluir, sin discriminación alguna, toda clase de obras líricas y una que otra partitura instrumental, ausentes de orden programático.

<sup>43</sup> 1.º de marzo de 1901.

<sup>44</sup> Los subrayados son del editor.

temperamento de la pianista con ciertos compositores —Chopin, por ejemplo— cuya interpretación considera Castro “desigual”. No obstante —concluye—, “ella produce el efecto deseado, nos pone en íntima comunicación con el autor que interpreta, habla a nuestro espíritu, nos conmueve y nos subyuga, y esto basta.”

Bajo el título “Madame Carreño repite el triunfo de su primera presentación”, *The Mexican Herald* del 1.º de marzo iniciaba la reseña del concierto, en el intento de establecer dónde residía el atractivo de la artista:

Es difícil decir cuánto de la personalidad de Carreño forma parte del encanto en su manera de tocar. Una gran parte, ciertamente. Es fascinante su personalidad tan pronto como aparece en el escenario y antes de haber tocado el teclado. La explicación no está exactamente en su belleza, que la tiene, sino en la indefinible influencia que ha dado en llamarse “magnetismo”. Uno se encuentra ineludiblemente atraído hacia ella. Y si éste es el caso antes de haberla oído tocar, el siguiente efecto, cuando la intangible influencia se ayuda de la impresión que produce la trascendencia de su talento, el resultado puede imaginarse.

Además de Castro y Del Castillo, se ocupó de Teresa el poeta Luis G. Urbina (1864-1934) en una larga y sobrecargada crónica, muy rebuscada, que cubrió un espacio considerable en *El Mundo Ilustrado* del 3 de marzo. En esa misma fecha, *La Patria* publicó la nota del escritor y pionero en el estudio de la música y las tradiciones mexicanas, Rubén M. Campos (1876-1945), quien manifestó más claramente sus preferencias artísticas a lo largo de los dos recitales de la artista:

Posee un gran temperamento artístico, un mecanismo firme y sólido, una mano izquierda potente y perfectamente educada —expresa—. Pero si Schubert puede estar contento de la pureza y virtuosidad con que esta artista, dominando su temperamento latino, se ciñe a expresar la tranquilidad infinita del Impromptu *op.* 90 del maestro, para cautivar sólo con el tecnicismo de la digitación, Chopin... ¡perdóneme la gran artista! pero si a Chopin apasionado y vehemente [...] lo interpreta con gallardía y bizarría como en la Polonesa *op.* 53, a Chopin dolorosamente enfermo, plañidero y gemebundo [...] no nos lo ha hecho sentir con tanta intensidad [...], a Teresa Carreño la preferimos en la interpretación magistral de Beethoven y en la revelación tristemente melancólica de Chaikovski.

El tercer recital de Teresa Carreño, el más concurrido de todos, se llevó a cabo el 2 de marzo de 1901 en el Teatro Renacimiento y su programa se formó

con la Sonata en Mi bemol mayor, *op.* 31, núm. 3 de Beethoven, el Nocturno en Si mayor, *op.* 62, núm. 1 y el Scherzo en si bemol menor, *op.* 31 de Chopin, los Estudios sinfónicos de Schumann y la Romanza, Barcarola y Vals Capricho de Rubinstein.

El público, que había aprendido a alentar su generosidad —apunta *The Mexican Herald*—<sup>45</sup> se levantaba de su asiento y dejaba que sus *bravos* [*sic.*] ensordecedores hicieran el resto. Dos veces volvió a sentarse en el piano esta *charming woman* y al final de cada pieza la escena en el teatro era indescriptible: sombreros y pañuelos ondeaban y el público gritaba, como suele gritar cuando se siente transportado por una actuación verdadera y grande.

A petición de aquellas personas cuyos recursos económicos no les habían permitido asistir a los recitales de la señora Carreño, la artista concedió dar un concierto más a precios populares en el Renacimiento el domingo 3 de marzo a las 4 de la tarde.<sup>46</sup> Teresa tocó en esta ocasión la Fantasía en do menor de Mozart, la Sonata núm. 13 en Mi bemol mayor, *op.* 27 de Beethoven, el Preludio en Re bemol mayor, el Estudio en Sol bemol mayor (a petición), el Vals en Re bemol mayor y la Polonesa en La bemol mayor, *op.* 53 (a petición) de Chopin, *Tú eres la calma* y *Oye, oye la alondra* de Schubert-Liszt; *La Campanella* de Paganini-Liszt, Pequeño vals y Danzas de Teresa Carreño, y la Rapsodia número 6 de Liszt (a petición).

Nuevamente, *The Mexican Herald* reportó:<sup>47</sup>

A quienes oyeron a la señora Carreño, el programa habla por sí mismo: interpretó cada pieza justo como el autor hubiera querido oírla interpretar... Al término del programa y en respuesta al aplauso sostenido, tocó sucesivamente la Barcarola de Rubinstein y la Marcha militar de Schubert-Tausig.

La audiencia era muy distinguida: en los palcos, el ministro de Guerra, señor y señora Reyes, señor y señorita Icaza, el licenciado Rodolfo Reyes [...]; en la luneta, los señores Thomas, José Watson y miembros de su familia, las señoras Nockerson y C.F. Smolt, Rafael de Soto, señor y señora de Hugo Scherer, Cristóbal Wiechers, Eugene Crombe, licenciado José M. Castellanos, doctor Liceaga y familia, señora Ogazón y Pedro Ogazón, Guido Marburg.

---

<sup>45</sup> 3 de marzo de 1901.

<sup>46</sup> *El Imparcial*, 3 de marzo de 1901.

<sup>47</sup> “*Carreño’s departure*”, 4 de marzo de 1901.



Después del recital, a las 8 de la noche del mismo día, la señora Carreño dejó la Ciudad de México en el Ferrocarril Central para dirigirse a Dallas y San Francisco, donde se presentaría el 6 y 11 de marzo.

Cuando el tren comenzó a moverse —comentó *The Mexican Herald*—<sup>48</sup>, algunas de las escenas que habían tenido lugar en los conciertos de la Carreño se reprodujeron: sombreros y pañuelos ondeaban, abundaron aplausos y expresiones como *au revoir*, *Auf Wiedersehen*, y media docena de lenguas se intercambiaban la señora Carreño y las personas sobre la plataforma. Entre los numerosos admiradores que estuvieron en la estación se encontraba el señor Hansen, Encargado de Asuntos de Rusia, el señor y la señora de Juan Dublan, señor y señora de Chapeaurouge, señor y señora de Carlos Schiefer, señor y señora de Luis David, señor y señora de O. Valter, Karl Schaefer, L. Gall, profesores Vicente Mañas, Carlos Meneses, señores Herrera, Arturo Braniff, señor Alfonso Marrón, Ricardo Castro, Pedro Ogazón, etcétera.

“Yo no me quiero ir de México: me llevan” —confió la artista al redactor de *El Imparcial* que firmó con el seudónimo de ‘Calderón’—.<sup>49</sup> “Acostumbrada a la vida nómada de las giras artísticas, de hotel en hotel, me he encariñado en esta tierra. El señor Wagner me ha hospedado en una casita muy coqueta, me ha mimado como un castellano de los antiguos tiempos; el señor Wagner es un cumplido caballero y mi *manager* se va a encontrar en aprietos para proporcionarme alojamiento parecido. He recordado en su casa aquellos lejanos tiempos ¡ay! en que no coartaban mi libertad las cláusulas de los contratos. Yo no me quiero ir de México.”

“Mi estancia en la Ciudad de México ha sido eminentemente gratificante” —comentó Teresa al *Mexican Herald*—.<sup>50</sup> “Considero que en el rango del gusto musical, el público mexicano tiene el mismo nivel que el europeo, y espero regresar pronto.”

La ocasión no volvió a repetirse.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> “Últimas impresiones”, 5 de marzo de 1901.

<sup>50</sup> “Carreño’s departure”, 4 de marzo de 1901.

V. LA POLÉMICA SOBRE *EL REY POETA*

Entre las visitas de Paderewski y Teresa Carreño, a fines de 1900, regresó a México la Compañía Italiana de Ópera de Napoleón Sieni, conocida y muy aceptada por el público mexicano a causa de sus presentaciones decorosas, sus elencos sin figuras excepcionales pero homogéneos, aceptables, y, sobre todo, por uno o más estrenos sobresalientes que entre el repertorio conocido y bien ensayado solía ofrecer. Asociado esta vez con López y Pizzorni, puede decirse que Sieni fue el empresario más asiduo al público de México.

En la ocasión a la que nos referimos, Sieni pretendió, a manera de dar incentivo a su programación y corresponder al mismo tiempo a los apoyos en exenciones y subsidios que le otorgaba el gobierno mexicano, poner en escena las partituras de dos compositores locales: el estreno de *El rey poeta*, de Gustavo Ernesto Campa<sup>51</sup> y la reposición de *Atzimba*, de Ricardo Castro, estrenada a principios del año en el Teatro Arbeu por la Compañía de Zarzuela de Soledad Goyzueta. Pero desde los ensayos preliminares de la primera, los cantantes italianos pusieron dificultades de toda índole y se quejaron específicamente de que se les obligara a cantar en tesituras fuera de registro, lo que volvía inaceptables sus partes en la obra. Llegó a comentarse además, que el director artístico de la Compañía, Arturo Bovi, se había declarado “hostil a Campa” (Olavarría, 1961, p. 2163).

Sin dejar pasar la ocasión y sin agredir a los cantantes o miembros de la Compañía —en virtud de que la reposición de *Atzimba* estaba en lista de espera—, Ricardo Castro emprendió la defensa de *El rey poeta*. En forma inteligente y profesional sesgó su reclamo y lo dirigió al redactor del artículo, cuyo nombre cubría bajo seudónimo,<sup>52</sup> y como el lector puede corroborarlo, con razones de validez musical restituyó el mérito del compositor y de la partitura. La Compañía, sin embargo, decidió cancelar el proyecto y *El rey poeta* quedó sin estrenarse.

Al año siguiente, la Compañía López Pizzorni, ya sin el empresario Sieni, regresó a México y su estancia coincidió con la celebración del II Congreso Internacional Panamericano,<sup>53</sup> destinado a promover “la buena inteligencia y fraternidad entre las naciones del Continente Americano”. De esta suerte, la

---

<sup>51</sup> La nota biográfica de Gustavo E. Campa aparece en la primera nota de *El rey poeta. Ataques inmóviles*, en el cuerpo de artículos de Ricardo Castro (nota 82).

<sup>52</sup> Pistache, “Crónica de la Semana”. *El Chisme*, diario de la tarde, 13 de noviembre de 1900.

<sup>53</sup> El primero había tenido lugar en Washington once años atrás.

Comisión Organizadora decidió promover, entre las actividades y festejos culturales que con este motivo tendrían lugar, una función con la Compañía Italiana de López-Pizzorni en visita y estrenar con ella *El rey poeta* de Campa, bajo la dirección y concertación del director mexicano Carlos Julio Meneses (1863-1929).

La función se llevó a cabo el 9 de noviembre en el Teatro Principal, con asistencia del presidente de la República, Porfirio Díaz, su esposa y su hija, los principales miembros del gabinete, la diputación y las mejores familias de la sociedad porfiriana, así como de todos los delegados al congreso Naciones del Continente. Por razones de duración, *El rey poeta* se combinó con *El maestro de capilla* de Paer, que fungió en la primera parte del programa.

*El Imparcial* y *El Universal* del día siguiente publicaron sendas notas alusivas. La del primer noticioso, escrita por Ricardo Castro, tiene una categoría musical difícil de alcanzar por las demás. Castro se ciñe nuevamente a la partitura y de manera directa analiza aquellos aspectos que son dominantes y positivos en la obra. Se detiene asimismo en algunos momentos de la música para subrayar y hacernos partícipes de los logros, tanto de su escritura como de los procedimientos que emplea, y de manera especial indica al final los puntos vulnerables y difíciles de la ópera, considerándolos poco menos que inevitables en una primera audición, luego rescatables en una segunda vez. Como se advierte, la postura crítica de Castro no es la del elogio por el elogio ni la crítica que aniquila sin salvación alguna; por el contrario, adopta la máxima de Schumann: “el crítico que no se atreve a señalar lo que está mal, es partidario a medias de lo que está bien”. Campa no sólo tuvo en Castro al interlocutor ideal, sino al amigo fraterno. Contrasta, en cambio, la crónica anónima de *El Universal*,<sup>54</sup> que en sus párrafos principales asienta:

La ópera del señor Campa es una especie de cajón de sastre: hay en ella retazos de todos los tamaños y todos los colores. Tiene plagios descarados de *Lohengrin*, en el coro interno, de *Otello*, de *I Pagliacci*, de *Cavalleria Rusticana*, de *La hebrea*, y hasta ostenta como cosa suya una vulgar canción napolitana. Ayuna de personalidad, carente de inspiración, monótona hasta el fastidio y fastidiosa hasta el bostezo y narcótica hasta el letargo, la ópera del señor Campa debe ser inmediatamente arrojada a la sombra, y al polvo de las obras fracasadas.

Tampoco Meneses se salvó de la saña del comentarista, quien le dedicó la mitad de la crónica a asestarle hirientes y agrios adjetivos.

---

<sup>54</sup> “En el Principal, *El rey poeta*”, 10 de noviembre de 1901.

Por su parte, el autor había redactado “Cuatro palabras al público a propósito de *El rey poeta*”,<sup>55</sup> nota de agradecimiento a los artistas, a Meneses, a la orquesta y a su colega Ricardo Castro por sus opiniones. Había, sin embargo, un “dejo” difícil de pasar por alto en la frase de agradecimiento a Margarita Juliá, la cantante principal,

...la verdadera heroína —escribía Campa—. Ella me comprende y sabe, mejor que yo, que le corresponde en derecho el título, toda vez que luchó y venció, encontrándose poco menos que aislada en una atmósfera que, lamento decirlo, era verdaderamente hostil a la producción de la obra.

Esta frase y la acción de los discípulos de Campa contra el tenor Izquierdo<sup>56</sup> —acción que el compositor desconocía y reprobó cuando supo de ella—, desencadenó una nueva andanada de ofensas y situaciones insultantes para el compositor por parte del periodista, inadmisibles por lo gratuitas. Sin venir al caso, un nuevo artículo de éste apareció dos días después en *El Universal*,<sup>57</sup> obsesivo, soez, reiterativo en demoler un prestigio para él espurio, fincado en el plagio, el “remiendo”, el “retazo”:

No se puede culpar muy duramente a nuestros artistas porque no produzcan una obra maestra —insistía— pero sí se les puede calificar muy duramente cuando se erigen en “maestros”, cuando pontifican —valga el término— y se creen muy por encima de la multitud a la que miran con desdén.

Pareciera que la pretensión del articulista no fuera descalificar una obra sino señalar y repudiar públicamente al vanidoso, como si, ajustándose la casa, le doliera personalmente el desdén.

El propio Campa tomó esta vez su defensa y en *El Imparcial* del martes 19 de noviembre,<sup>58</sup> en alusión al artículo anterior, propuso:

---

<sup>55</sup> *El Imparcial*, 13 de noviembre de 1901.

<sup>56</sup> “...irritados con el señor Izquierdo, que tuvo el buen gusto de no tomar en serio el vil mamarracho musical de Campa, armaron una zambra de todos los demonios, imaginando, torpemente, que con el ruido infernal que hicieron demostraron que Wagner es un pigmeo comparado con Campa.” “Escándalo en el Principal”, *El Universal*, domingo 17 de noviembre de 1901.

<sup>57</sup> “El arte y la cultura en México. Hacia el abismo”, 17 de noviembre de 1901.

<sup>58</sup> “Demostración justificada a propósito de *El rey poeta*”.

...sin enfado de ninguna clase, con la serenidad de una conciencia tranquila y en defensa, no de la obra (*El rey poeta*), lo repito, sino de un cargo que me hace aparecer como burlador del público mexicano, solicito del articulista la comprobación de sus asertos y le facilito los medios para verificarla.

Desde hoy quedan a su disposición, de la del público y de los articulistas, en el Repertorio A. Wagner y Leven, Sucesores, las partituras originales de orquesta y piano y canto de *El rey poeta*. Puede acudir ahí el escritor a entresacar cuantos fragmentos guste, anotar los pasajes que desee, compulsar con las obras que allí se le facilitarán y entregar su trabajo con ejemplos en notación a los jefes de la casa para su inmediata publicación en los Talleres de grabado. Ese resumen analítico será circulado como suplemento del diario en que presta sus servicios el escritor, y comentado y ejecutado en una audición organizada al efecto. No soy exigente, aunque derecho se me otorga para pedir que se compruebe que no existe en la obra una sola idea original: me conformo que se extraiga un pensamiento íntegro de cada número de los ocho que componen la partitura.

La comprobación es fácil y sólo me toca pedir al articulista lo que él exige de mí: “nada de cóleras y prédicas magisteriales”.<sup>59</sup>

En nombre de su articulista, *El Universal* aceptó primero el reto<sup>60</sup> y después propuso y exigió condiciones inaceptables,<sup>61</sup> a las que respondió Campa a través de una nota explicativa, fundamentada musicalmente, negándose a morder el anzuelo. El músico fue tajante, además, en aseverar que no se consideraba “obligado a reiterarlas [las condiciones] y a aceptar las suyas [del articulista], máxime cuando yo soy el ofendido y no el ofensor”.<sup>62</sup>

Esta vez el polemista anónimo contestó a Campa con sospechosa protervia. Tomando como escudo la primera persona del plural, lo que le daba un aire de total prepotencia, escribió:

---

<sup>59</sup> Campa alude específicamente al siguiente párrafo del articulista: “De nada sirven las cóleras, de nada las prédicas magisteriales; no se va a juzgar al músico por sus epístolas, ni por sus huecas admoniciones; se le juzga por su obra y en esa obra no hay una sola idea original, en esa obra hay sólo plagios y reminiscencias.” “El arte y la cultura en México. Hacia el abismo”, *El Universal*, 17 de noviembre de 1901.

<sup>60</sup> “El reto del señor Campa”, *El Universal*, 20 de noviembre de 1901.

<sup>61</sup> Entre otras, “enviar la partitura al director del Conservatorio de París para obtener una opinión científica que dé al traste con los conocimientos de contrapuntista del señor Campa o con las petulancias”, en “El reto al señor Gustavo E. Campa. Condiciones que exige”, *El Universal*, 23 de noviembre de 1901.

<sup>62</sup> “A *El Universal*”, en *El Imparcial*, 25 de noviembre de 1901, reproducido en *El entreacto* con el título “La polémica sobre *El rey poeta*”, 28 de noviembre de 1901.

Los recitales de Paderewski tuvieron lugar en el Teatro Nacional de la calle de Vergara (hoy Bolívar) el 10 y 11 de marzo de 1900. Para una ambientación más completa de lo que constituyó la llegada y estancia de Paderewski en México y la polémica que sus interpretaciones suscitaron, véase el estudio preliminar en este trabajo.

Vamos a demostrar al señor Campa que es inaceptable su proposición relativa a que las anotaciones y consultas que habremos menester para triturar su ópera *El rey poeta* y designar las que ésta rememora, imita y plagia, se verifiquen en la casa de los señores Wagner y Levien. El autor de *El rey poeta* supone —porque es muy dueño de suponer lo que le venga en gana— que detrás de nosotros está alguna persona incógnita en quien habremos de delegar nuestras facultades para la revisión de la partitura. De manera que lo que desea el señor Campa es despejar la incógnita, esto es, saber quién tiene la osadía de clavar ojos de crítico sobre la asendereada partitura y no facilitar la comprobación de nuestros asertos.<sup>63</sup>

El articulista estaba en lo cierto, pero la sinrazón y la cólera ignominiosas lo delataron. El silencio de Campa así lo dio por sentado.

De nuevo don Enrique de Olavarría nos da la clave al escribir en su *Reseña histórica del teatro en México* (1961, vol. III, p. 2166):

Pero ni la autorizada opinión de Ricardo Castro ni la carta de Gustavo Campa lograron que los diversos órganos de la prensa periodística guardasen silencio sobre el frío éxito de *El rey poeta*, y el diario *El Universal* abrió formidable botafuego en sus columnas, disparando contra el autor y sus auxiliares la siguiente censura que supuso estar escrita por un viejo maestro y compositor muy conocido y acreditado.

El retrato que en breves trazos nos deja el historiador, coincide con la figura del músico y maestro de Campa: don Melesio Morales.

Gloria Carmona  
Coyoacán, noviembre de 2006.

---

<sup>63</sup> “Respuesta al señor Gustavo E. Campa”, *El Universal*, 26 de noviembre de 1901.

## VI. SOBRE LA EDICIÓN

Con el propósito de facilitar la lectura de estos artículos, hemos dado los siguientes pasos: Modificar ligeramente la puntuación para lograr mayor congruencia sintáctica. Es verdad que quien escribe puede elegir la fórmula de puntuar las pausas, es decir, dar preeminencia al fraseo y cadencia del lenguaje oral —recurso tan genuino para reproducir una forma o estilo de expresión oral—, pero en el caso que nos ocupa, el músico se eximía, como escritor, de emplear uno u otro recurso, lo que muchas veces ponía en jaque ideas y pensamientos claros.

Corregir los galicismos cuando la lengua española ofrece voces equivalentes y precisas. Es así como el título “La estación (traducción literal del francés *saison*) mascagniana”, devino “La temporada mascagniana”. En el mismo caso, corregimos “partición” (del francés *partition*) —perfectamente adecuada en el idioma original y equívoca en español—, por partitura; y “jefe” (del francés *chef*) por director de orquesta.

Suprimir un gran número de gerundios propios de la sintaxis francesa y tan poco fluidos en la española.

Asimismo, en la nota al pie se advirtió respecto al error, por parte del redactor en turno, de traducir Génova por Ginebra a la cabeza del artículo alusivo al arte en Suiza, cuando fue fechado y anotado por el propio Castro “desde Ginebra” al calce de su colaboración.

Más de una discrepancia o inconsistencia notará el lector entre las obras de los programas que reseña Ricardo Castro en sus artículos y las que el editor, apoyado en los anuncios periodísticos, consigna, inconsistencia por lo demás insalvable ante la imposibilidad de saber si fueron cambios u omisiones de última hora por parte del intérprete o elección de Castro pasar por alto en su papel de crítico.

La editora eligió el empleo de la codificación alemana e inglesa al señalar con mayúsculas las tonalidades mayores y con minúsculas las tonalidades menores de las obras, pese a repetir muchas veces la tonalidad con letra escrita.

Asimismo, y contra toda costumbre, el editor eligió colocar en el cuerpo mismo de los artículos de Castro los breves datos biográficos de las personalidades mencionadas en éstos, a pesar de que muchas de ellas se citan en el estudio preliminar, con la justificación de que el lector prefiere ir de lleno a la “miga” y pasar por alto lo que corresponde a la “academia”.

Se encontrará finalmente, en las primeras crónicas de Castro, que conviven las ortografías de “Méjico” y “México”. Se conservó la dualidad, con toda

premeditación, al corroborar que el cambio ortográfico oficial ocurrió a partir de 1900 y no después de la Revolución de 1910, como se había supuesto, lo que constituye signo vital o reflejo condicionado al que Castro sucumbió, como muchos otros, y quién sabe si, como el poeta, no sucumbiera también a “una íntima tristeza reaccionaria”.

La editora





Engraved by T. Johnson

**1. Ignacy Jan Paderewski (1860-1941). Excepcional pianista polaco.**



2. Teresa Carreño (1853-1917). Gran pianista prodigio, venezolana.



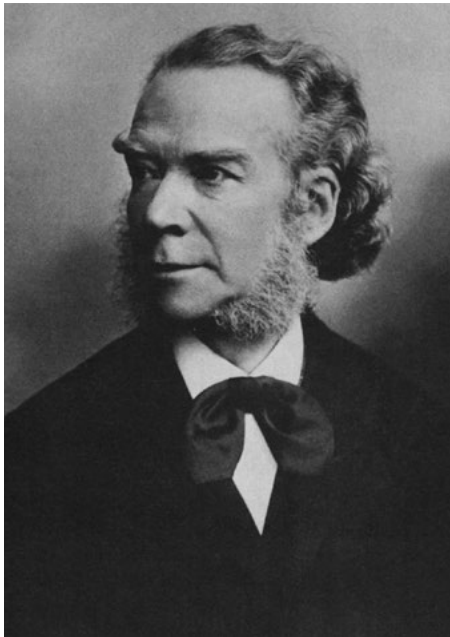
3. Teresa Carreño. En su juventud.



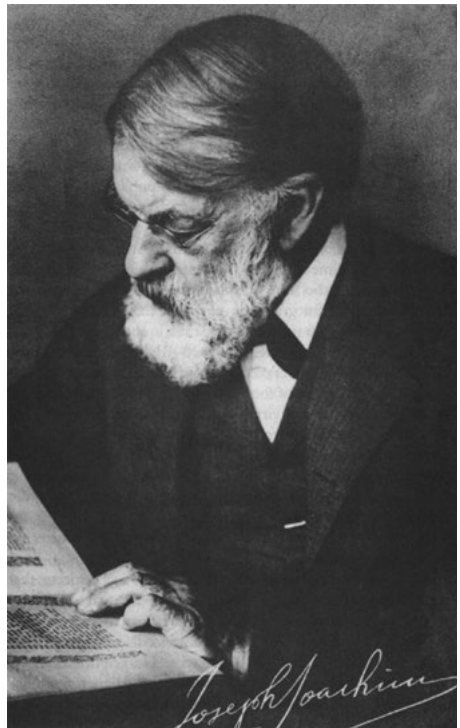
4. **Ferruccio Busoni** (1866-1924). Pianista y compositor italiano, de origen alemán, con la mirada hacia el siglo xx.



5. **Arthur Nikisch** (1855-1922). Notable director de orquesta de origen austrohúngaro.



**6. Carl Reinecke (1824-1910).**  
Compositor alemán, director e impulsor sobresaliente del Conservatorio de Leipzig, al que dio lustre y fama.



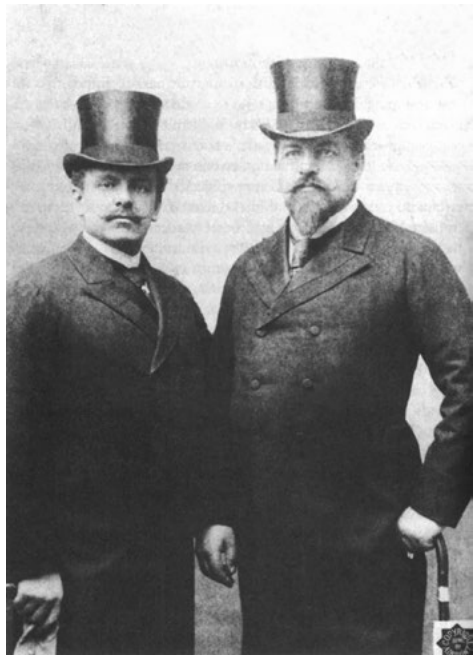
**7. Joseph Joachim (1831-1907).**  
Violinista, director y compositor alemán amigo de los Schumann y Brahms, de quienes difundió sus obras.



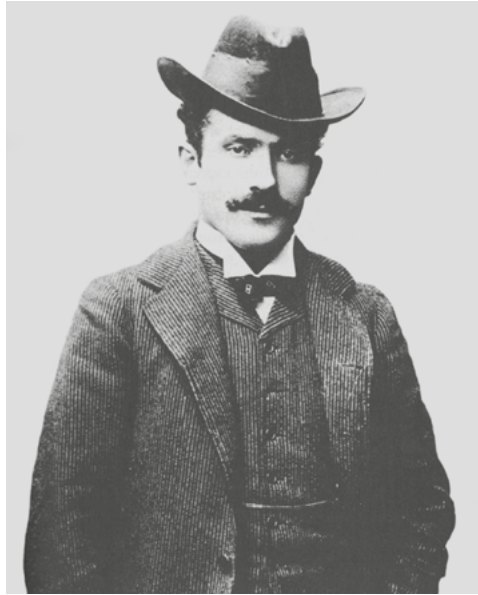
**8. Jan Kubelik** (1903-1940). El Paganini checo, naturalizado húngaro.



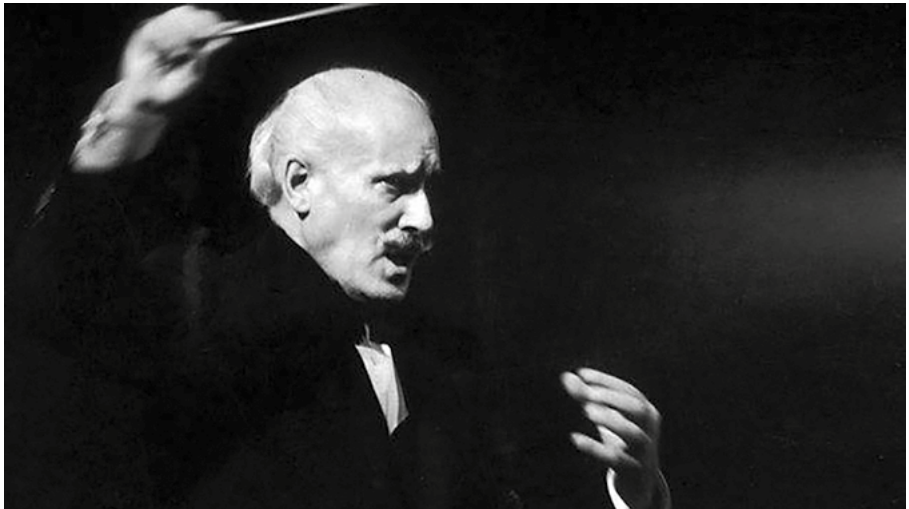
9. Jean de Reszke (1850-1925).



10. Jean de Reszke, tenor muy apreciado, al igual que Edouard de Reszke (1853-1917), su hermano, ambos nacidos en Polonia.



11. Arturo Toscanini (1867-1957).



12. El legendario Toscanini.





13. **Alberto Franchetti** (1860-1942), **Pietro Mascagni** (1863-1945) y **Giacomo Puccini** (1858-1924), creadores y maestros de la Ópera Italiana.



**14. Lorenzo Perosi** (1872-1956). Compositor de música religiosa, elegido maestro de la Capilla Sixtina.



**15. Salomea Krusceniski (1872-1952).**  
Soprano ucraniana, notable y aclamada intérprete  
de Wagner.



**16. Giuseppe Verdi (1813-1901)**  
y **Richard Wagner (1813-1883).**



17. **Pablo Casals** (1876-1973). Excepcional chelista catalán.



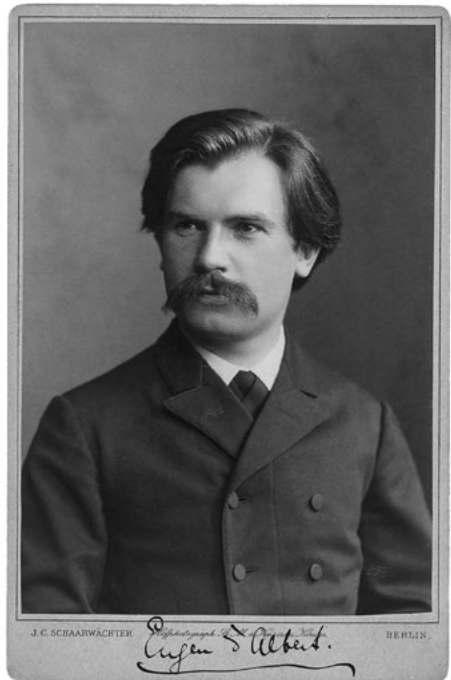
18. **Alfred Cortot** (1877-1962). Connotado pianista y maestro francés.  
**Pablo Casals** y **Jacques Thibaud** (1880-1953), muy estimado violinista francés,  
integrantes del primer Trío de gran relevancia dentro de la música de cámara.



19. **Cécile Chaminade** (1857-1944). Pianista y compositora francesa que ancló en la refinada música de salón.



**20. Emil Von Sauer (1862-1942).**  
Notable pianista alemán, alumno de Franz Liszt y Nikolai Rubinstein.



**21. Eugen d'Albert (1864-1932).**  
Pianista escocés naturalizado alemán, director de la Hochschule de Berlín. Entre sus alumnos figuran Edwin Fischer y Wilhelm Backhaus.



**22. Anton Rubinstein (1829-1894).**  
El único pianista igualable a Liszt en cuanto a su técnica, si bien excesivo en su arrebatado pianismo.



**23. Fanny Davies (1861-1934).**  
Pianista británica, discípula de Clara Schumann en el Conservatorio de Frankfurt, de larga carrera concertística europea.



24. **Feodor Chaliapin** (1873-1938). Bajo-barítono, cuya carrera como músico y como actor ha sido única en todos los tiempos.





*Las crónicas de Castro*



## Paderewski\*

Algunos años hace que en popular ciudad extranjera<sup>1</sup> oímos por primera vez a [Ignaz] Paderewski,<sup>2</sup> produciéndonos una profunda impresión la pureza de su sonido, su estilo personal, la poesía y encanto de su interpretación. No creímos entonces que tan ilustre pianista viniese a Méjico, pues desgraciadamente son muy contadas las celebridades artísticas que nos visitan; así es que por todos motivos debe considerarse como verdadero acontecimiento musical los dos conciertos de Paderewski en nuestro Teatro Nacional.<sup>3</sup> El público en masa acudió a escucharlo con positivo entusiasmo, lleno de grande y justificada emoción,

---

\* Fechada el 11 de marzo de 1900, esta crónica fue escrita especialmente para *El País* y con el mismo título apareció en *El Imparcial* el 13 del mes en curso. Lo anterior aclara la ambigüedad en el registro que hace el doctor Jesús C. Romero en sus *Efemérides*, 1956.

<sup>1</sup> Castro se refiere, con seguridad, a su última estancia en Nueva York, en enero de 1894.

<sup>2</sup> Ignaz Jan Paderewski (Kuryłówka, Podolia, 1860-Nueva York, 1941), pianista y compositor polaco. Se graduó en el Conservatorio de Varsovia y más adelante realizó estudios avanzados de composición en Berlín y tomó los consejos de Leschetizky en Viena.

Antes de la Primera Guerra se le consideraba un músico con una fortuna superior, pero tanto su dinero como su persona los ofrendó a la causa de Polonia, primero a su liberación de Rusia y después, ante la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial, a la sobrevivencia del pueblo polaco y al fomento de la alianza que haría posible la liberación de Europa de la amenaza nazi. Es así como en 1940 regresó a América para encabezar por segunda vez la contribución aliada a Polonia, pero falleció en Nueva York sin ver realizados sus deseos.

Se dice que, pese a la escuela de Leschetizky, Paderewski desarrolló su propio estilo de tocar, aunque su técnica y sonido deban mucho a su maestro. Sus contemporáneos enfatizan sobre todo su personal concepto del *rubato*. Su expresión concentrada, su porte aristocrático, la elegancia de sus movimientos eran legendarios.

<sup>3</sup> Los recitales de Paderewski tuvieron lugar en el Teatro Nacional de la calle de Vergara (hoy Bolívar) el 10 y 11 de marzo de 1900. Para una ambientación más completa de lo que constituyó la llegada y estancia de Paderewski en México y la polémica que sus interpretaciones suscitaron, véase el estudio preliminar en este trabajo.

esperando encontrarlo digno de su renombre, y no salieron en verdad defraudadas sus esperanzas.

Ante todo declaramos que no presumimos de críticos. Referimos simplemente nuestras impresiones personales de antaño, hoy confirmadas de nuevo, y que cuentan además con el apoyo de lo que la crítica ha dicho acerca del celebrado pianista. En general predomina en su estilo la gracia, la poesía, la ligereza, sin excluir por esto el vigor, la energía, la sonoridad potente en los pasajes que la requieren; es un pianista que pudiéramos llamar íntimo, de sentimiento, más bien que un pianista de fogosidad y brío; a veces es enteramente personal en su interpretación y sabe imprimir un sello original, característico a lo que toca, sobre todo si es género romántico —Chopin, Schumann, etcétera—.

La Sonata [núm. 21 en Do mayor] *op.* 53 [llamada *Waldstein*] de Beethoven fue interpretada con fantasía, imprimiéndole a veces el ejecutante su propia personalidad, un estilo de capricho y romanticismo, sin cuidarse del clasicismo severo y grave de la obra que requiere menos imaginación y más seriedad, más precisión, más justeza en la ejecución: los rubatos,<sup>4</sup> las alteraciones de matices y ritmos, la precipitación o lentitud exagerada de los tiempos o cualquiera otra semejante libertad de interpretación, son siempre censurables y en más de una ocasión le han valido a Paderewski serios y justificados reproches. Bach y Beethoven son venerables y deben ser siempre respetados. El Impromptu de Schubert notablemente ejecutado. La Balada *op.* 47 (La bemol mayor) de Chopin, como quizá no la habíamos oído hasta ahora: mucha poesía, sentimiento intenso y, sobre todo, el sello personal del pianista, principalmente en el final de la pieza que dijo con un brío y una verba extraordinarios, sacando sonidos vigorosísimos y que nos arrancó un grito de profunda admiración. Vals en Do sostenido menor (Chopin) tocado con una gracia y vaporosidad extremas y con una interpretación real y verdaderamente personal, sin afectaciones exageradas o de mal gusto. Se reconoce al intérprete familiarizado con la índole del enfermizo, del soñador Chopin, cuyo *rubato*, que es el escollo y constituye la pedantería de los pequeños, también es el medio de hacer brillar el verdadero talento. Vals de Strauss-Taussig, interpretado con gran técnica y de un modo muy personal. En Liszt (Rapsodias números 6 [Re bemol] y 10 [Mi mayor], esta última ejecutada como *encore*): brillante, apasionado y enérgico juego de muñeca, valiéndose de una digitación extraordinariamente ágil. Estos fueron

---

<sup>4</sup> Del italiano *arrebato*, tiempo flexible que permite ligeros *acelerados* y *retardados* de acuerdo a las demandas de la expresión, la frase y la armonía musicales.

para nosotros los números más culminantes del programa, pues el *Carnaval* (Schumann), *Berceuse* y *Estudios* de Chopin, aparte de ciertos arabescos del primero muy bien dichos, y del Estudio en Do mayor, ejecutado con una rapidez y claridad sorprendentes, no encontramos nada digno de señalarse particularmente, o cuando menos, que nos produjera viva impresión.

Casi involuntariamente se nos impone un paralelo entre D'Albert<sup>5</sup> y Paderewski en virtud de que en el espacio de los diez últimos años, son los únicos virtuosos verdaderamente célebres que nos han visitado y se hace casi de un modo inconsciente la comparación. Empecemos por afirmar que Paderewski no es el primer pianista del mundo; actualmente sería muy difícil decir a quién le corresponde tan elevado rango; pero a juzgar por la crítica europea, seria y autorizada, ocupan lugar preferente a Paderewski, en primer término Eugen d'Albert y en seguida Emilio Sauer,<sup>6</sup> Moritz Rosenthal<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Eugen d'Albert (Glasgow, 1864 - Riga, 1932), pianista y compositor alemán de ascendencia francesa, nacido en Inglaterra. Sus primeros estudios musicales fueron en Londres. Habiendo mostrado tempranamente facultades extraordinarias como pianista, obtuvo la beca Mendelssohn para trabajar un año en Viena, donde se convirtió en discípulo de Liszt, quien lo llamó "el joven Tausig", en alusión a sus facultades técnicas extraordinarias. La vida musical de D'Albert se asoció desde entonces a Alemania, expresada particularmente por sus notables interpretaciones de los clásicos alemanes. Su edición crítica de las obras de Bach y Beethoven fueron resultado de esa experiencia, de ahí que sus obras de compositor, sus óperas, fueran producidas en ese país. En 1907 D'Albert sucedió a Joseph Joachim en la dirección de la Escuela Superior de Música de Berlín, donde su influencia como profesor fue enorme y muy saludable. D'Albert se casó seis veces, la cuarta con la pianista venezolana Teresa Carreño, once años mayor. El matrimonio duró sólo tres años.

<sup>6</sup> Emil Ludwig Sauer (Hamburgo, 1862-Viena, 1942), pianista alemán, alumno de Nicolai Rubinstein en el Conservatorio de Moscú, de Liszt y de Deppe. Desde 1882 hizo frecuentes y exitosas giras de conciertos en Europa y su larga carrera se extendió hasta 1936. En 1901 fue nombrado maestro de piano en la Academia de Viena, cargo que dejó en 1907 para reincorporarse nuevamente en 1915. Su interpretación elegante y refinada fue producto de una técnica admirable. Editó la obra completa para piano de Brahms y escribió numerosas obras pedagógicas. Por su brillante desempeño, fue ennoblecido con el prefijo *von*. En 1939 contrajo segundas nupcias con la pianista mexicana Angélica Morales (1911-1996), quien había sido su discípula.

<sup>7</sup> Moritz Rosenthal (Lvov, 1862-Nueva York, 1946), pianista ucraniano, hijo de un profesor de la Academia Lemberg. Inició sus estudios a los 8 años con su madre y los continuó con Karol Mikuli. En 1875 su familia se mudó a Viena donde trabajó con Joseffy. En 1876 hizo su debut, pero un encuentro con Liszt marcó un cambio fundamental en su carrera: de hecho, permaneció bajo la supervisión del gran músico los últimos nueve años en la vida del ya anciano maestro. Brahms y Chaikovski lo apreciaron mucho. Se le estimó como un intérprete de fraseo largo y sostenido, iluminado por tonalidades variadas y equilibradas, pleno y delicado a la vez, incluso en los registros más extremos del piano. Fue uno de los mejores intérpretes de Chopin. Desde 1938 vivió en Nueva York.

y Ferruccio Busoni.<sup>8</sup> Por lo que se refiere a D'Albert y Paderewski, el público mismo que ha escuchado a ambos podrá juzgar de la superioridad del primero. El eclecticismo del pianista alemán, la maravillosa variedad de su interpretación, su mecanismo casi fenomenal, su inmenso repertorio que abarca todos los estilos y todos los géneros, lo colocan evidentemente en primera línea. Cuando tocó en Viena, al año siguiente de haber estado en Méjico, [Eduard] Hanslick,<sup>9</sup> el eminente crítico musical, aseguró que nadie en el mundo tocaba el Impromptu de Schubert (Lol mayor) con la delicadeza y poesía con que lo hacía D'Albert. Esto, por lo que se refiere a una pieza romántica del género ligero, pudiéramos decir, y que no tiene dificultades técnicas; que si consideramos al pianista cuando interpreta a Beethoven y a Bach, entonces es grandioso, soberbio, colosal. No es solamente un virtuoso de inmenso talento, es además un músico profundo y severo.

En Bruselas, uno de los primeros centros musicales, se hizo oír por primera vez en 1894, y causó una impresión extraordinaria. He aquí como se expresaba el eminente crítico Maurice Kufferath:

La velada ofrecida por Eugen d'Albert en la Gran Harmonía ha cautivado vivamente al público musical; bajo los dedos del eminente pianista, el piano no se transforma: canta, murmura, llora, tiene el poder de una orquesta y las caricias exquisitas de un niño. Yo no sé de ningún pianista actual que posea en el mismo grado que D'Albert el arte de hacer olvidar que el piano es un instrumento. Su mecanismo es tan prodigioso, tan perfecto, que ni siquiera se da uno cuenta de la dificultad vencida, pues la atención entera se absorbe en la contemplación de la

---

<sup>8</sup> Ferruccio Busoni (Empoli, Florencia, 1866-Berlín, 1924), pianista, compositor y cultivado teórico italiano de nacimiento y alemán por su educación. El aprendizaje del piano y su cultura provienen de la madre, Anna Weiss, pianista de origen alemán. A los 9 años se presentó en público en Viena y poco después tocó en otros lugares pequeños en calidad de niño prodigio. Su estilo de tocar, romántico a ultranza, fue muy criticado por quienes se educaron en la sobria tradición de Clara Schumann. Sus transcripciones a la manera de Liszt fueron, en cambio, muy apreciadas. Enseñó en los conservatorios de Helsingborg (Suecia) y Moscú. Entre 1891 y 1894 dio conciertos y enseñó en Estados Unidos. A su regreso de América fijó residencia en Berlín desde donde emprendió constantes giras de conciertos por varios países europeos. Busoni no fue solamente un pianista virtuoso, sino un consumado director de orquesta que dio a conocer en Berlín innumerables obras nuevas, desconocidas por el público germano.

<sup>9</sup> Eduard Hanslick (Praga 1825-Viena 1904), crítico musical alemán, esteta y musicólogo. El primer gran crítico musical profesional, importante contribuyente a la estética musical y un pionero en la valoración de la música. Sus escritos sobre crítica y biografía se extienden a lo largo de media centuria y mantienen su vigencia gracias a su prosa fluida, su comentario informado y su juicio perspicaz.

obra interpretada... no hay nadie que no admire la prodigiosa variedad de su manera de tocar, que se adapta a todos los estilos. Convengamos en que muy pocos virtuosos disponen de tan extraordinario conjunto de matices y por esto D'Albert es digno de colocarse entre los más ilustres de sus antepasados... [Anton] Rubinstein<sup>10</sup> y [Hans] De Bülow,<sup>11</sup> muertos los dos, dejan vacante una sucesión que pertenecerá a D'Albert. Tiene todo lo que caracteriza al gran virtuoso y su repertorio es excepcional.

¿Puede decirse otro tanto de Paderewski? Tal vez no, cuando menos la crítica no lo ha dicho todavía. Sin embargo, es un virtuoso de gran talento, digno

---

<sup>10</sup> Anton Rubinstein (Vikhatinets, Rusia 1829-Peterhof, Rusia 1894) pianista y compositor ruso, uno de los grandes pianistas del siglo XIX, sólo comparado con Liszt. Su instrucción musical provino de la madre y más tarde de un oscuro profesor, Villoing, de Moscú. En 1839 se presentó por primera vez en público y al año siguiente emprendió una corta gira que lo llevó a instalarse en París, donde conoció a Franz Liszt y trabajó bajo su dirección. En 1848, después de haber estado estudiando en Berlín, regresó a Rusia, donde la Gran Duquesa Pavlova, cuñada del Zar, lo tomó bajo su protección. La tarea más importante en su nuevo cargo fue la fundación del Conservatorio de San Petersburgo, en 1862, proyecto que realizó con la ayuda de su amigo Carl Schuberth. En 1872 emprendió una larga y triunfal gira de conciertos en Europa. En los años siguientes extendió su *tour* de conciertos por América del Norte y se presentó en una serie de recitales de despedida por Europa, para retomar nuevamente la dirección del Conservatorio de San Petersburgo. El pianismo de Rubinstein no fue notable sólo por su absoluta perfección técnica, en la que fue el único rival de Liszt, sino por la intensidad de expresión. Autor de una copiosa obra composicional de vena melódica amplia y refinada, no obstante que se resiente de una fluidez banal, denotativa de una falta de autocrítica y contención necesarias.

<sup>11</sup> Hans Guido von Bülow (Dresde, 1830-El Cairo, 1894), pianista y director de orquesta alemán. Inició sus estudios a los 9 años con Friedrich Wieck, padre de Clara Schumann, quien lo colocó en el terreno del concertismo en un tiempo muy corto. Sus padres, sin embargo, lo obligaron a estudiar Leyes. En 1849 conoció a Liszt en Weimar y el estreno de *Lohengrin* bajo su dirección (1850) lo decidió a dedicarse definitivamente a la música, para lo cual viajó a Zúrich en busca de Wagner de quien obtuvo no sólo su consejo, sino las primeras experiencias en la dirección de orquesta. En 1851, Bülow regresó a Weimar para trabajar con Liszt y gracias a su prodigiosa memoria y a su avidez musical, no hubo partitura pianística de importancia que no conociera y tocara en público de memoria. Profesor en el Conservatorio Stern de Berlín, su estancia no sólo se limitó a la cátedra, sino que emprendió una exitosa carrera de director de orquesta de primera clase, a la vez que ejerció la crítica y el ensayo musicales en numerosas publicaciones. A raíz del abandono de su esposa, Cósima Liszt, con quien estaba unido en matrimonio desde 1857, radicó en Florencia por algunos años, e intensificó sus giras de conciertos como director de orquesta en varias partes del mundo, incluyendo los Estados Unidos. Contratado por el teatro de la corte de Hannover como *Kapellmeister* en 1878, en 1880 se convirtió en el alto intendente de la música del duque de Meiningen, lugar en el que creó una insuperable y famosa orquesta de consumados solistas. Cargos y conciertos se sucedieron en Alemania, Londres y San Petersburgo, hasta que la enfermedad lo empujó a Egipto, donde falleció.

por mil títulos del renombre que disfruta; es uno de los pianistas actuales más notable y que puede presentarse ante cualquier público, por exigente que se le suponga, seguro de obtener siempre la victoria, como lo atestiguan las ovaciones que en todas partes ha alcanzado, ha tenido la gloria de figurar en el libro que Albert Soubies ha publicado con el título de *Historia de la música en Rusia*, en donde le consagra las siguientes líneas:

[...] en el dominio de la ejecución, entre los artistas polacos que durante la época actual han llegado a la notoriedad europea, conviene mencionar a Paderewski, pianista notable, poseedor de una manera muy personal y muy brillante, cuyos ruidosos éxitos los tienen todos presentes.

Por lo demás, celebramos que nos visiten ya artistas de tan gran talla, y más aún que el público sepa apreciar sus méritos, dando con esto una prueba de sus progresos en la cultura y en el arte.

Méjico, marzo 11 de 1900.



## El asunto del día: Paderewski. Dos opiniones autorizadas\*

En un artículo que publicamos ayer en un periódico de esta capital, juzgamos a Paderewski refiriéndonos sobre todo a la pieza que ejecutó en su primer concierto. Lo analizamos someramente y lo comparamos con D'Albert, a quien reputamos superior y quizá el primer pianista del mundo; pero un artículo de *El Imparcial*, publicado también ayer, a propósito de la técnica y de la inspiración, nos ha sugerido estas breves líneas, consagradas a ensalzar al ilustre pianista polaco y tributarle así público homenaje de admiración, pues temimos que nuestro silencio, después de lo asentado en dicho artículo, pudiera tomarse como frialdad o indiferencia de nuestra parte, lo que sería altamente reprochable, pues se trata de una verdadera personalidad musical, notable por mil títulos, como lo es la de Paderewski.

Hace algunos años que lo oímos por primera vez en el extranjero y aún persiste y persistirá siempre en nuestro ánimo la profunda impresión que nos causó. Desde entonces nos propusimos, como cuando oímos a D'Albert, aprender de él lo que nos fuera dable, procurando asimilar, en todo cuanto lo permitan nuestras escasísimas aptitudes, sus procedimientos.

Paderewski reúne todas las cualidades del gran virtuoso: técnica admirable; independencia asombrosa de dedos; una mano izquierda y un conocimiento del pedal excepcionales; y sobre todo su inspiración, su gran inspiración que seduce, que arrebatada, que subyuga. No sólo ejecuta sino que interpreta, posee

---

\* Fechado el 13 de marzo de 1900, este artículo apareció el 14 de marzo de 1900 en *El Imparcial* con el título "El asunto del día: Paderewski. Dos opiniones autorizadas", título que hace referencia al artículo de Gustavo E. Campa que se publicó en el mismo espacio. Como lo apunta Castro, las respectivas inserciones responden al que con el título "El segundo concierto de Paderewski. Impresiones" se publicó anónimamente en este mismo diario, en su edición del día anterior.

un mecanismo perfecto, pero desde el punto de vista artístico no es su cualidad ideal; su juego tiene ante todo intelectualidad, inspiración, personalidad; su temperamento nervioso y su viva imaginación hacen de él un pianista excelso en el género romántico, principalmente en Chopin, cuya música interpreta prodigiosamente, sólo que su excesiva fantasía, su sensibilidad misma, a veces le hacen daño y apodéranse de él hasta hacerle olvidar momentáneamente la severidad y rigor del venerable Bach y del grandioso Beethoven. Pero a pesar de esto ¿quién podría negar su inmenso talento, su indiscutible mérito? A la poesía y encanto de su juego, reúne una grandiosidad y bríos extraordinarios, como lo demostró en la Polonesa y Balada de Chopin y en las obras de Liszt y Taussig interpretadas maravillosamente. Toca además con suma elegancia, hiere el teclado levantando mucho la mano para dar a su juego toda la gracia y brillantez de los virtuosos célebres.

En resumen, estando de acuerdo con lo manifestado por *El Imparcial* en su artículo de ayer, declaramos que no puede ni debe la técnica ahogar la propia personalidad, puesto que aquella no es sino el medio de que el artista se vale para producir determinada impresión, y es inconcuso que lo que constituye una personalidad artística bien definida es la manera, el estilo, el temperamento en fin, del ejecutante. Por esto es que Rubinstein, Chopin, Liszt, etcétera, todos contemporáneos y célebres, ni se imitaron a unos a otros ni llegaron a vaciar sus procedimientos en un solo molde, sino que, conservando cada uno su propia personalidad, supieron todos ser grandes intérpretes de los grandes maestros.

México, marzo 13 de 1900.

Ricardo Castro

## *El rey poeta. Ataques innobles\**

He leído con positiva extrañeza, en un periódico de la tarde, unas cuantas líneas en las que se denigra y ataca rudamente a Gustavo Campa<sup>1</sup> asentándose,

---

\* Escrita por Castro el 15 de noviembre, esta breve nota la publicó *El Imparcial* el 16 de noviembre del 1900 con el título que conservamos. Para mayores detalles sobre este suceso, véase el estudio preliminar.

<sup>1</sup> Gustavo Ernesto Campa (Ciudad de México, 1863-1934). Inició sus estudios con Juan N. Loreto. Posteriormente, trabajó la armonía con Felipe Larios y piano con Julio Ituarte, en el Conservatorio Nacional. Entre 1880 y 1883 entró a la cátedra de composición de Melesio Morales. Al concluir sus estudios en este plantel obtuvo Medalla de Oro. Con sus compañeros Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Carlos Julio Meneses, Ignacio Quezadas (director de orquesta) y Juan Hernández Acevedo, formó en 1882 el Grupo de los Seis, bautizado así por el doctor Jesús C. Romero (1956. p. 7). Campa desempeñó el papel de crítico en el Grupo y publicó una serie de artículos sobre Wagner en los que defendió el “modernismo” por encima del “italianismo” en la música, postura que compartió con sus correligionarios. Melesio Morales tomó a ofensa personal la prédica de Campa y a través de las páginas del periódico, atacó al Grupo y de manera directa a Campa. Mientras tanto, en 1887, éste fundó con Hernández Acevedo el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, al que más tarde se incorporó Castro, en donde se formaron numerosos discípulos en las nuevas disciplinas. En 1896 fundó *La Gaceta Musical*, revista patrocinada por Wagner y Levien, en la que dio a conocer las ideas del Grupo y contribuyó a la formación e información sobre música en México. En 1900 fue nombrado por el gobierno “representante de México” al Congreso Internacional de Música celebrado en París, y en 1907, a la muerte de Castro, lo sustituyó como director del Conservatorio Nacional, cargo que desempeñó hasta 1913 en que, en pleno huertismo, lo reemplazó Julián Carrillo. Campa conservó las cátedras de historia de la música y composición que desempeñaba desde 1900, esta última hasta 1925 en que se jubiló. Como educador, transformó la enseñanza de la música, la preparación y los conocimientos técnicos. Impulsó la lectura a primera vista, base de toda formación de los ejecutantes, cambió los planes de estudio al distribuir las asignaturas por grados y no por años, y privilegió el estudio de los instrumentos de aliento, tan indispensables y tan poco estimados. Campa es autor de una ópera, una misa solemne, algunas piezas para orquesta y numerosas obras breves para piano o canto y piano.

entre otras cosas, que su *Rey poeta* es una ópera incantable y que por esta razón no pudo dárnosla a conocer la Compañía de Sieni.<sup>2</sup>

Desde luego se puede asegurar que el articulista que escribió no conoce la obra de Campa y, por consiguiente, al atacarla procedió con suma ligereza. Si se hubiera tomado la molestia de leer la partitura se hubiera persuadido fácilmente de su error, pues habría visto que las voces están tratadas con entera corrección y escritas en su correspondiente tesitura. Puedo asegurarlo así porque conozco a fondo dicha ópera y es, por tanto, de estricta justicia hacer público —ya que también ha sido público el ataque dirigido a Campa— que en mi humilde concepto su obra no sólo es perfectamente cantable, sino bella, muy inspirada, orquestada con gran habilidad y, en suma, digna de ser representada y aplaudida con justificado entusiasmo.

Ciertamente que la acreditada reputación de Gustavo Campa y su innegable talento están muy por encima de ataques infundados y no necesita de mi desautorizada defensa, pero escribo estas líneas porque conozco y admiro *El rey poeta* y estoy en aptitud de poder rectificar las falsedades del periódico aludido. Al hacerlo así, cumplo no sólo con la fraternal amistad que me une con el compositor, sino también con un deber de justicia.

Por otra parte, el hecho de que el tenor [Vicenzo] Bioletto se rehusara a cantar *El rey poeta* en razón de estar su parte escrita en un diapasón central y tener, por consiguiente, poca voluntad de cantarla, no amengua en nada el mérito de la obra misma, pues en igual caso se encuentran otras muchas célebres partituras sin que pueda decirse, por esto, que están incorrectamente escritas. Así, por ejemplo, *La africana* es central para la soprano y el *Otello*, de Verdi, que se rehusó cantar el mismo Bioletto, alcanza en su tesitura para tenor los mayores agudos y desciende a veces hasta notas graves propias más bien de un barítono.

Sin embargo ¿quién sería el osado que pretendiera tachar de defectuosa la obra del inmortal Verdi?

México, noviembre 15 de 1900.

Ricardo Castro

---

<sup>2</sup> La Compañía Italiana de Napoleón Sieni cubrió en México el espectáculo de la ópera de 1883 a 1902. Sus elencos no ofrecieron figuras notables, pero sí uniformes. Después de la de Marezek, la presencia en México de esta empresa fue constante y se singularizó por dar al menos una ópera nueva en cada temporada. Es así como en 1883 dio a conocer *El guaraní*, del brasileño Carlos Gómes (1836-1896).

*(Efectivamente que es ingrata la tarea de maltratar a un hombre como el maestro Campa que a nadie hace mal y que sólo se ocupa en el estudio y en el trabajo.*

*Es triste que, mientras nuestro compatriota es recibido con agasajos en el extranjero por los potentados de la música, en su país se pretenda estrujar su reputación el primer gacetillero que sin conocimiento del director, tal vez, ha asaltado las columnas de un periódico.*

*Por razones especiales estamos al tanto de cada uno de los incidentes que nos evitaron oír la hermosa partitura de El rey poeta y podemos asegurar que lo dicho en las anteriores líneas por el maestro Ricardo Castro es rigurosamente exacto.*

*Que la tesitura del tenor Bieletto no se aviniera a la parte que le correspondía desempeñar en El rey poeta y que la empresa le negara el descanso (por cierto imprudente) que solicitaba si la hubiera cantado, no autoriza a nadie para decir que el autor, que tiene formado un repertorio de sus obras, no haya sabido escribirla, ni mucho menos que la ópera sea “incantable”.*

*Por fortuna, las aptitudes del maestro Campa son muy conocidas y no pasará mucho tiempo para que oigamos su obra. [Apostilla de la redacción]*



## El primer concierto de Teresa Carreño en El Renacimiento\*

*(Público selecto, escogidísimo, reverente, no tan numeroso como lo merece la célebre artista, pero sí compuesto de diletanti y de virtuosos.*

*La señora Carreño,<sup>1</sup> a su presentación, recibió un afectuoso saludo de la concurrencia. Desde luego atrajo simpatías la arrogante figura de la artista. Es una mujer hermosa, de cuerpo robusto y alto, y de cabeza enérgica y viva. En su rostro, de líneas severas, se revela firmeza y fuerza. Los ojos, como un contraste poseen una mirada llena de bondadosa dulzura.*

*Una vez sentada en el piano Teresa Carreño, se hizo en la sala un religioso silencio. Se le adivinó una dominadora del instrumento y conquistadora del arte.*

*Efectivamente, desde la Sonata de Beethoven hasta la Polonesa de Chopin, piezas con que dio principio y fin la primera parte del concierto, el público sintió esa inquietud, ese estremecimiento que sólo saben producir los grandes artistas. Al*

---

\* Apareció en *El País* y en *El Imparcial* el mismo día, 27 de febrero de 1901, con el título, en uno y otro, que hemos conservado. Sobre la estancia de Teresa Carreño en México y su actividad concertística, véase el estudio preliminar.

<sup>1</sup> Teresa Carreño (Caracas, 1853-Nueva York, 1917), pianista venezolana, compositora, directora de orquesta y cantante, nieta del compositor venezolano José Cayetano Carreño, se inició en la música con su padre, también compositor. A los ocho años estudió en Nueva York con Gottschalk y posteriormente con George Mathias en París y Anton Rubinstein. Este último la encauzaría en el concertismo. Particularmente exitosa en Alemania, radicó en ese lugar por espacio de treinta años. En 1892, después de tres matrimonios poco felices, se casó con el pianista Eugen d'Albert. Bajo su influencia, su estilo de tocar se volvió meditativo y profundo. En 1895, sin embargo, se separó de D'Albert y volvió a casarse, esta vez con Arturo Tagliapietra, hermano de su segundo exmarido.

La pianista dio cuatro recitales en el Teatro Renacimiento de México (demolido en 1950 para construir el Nuevo Teatro "Virginia Fábregas") los martes 26 y jueves 28 de febrero de 1901, sábado 2 y domingo 3 de marzo por la tarde, antes de tomar esa noche el Ferrocarril Central Mexicano que la llevaría a la frontera con Estados Unidos para conectar hacia San Francisco.

*comenzar la Sonata, el público principió a sentirse atraído, al escuchar un nocturno de Chopin creció su entusiasmo, al concluir la Polonesa ya estaba delirante.*

*Al concluir esta primera parte, la ovación tributada a la gran pianista fue imponente. Ese público tan serio, tan grave, tan selecto, se levantó para gritar vivas y aplausos, loco de emoción.*

*A partir de ese momento, el dominio fue absoluto: Teresa Carreño se había apoderado de sus oyentes; la conquista estaba hecha.*

\* \* \*

*Afortunadamente para el público y para nosotros, en estos momentos llega a la mesa de redacción un primoroso artículo que nos envía el maestro Ricardo Castro. Como es natural, le cedemos la palabra; estamos de acuerdo con sus impresiones y lo celebramos, por ser su voz tan autorizada). [Nota de la Redacción]*

## Impresiones

Sin calma, llenos aún de la hondísima emoción que nos produjo la excelsa pianista, no podemos todavía emitir acerca de ella un juicio severo y reposado; referimos sólo en estas cuantas líneas nuestras primeras impresiones, y manifestamos desde luego que es digna de la celebridad de que goza en todo el mundo.

Y es que la señora Carreño se excede a sí misma y llega a traspasar los límites que la Naturaleza impone a su sexo, alcanzando una potencia, una energía, enteramente viriles, hasta asumir a veces las proporciones de un verdadero Hércules del piano. La Sonata *op. 27*, número 2 [*Claro de luna*], de Beethoven, tocada con un clasicismo que quizá no habíamos oído antes, fue su primer triunfo. En la brillante Polonesa [en La bemol, *op. 53*] y en el Estudio en Sol bemol de Chopin, así como en la Rapsodia número 6 [Re bemol] de Liszt, desplegó gran fuerza muscular en los pasajes de bravura, obteniendo sonoridades inspiradas y efectos nuevos que le valieron una ovación sin precedentes entre nosotros, en tanto que el Impromptu de Schubert y la *Soirée de Vienne*, los dijo con ternura y espiritualidad ideales.

Todo el programa fue desempeñado de modo tan magistral, que sin temor de equivocarnos podemos asegurar que Teresa Carreño puede competir ventajosamente con los más célebres pianistas. Ella lo reúne todo: la fuerza y la energía del hombre, con la ternura, la poesía y la gracia femeninas; su técnica llega hasta lo prodigioso, su ejecución es de asombrosa claridad, su manejo de pedales es notabilísimo y su interpretación noble y de alto vuelo se pliega a todos los estilos



y géneros. Toca con su exquisita elegancia, sin perder un momento su natural esbeltez, sin entregarse a exageraciones o movimientos impropios de su sexo. A la belleza y especial atractivo de su persona, añade la sugestión de su maravilloso talento y por esto, cuando toca, entusiasma, arrebatada, subyuga. Fue llamada innumerables veces a la escena y nos dio como *encore* la *Berceuse* de Chopin, *Si oiseau j'étais à toi volerais* de Henselt<sup>2</sup> y un coqueto vals de su composición; estos dos últimos tocados con una vaporosidad y encanto indescriptibles.

La interpretación de Beethoven, en particular, nos dejó maravillados, así como la de las obras de Liszt. En Chopin causó frenesí el Estudio en Sol bemol que repitió, consecuente con la delirante ovación que le tributó el público, sin que en el Nocturno *op. 27*, número 2 y en la *Berceuse* del mismo autor nos impresionara en igual grado.

En resumen, el éxito de la Carreño fue grande, soberbio, colosal, siendo aclamada con un entusiasmo que rayó en el delirio, lo cual indica que nuestro público —y lo hacemos constar con positiva satisfacción—, tiene cultura artística y sabe comprender y juzgar con sano criterio a las celebridades que nos visitan.

Debemos por último, tributar también un merecidísimo elogio a los señores Wagner y Levien,<sup>3</sup> quienes sin omitir esfuerzos de ningún género nos han traído a la egregia Carreño, como el año pasado nos trajeron a Paderewski, cuyo éxito inmenso está en la memoria de todos. Este es el mejor modo de proteger el arte, levantándolo de la decadencia lamentable en que se encuentra entre nosotros, proporcionándonos buenos modelos de quienes aprender, para que así, apartándonos de preocupaciones y rutinas, sepamos caminar ya firmes y seguros por la senda del progreso.

(Sin fecha ni firma)

---

<sup>2</sup> Adolf von Henselt (Baviera, 1814-Silesia, 1889), pianista y compositor alemán. Estudió en Weimar con Hummel y en Viena. Radicó en San Petersburgo donde fue pianista de la corte y maestro de la familia del zar. Fue muy celebrado por Schumann y Liszt.

<sup>3</sup> Wagner y Levien, almacenistas de instrumentos y música impresa, eventualmente editores de música operística, de salón y popular de autores locales, iniciaron su actividad en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. Su presencia —con subsidiarias en varias ciudades del interior—, fue vehículo de una permanente y fluida difusión de la música instrumental europea, desde sus más elaboradas formas hasta las escuelas en boga, lo que contribuyó necesariamente a una información y gusto más amplios. En su época de auge, la Casa Wagner patrocinó una revista, *La Gaceta Musical*, que dirigió Gustavo E. Campa, y abrió una sala de conciertos en sus instalaciones de la calle de Zuleta (hoy República de El Salvador), inaugurada por la Sociedad Filarmónica Mexicana de Ricardo Castro en marzo de 1896. A sus auspicios se debe la presentación en México de Teresa Carreño, Ignaz Paderewski, Fritz Kreisler y Artur Friedheim, entre otros.



## Teresa Carreño\*

En un artículo publicado hace varios días en este mismo diario, dimos a conocer las impresiones que experimentamos al escuchar por primera vez a Teresa Carreño, reservando para más tarde el emitir acerca de ella, un juicio definitivo.

Ahora, más serenos ya, después de haberla escuchado de nuevo, con mejores elementos para juzgarla, ratificamos, con positiva satisfacción, nuestras primeras impresiones, y repetimos que la Carreño es una pianista de talento maravilloso, que ocupa dignamente, lugar distinguido entre las celebridades del piano.

Su escuela difiere sensiblemente de la de D'Albert y Paderewski, en que es más precisa, más correcta, aunque menos sugestiva. Abandonando los procedimientos de Clementi y de su ilustre continuador Kalkbrenner, que prescribían la inmovilidad del cuerpo y del codo, para tolerar sólo ciertos movimientos del antebrazo, y encomendar casi todo a los dedos y a la muñeca. Abandonando [pues] esta escuela, buena en su época, pero que hoy es impotente ante la música moderna del piano, tan llena de complicaciones y sonoridades, la Carreño como los demás notables pianistas que hemos escuchado, toca hiriendo el teclado desde muy cerca y con la mayor suavidad, o dejando caer la mano con fuerza y desde cierta altura, añadiendo la acción del antebrazo, del brazo y del cuerpo mismo, combinándolo todo con corrección y sin exageraciones, según su talento y la obra que interpreta, obteniendo así del instrumento, sonidos tenues de vaporosa suavidad, o fuertes y de grandiosa potencia, sin contar con que ella tiene una cualidad personal notable: sus dedos de acero de una fuerza extraordinaria, que por sí solos pueden mucho y que frecuentemente le bastan para producir el efecto deseado. Esto contribuye mucho, seguramente, a que su

---

\* Escrita por Castro el 1.º de marzo de 1901, esta crónica se publicó en *El País* el 2 de marzo de 1901 con el mismo título.

manera de tocar sea tan viril, que en este punto no tiene rival entre las demás celebridades femeninas. Su técnica es soberbia y su digitación de una diafanidad y claridad asombrosas, aun en momentos de una rapidez vertiginosa.

Su interpretación siempre es noble y en Beethoven de una fidelidad extraordinaria, lo cual constituye uno de sus grandes méritos, pues bien sabido es que en lo referente a los clásicos, existe un principio, una especie de canon preconizado por los más ilustres maestros, que establece que aquellos deben ser tratados con gran respeto, sin que sea lícita ninguna libertad, por pequeña que sea, nada que alterar pueda en lo más mínimo, la idea del compositor.

Por esta recomendabilísima cualidad, la Carreño es muy estimada en Alemania, y lo fue en particular de Hans von Bülow,<sup>1</sup> el gran artista cuya severidad era extrema y pasaba por ser en su país la primera autoridad en tratándose de la interpretación de los clásicos.

En el repertorio moderno, la Carreño ejecuta a la perfección las obras de Liszt; en Chopin nos parece desigual, pues algunas de sus piezas las toca con ritmos y acentuaciones que algo desvirtúan, o más bien dicho, que no corresponden exactamente con su índole y con el pensamiento del compositor, sin que esto constituya en realidad un defecto, sino que más bien resultado de la sensibilidad e inspiración personalísima de la pianista.

Por lo demás, poco importa que pertenezca a tal escuela, que deje de sujetarse a veces a las reglas de la técnica, que se tome libertades reprochables ante el enfermizo criterio de los rigoristas: ella produce el efecto deseado, nos pone en íntima comunicación con el autor que interpreta, habla a nuestro espíritu, nos conmueve y nos subyuga, y esto basta.

Teresa Carreño nació en Caracas; desde muy niña manifestó excepcionales aptitudes para la música, y a los nueve años, era ya discípula de Gottschalk. Después estudió con [Georges] Mathias en París y de 1865 a 1866 empezó a dar conciertos en Europa. Es también compositora y cantante distinguida; a ella se le debe el Himno Nacional de su patria y además ha dirigido la orquesta como empresaria de una compañía de ópera italiana. Como dama, la señora Carreño es ilustrada, de un trato exquisito y de una amabilidad adorable. Como ha viajado mucho, su conversación es muy amena y le prestan especial atractivo su palabra viva y fácil, su imaginación vehemente y su temperamento nervioso, encontrándose uno, a su lado, subyugado por el encanto de la mujer y de la artista.

---

<sup>1</sup> Véase nota 11 en "Paderewski".

Tenía desde hace años vehementes deseos de conocer a Méjico y se expresa con mucho entusiasmo de su clima y de sus bellezas. Los mejicanos le son simpáticos y nuestro público, según nos dijo, le parece muy inteligente y de muy buena cultura artística. Nosotros agradecidos con el alma a las especialísimas consideraciones con que bondadosamente se sirvió distinguirnos, conservaremos siempre hacia ella nuestra más afectuosa y sincera admiración.

Méjico, 1.º de marzo de 1901.



## *La Tosca.* Opinión de Ricardo Castro\*

En la *Tosca* el progreso del compositor es incontrastable respecto de sus óperas precedentes, sin embargo, por lo que respecta a la uniformidad de concepción y aun a la espontaneidad, nos parece quizá superior *La bohemia*.

En su última obra, Puccini ha querido hacer —y lo ha conseguido, lo cual es su mejor elogio— música dramática, filosófica, profunda, de grandes vuelos, que produce honda e imborrable impresión.

El final del primer acto, bisado en Roma en el estreno<sup>1</sup> de la ópera, es un trozo hermoso, de gran efecto, de orquestación brillante y grandiosa, a través de la cual se percibe sin embargo, con toda claridad, el canto religioso del solemne *Te Deum*, entonado imponentemente por el coro. Debe mencionarse también el dúo de amor de Tosca y Cavaradossi, cuya melodía dulcísima e inspirada, acusa claramente la personalidad del compositor y recuerda *La bohemia*. En el soberbio e incomparable acto segundo, el mejor de la partitura indudablemente, domina la violencia y la ferocidad del cruel Scarpia, a pesar de que hay también momentos de indecible expresión y dulzura, como la bellísima melodía suplicatoria de la Tosca. Las frases de Scarpia al comenzar el dúo, que pudiéramos llamar de la seducción, subrayadas enérgicamente por la orquesta a la manera del *Credo* en el *Otelo* de Verdi, los motivos todos del odioso jefe de policía, extraordinariamente viriles y apasionados, con una instrumentación sobria y severa, dan a esta página un carácter sombrío, y al finalizar el acto los comentarios orquestales, que nos hablan elocuentemente de los sentimientos de la Tosca, completan un conjunto de lo más acabadamente dramático que se

---

\* A propósito del estreno de la ópera *Tosca* de Puccini, el 21 de julio de 1901 en el Teatro Arheu, las impresiones sin fecha del autor aparecieron en el periódico *El Imparcial* el sábado 10 de agosto, con el título que conservamos.

<sup>1</sup> Apenas el año anterior, 1900, el 14 de enero, en el Teatro Costanzi de Roma.

haya escrito. El trabajo del cuarteto, la importancia de los contrabajos, la trabazón armónica, indican que Puccini se inspiró en los procedimientos de Verdi y que no olvidó su *Otelo*, produciendo una de las mejores páginas sinfónicas de que puede vanagloriarse el drama musical moderno.

El último acto es encantador: el despertar de Roma con su plácida canción pastoril, sus alegres toques de campana y su orquestación delicadamente expresiva, le dan un carácter especial, tan lleno de gracia, de candor y poesía, que merece en verdad más aplausos y más entusiasmo de parte del público.

Viene en seguida la soberbia melodía de Cavaradossi, instrumentada maravillosamente, llena de una tristeza y desesperación infinitas, que puede considerarse como una de las más bellas y geniales inspiraciones de Puccini.

El último dúo de Tosca y Cavaradossi, superior al del primer acto, encierra pasajes tiernísimos y conmovedores, siendo de notarse el partido que saca el compositor de motivos sencillos y fáciles en apariencia y que sin embargo explota admirablemente produciendo efectos inesperados, de lo cual puede convencerse el que lea la partitura de piano. Esta es una prueba innegable del sentido dramático de Puccini. El final breve de la ópera, en el que las escenas se desarrollan con rapidez, sacude nerviosamente al espectador, dejándole hondamente conmovido.

En cuanto a los coros, están tratados de manera original, sin contrariar para nada la acción dramática. Y en donde otro compositor hubiera colocado coros cortados en el antiguo molde, Puccini se abstiene de desarrollos inútiles.

En resumen, la obra notable y genialmente inspirada se recomienda por sus cualidades dramáticas de alto vuelo; los sentimientos de los personajes están siempre tratados musicalmente con gran cuidado de expresión y con firmeza y sublimidad admirables. Puccini tiene incontestablemente inmenso talento dramático y lo que pretende lo realiza con una seguridad de mano sorprendente. Escuchando la *Tosca*, se acuerda uno involuntariamente de muchos pasajes de *La bohemia*: la misma manera, la misma inspiración, la misma musa juvenil y meridional, con su penetrante y sugerente lirismo.

En su estreno en Italia, la *Tosca* fue recibida con relativa frialdad, pero en las subsecuentes representaciones alcanzó un éxito completo. Cuéntase que es difícil tener idea de la curiosidad que despertó la aparición de esta obra. La multitud asaltaba verdaderamente el Teatro Costanzi, y hubo necesidad de que interviniera la policía para restablecer el orden en el interior de la sala. En México, el triunfo de la *Tosca* ha sido absoluto y espontáneo desde su primera audición, y cada vez va en aumento el entusiasmo del público. La obra ha sido



bien montada, la *mise en scène* es propia y elegante. La orquesta, considerablemente reforzada, merece particular elogio y la más entusiasta felicitación al maestro [Augusto] Azzali, por su cuidadoso estudio y excelente dirección. Artistas como él, son dignos de la estimación del público y nos hacen olvidar a otros directores pretenciosos que en temporadas anteriores hemos tenido que soportar.

En cuanto a los intérpretes, corresponde el primer lugar a la señora [Angelina] Bruni Turconi, artista de excepcionales facultades, que nos ha hecho una *Tosca* incomparable, revelándose artista extraordinaria, digna de la admiración que le tributa nuestro público. [Salvador] Vinci, en su difícil papel de Scarpia, es también acreedor a los aplausos más entusiastas, y los demás artistas, cumplen discretamente con su cometido, contribuyendo todos al buen desempeño de la obra. [Antonio] Rambaldi, digno compañero de la Turconi, está a grandísima altura y todavía es joven: será mejor.

Antes de concluir, debemos enviar nuestros plácemes a la Empresa Lombardi,<sup>2</sup> seria y honrada, que ha cumplido fielmente sus compromisos con el público, presentándonos un bello cuadro lírico al presentar las obras con propiedad y esmero, olvidar el repertorio antiguo y trillado, y dejarnos conocer, sin bombo ni pretensiones, la última inmortal producción de Puccini.

---

<sup>2</sup> La empresa de Mario Lombardi estuvo en México entre el 15 de julio y el 11 de agosto de 1901 con funciones en el Teatro Arbeu.



## *El rey poeta en El Principal\**

Un público culto, selecto, escogidísimo, aplaudió anoche, con justificado entusiasmo, la obra de Gustavo Campa.<sup>1</sup> Su triunfo es merecido y aunque no es posible juzgar con una sola audición y en un solo artículo sobre los méritos innegables de la obra, deseamos ser los primeros en tributarle públicamente nuestro fervoroso aplauso, como deber de justicia y en homenaje a esa antigua amistad y compañerismo que nos unen con el compositor.

En estas breves líneas, escritas rápidamente bajo el influjo de esa amistad, no nos es dable, lo repetimos, analizar fría y serenamente una ópera cuya factura revela excelentes conocimientos técnicos. Campa ha hecho una música insinuante, apasionada, inspirada frecuentemente de hermoso revestimiento armónico y con un colorido instrumental digno de todo elogio. Una de sus cualidades dominantes es el cuidado, la fidelidad en interpretar musicalmente el texto, la unión íntima del libro y la música, la manera de tratar los personajes, delineados con motivos y dibujos orquestales tan apropiados, [de tal manera] que el todo forma un conjunto que se recomienda por la unidad de concepción y de estilo y por la verdad escénica.

Entre los números de la partitura que más vivamente nos impresionaron, están: el primer trío (soprano, tenor y bajo), la página quizá más inspirada, escrita con claridad, de fácil y espontánea melodía desarrollada con amplitud y en donde por vez primera aparece el motivo guerrero del Rey que entonan

---

\* Nota publicada en *El Imparcial* con el título “En el Principal. *El rey poeta*”, en su edición del 10 de noviembre de 1901. Sin fecha del autor.

<sup>1</sup> *El rey poeta* de Gustavo E. Campa se estrenó en el Teatro Principal el 9 de noviembre de 1901 por la Compañía de Ópera Italiana de López-Pizzorni. Sobre los pormenores de esta primera ejecución, véase el estudio preliminar en este trabajo. Véase asimismo la nota número 1 en “*El rey poeta*. Ataques innobles”.

valientemente los metales y que aparecerá frecuentemente en los sucesivos, pero siempre variado, explorado siempre con talento, tornándose en canto melancólico a veces, otras en arranque bélico, y, al concluir la obra, en verdadero himno triunfal y glorioso, cantado imponentemente por el coro y toda la masa orquestal; el dúo de amor, de tierna y apasionada inspiración; el subsiguiente trío, de carácter francamente dramático, y el coro dulcísimo que precede al concertante, escrito a la manera de la escena del jardín del *Otelo* de Verdi y con semejantes dibujos instrumentales.

Cierto es que la influencia del ilustre maestro italiano se deja sentir en más de una ocasión, pero esto no es censurable, porque Campa no es un imitador más o menos afortunado, sino que instruido, empapado en todas las escuelas y en todos los estilos, posee bastante talento o inspiración para conservar su propia personalidad y producir obras suyas, valga la frase, en las que claramente se advierten los rasgos peculiares del compositor.

A estas cualidades, someramente enumeradas, hay que añadir una instrumentación exquisita, fina, en la cual se destacan con diafanidad completa los motivos todos de la obra, a pesar de la compacta armonización de que están revestidos.

Quizá haya exceso de progresiones armónicas y melódicas, recurso tan propicio para expresar la pasión y el entusiasmo, pero cuyo abuso puede producir cansancio o monotonía; quizá haya también languidez en algunas escenas debido a su desarrollo excesivo, como los recitados o diálogos musicales intercalados en el concertante final, y aunque son bellos como página sinfónica, dañan sin embargo el conjunto haciendo palidecer la acción dramática; pero todo esto es perfectamente explicable y excusable en quien por primera vez aborda el teatro, además de ser de fácil y pronto remedio.

Antes de concluir queremos enviar nuestro aplauso a los artistas a cuyo cargo estuvo el desempeño de la obra. Todos la cantaron excelentemente, en particular Margarita Juliá, que tuvo momentos de verdadera inspiración. Sobre todo nos es grato felicitar calurosamente a Carlos Meneses, que puso todo su talento y buena voluntad en estudiar la ópera y obtuvo cohesión, uniformidad y matices orquestales dignos de elogio, lo que contribuyó así al éxito del compositor, a quien deseamos nuevos y merecidos triunfos.

*(El maestro Castro, al partir para Europa, nos ofreció enviarnos las impresiones artísticas de su viaje. Hemos recibido su primera carta, que creemos será leída con gusto. Nota de El Imparcial.)*

**Impresiones artísticas.**  
**Música de cámara. Obras notables.**  
**Pianistas mujeres. Crónica de la Ópera de París\***

[París,] febrero 15 de 1903.

Increíble es el movimiento artístico que hay aquí en estos momentos: música de cámara, música religiosa, audiciones sinfónicas, virtuosos célebres, gran ópera, ópera cómica, conferencias, conciertos, etcétera, todo ello diariamente, por la noche y en *matinéés*, sin poder dejarse un punto de reposo, saturado de arte el ambiente que se respira, ¡de arte grande y verdadero! —¿Cómo hablar de todo?— En la imposibilidad de hacerlo sin extenderse demasiado, aquí van estas cuantas líneas, escritas con la intención de reseñar, aunque sea ligera y torpemente, algo de lo más notable que hemos oído.

### **La condenación de Fausto**

En los Conciertos Colonne<sup>1</sup> la *Damnation de Faust*, leyenda dramática de Berlioz, quizá su obra maestra, en donde ha puesto todo su genio al reunir

---

\* Este artículo, en forma de carta al periódico *El Imparcial*, fue firmado por el autor el 15 de febrero de 1903 en París, y publicado en ese diario el sábado 16 de marzo siguiente con el título que conservamos.

<sup>1</sup> Los Conciertos Colonne se crearon por decisión del violinista Édouard Colonne (París, 1838-1910), después del fracaso económico de la Asociación Artística de Conciertos del Châtelet. Colonne tuvo entonces la idea de constituir una asociación civil, financiada por suscripción permanente. El primer concierto se llevó a cabo el 15 de noviembre de 1874 en el Teatro del Châtelet, de ahí que también se conocieran estos conciertos como “del Châtelet”. Antiwagneriano por convicción, la lista de obras francesas estrenadas por Colonne fue numerosa, entre ellas *La condenación de Fausto* de Berlioz, y el *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy. En 1903, Gabriel Pierné (1863-1937), director de orquesta y compositor, tomó el lugar de Colonne.

en una orquestación soberbia, las melodías más diversas, dulces y penetrantes, tiernas y dramáticas, de expresión y savia intensas. Por la originalidad de la composición en donde están mezclados un alto temperamento romántico y un clasicismo bien claro, la *Damnation* figura en primera línea entre las obras maestras del arte francés. Estrenada en 1846 ante muy escasa concurrencia, fue recibida con incomprensible frialdad, al grado de obtener sólo dos representaciones, lo que hacía exclamar a su autor con amarga tristeza: “Nada me ha herido tanto en mi carrera de artista, como esta indiferencia inesperada” y esto tratándose de una obra de la que el mismo Berlioz decía “la considero como una de mis mejores inspiraciones”.

Más de 30 años la *Damnation de Faust* permaneció completamente olvidada y sólo desde 1884 comienza a ser aplaudida, extendiéndose después rápidamente [su éxito] por toda Europa. Hasta ahora y únicamente en los Conciertos Colonne, ha alcanzado la extraordinaria cifra de ciento diecisiete representaciones con un éxito completo, si bien es cierto que su interpretación ha sido admirable bajo todos conceptos, pues todos convienen en que precisamente la música de Berlioz es la especialidad de Colonne, y ya se deja comprender que ha puesto todo su gran talento, toda su infatigable laboriosidad en el estudio de la obra, para sacar de ella todo el partido posible e imaginable; ¿hasta qué punto lo consiguió? Lo dice elocuentemente la cifra antes apuntada.

### Escenas de Fausto

Otra audición sensacional ha sido la de la partitura íntegra de las *Scènes de Faust* de Schumann, soberbiamente dirigida también por Colonne. Entre las dos partituras, la de Berlioz y la del maestro alemán, nótase una diferencia profunda, pues en tanto que aquélla es muy humana, Schumann ha buscado de preferencia la parte religiosa del poema de Goethe y ha hecho música etérea, de una poesía infinita y de tanta intensidad de sentimiento, de una inspiración tan noble y sostenida, que penetra en lo más íntimo del alma, llenándola de santa y pura resignación, principalmente en toda su maravillosa tercera parte, en la que alcanza acentos del más hondo misticismo. Sus intérpretes, coros, solistas y orquestas, un conjunto de más de doscientos cincuenta ejecutantes, son superiores a todo elogio, y reciben con Colonne al frente, la más justificada y calurosa de las ovaciones.

En los Conciertos Lamoureux,<sup>2</sup> programas muy variados y muy eclécticos: escuchamos allí la Novena Sinfonía con coros de Beethoven, dirigida con raro talento por Camilo Chevillard,<sup>3</sup> el valiente director de orquesta, cuya homogeneidad y disciplina son notables y producen gran impresión. Huelga decir que su interpretación fue excelente por parte de coros e instrumentistas, habiendo de lamentar, únicamente, que los solistas encargados de la parte de canto no estuvieran a igual altura. Se anuncia ya una audición de la *Faust Symphonie* de Liszt.

Esta misma sociedad dio un concierto excepcional dirigido por Félix Weingartner,<sup>4</sup> el incomparable director de orquesta alemán, en el que se ejecutaron, entre otras cosas, la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven, maravillosamente interpretada, y *Mazzeppa*, poema sinfónico de Franz Liszt, que obtuvo un éxito colosal, con sus sonoridades tan imponentes, sus timbres tan extraños, sus

---

<sup>2</sup> Conciertos Lamoureux. Asociación fundada y dirigida por el violinista y director de orquesta francés Charles Lamoureux (Burdeos, 1834-París, 1899). Se inauguraron el 23 de octubre de 1881 como Conciertos Nuevos, en los momentos en que Colonne y Padeloup competían por la afición del público a la música de Berlioz. Por su parte, el éxito de Lamoureux lo constituyó el liderazgo en el movimiento wagneriano en Francia, sin que, por supuesto, excluyera la música contemporánea francesa. Director sumamente preciso y firme, cuidadoso de la perfección en el detalle y de expresión musical cálida, Lamoureux tiene en su haber el estreno en Francia del *Lohengrin* de Wagner, que preparó durante un año completo y, dos meses antes de su muerte, la primera audición de *Tristán e Isolda* del mismo compositor.

<sup>3</sup> Camille Chevillard (París, 1859-1923), director de orquesta francés. Se distinguió por su ejecución precisa y brillante, lo que le dio mucho prestigio como profesor en el Conservatorio de París. Fue asistente de Lamoureux en la primera ejecución de *Lohengrin* de Wagner y a la muerte de éste lo sucedió en la dirección de la Orquesta Lamoureux, donde adquirió una gran reputación como intérprete de los clásicos. Fue el primero en introducir en Francia la música rusa, si bien desdeñó la música francesa moderna. Su manera de dirigir era sólida, precisa y cuidadosa, con mucho mayor poder de comunicación que su antecesor.

<sup>4</sup> Felix Weingartner (Zara, Dalmacia, 1863-Winterthur, 1942), director de orquesta y compositor austriaco. En 1881 se mudó a Leipzig para estudiar filosofía y entró al Conservatorio. Liszt lo tomaría bajo su protección. En 1884 obtuvo su primer trabajo como director de orquesta en la Ópera de Koenisberg, puesto al que sucedieron las óperas de Danzig, Hamburgo y Mannheim. En 1891 devino *Kapellmeister* de la Ópera de Berlín y director de los Conciertos Reales de Orquesta y más tarde ocupó el lugar que dejara vacante Gustav Mahler en la Ópera de la Corte de Viena, dirección a la que renunció en 1911, aunque conservó los Conciertos de la Filarmónica de Viena hasta 1927. La lista interminable de orquestas y cargos desempeñados en los países de habla germana no impidió a Weingartner hacerse de una impresionante carrera internacional. Se le recordará siempre como el más eminente director clásico de su generación, sobresaliente por la claridad y economía de su batuta, la ausencia de exageraciones en la interpretación, la precisión sin rigidez de sus tiempos. Sus escritos revelan sus dotes de análisis y exposición musicales aplicadas asimismo a los intérpretes. Fue un hombre cultivado y distinguido, sensible a la ofensa.

matices tan delicados, todo ello en cromáticas y arpeggios intrincados en un movimiento vertiginoso, en un *vivace* ¡increíble de la cuerda, de los metales, de las maderas! ¡Ah! Aquella orquesta la componían evidentemente no simples músicos, sino virtuosos consumados, para quienes la dificultad técnica poco significa: sumisos, obedientes a la voluntad imperiosa y subyugadora de Weingartner, cuya fogosidad y temperamento artístico estupendo se retrata en su mirada vivaz y ardiente, en sus movimientos nerviosos, en su vibrante batuta, de la que tiene pendientes, o hipnotizados más bien, a ejecutantes y simples espectadores.

### Pianistas notables

Una verdadera pléyade de pianistas notables da recitales todos los días en las numerosas salas de París. Imposible hablar de todos ellos, sólo mencionaremos a los que más impresión nos han causado: El ruso Joseph Lhevinne,<sup>5</sup> profesor del Conservatorio de Moscú, que en 1885 obtuvo el premio Rubinstein, Harold Bauer,<sup>6</sup> de quién se dice que el próximo invierno irá a México, y Louis Diémer,<sup>7</sup> el decano de los pianistas franceses y quizá el más respetado de todos,

---

<sup>5</sup> Joseph Lhevinne (Orel, Moscú, 1874-Nueva York, 1944), pianista de origen ruso. Graduado en el Conservatorio de Moscú. debutó en esta misma ciudad en 1893 bajo la dirección de Anton Rubinstein. Premio Rubinstein en 1885. La Primera Guerra lo sorprendió en Berlín, donde fue hecho prisionero en tanto que enemigo. A su liberación, se instaló definitivamente en Nueva York, donde en 1922 reanudó la enseñanza en la famosa Escuela de Música Julliard. Lhevinne fue uno de los más brillantes representantes de la escuela rusa para el piano. A su excepcional virtuosismo se aunaba un sentido lírico y romántico que lo empujaba a menudo a una lectura poco ortodoxa pero siempre interesante de los textos. Estuvo casado con Rosina Bessi —posteriormente Lhevinne—, también pianista, medalla de oro en el Conservatorio de Moscú, con quien dio numerosos recitales a dos pianos. Rosina le sobreviviría y a su vez desarrollaría una carrera en la enseñanza pianística de enorme prestigio, encontrándose entre sus discípulos a John Browning, James Levine y Van Cliburn. Joseph Lhevinne vino en por lo menos dos ocasiones a la Ciudad de México.

<sup>6</sup> Harold Bauer (Londres, 1873-Miami, 1951), pianista estadounidense de origen inglés. A la edad de nueve años hizo su primera presentación pública como violinista y no fue sino hasta 1892 en que, por consejo de Paderewski, decidió continuar su carrera como pianista. Subsecuentemente emprendió una *tournée* de conciertos por toda Europa y estableció una posición no sólo como buen solista, sino como músico de cámara de primer nivel. Con Thibaud y Casals, con quienes formó un célebre trío, dio numerosos conciertos. Durante la Primera Guerra fijó residencia en Nueva York donde fundó la Asociación Beethoven (1918-41), sociedad líder en la difusión de la música de cámara. Fue autor de numerosas transcripciones y ediciones para piano.

<sup>7</sup> Louis Diémer (París, 1843-1919), pianista, profesor, compositor y clavecinista, con brillantes estudios en el Conservatorio de París. Partenaire de Sarasate, conoció a Gounod y frecuentó el



quien tocó piezas antiguas en el clavecín, con una ligereza aérea y una digitación impecable, dándole además tan marcado sabor de arcaísmo, que justifica la fama de que disfruta como especialista en el repertorio de los clavecinistas clásicos. Tocó, también en un piano Érard, varias piezas modernas, con una ejecución limpia y un claroscuro admirable, pero en el repertorio de Liszt, Rubinstein, etcétera, se le nota ya el cansancio de sus 60 años gloriosamente llevados. Lhevinne ejecuta con una gracia y poesía exquisitas y con una perfección inaudita de mecanismo, siendo su especialidad las notas dobles cuyas escalas y dificultades de todo género domina con facilidad increíble. En cuatro trozos de la *Escuela de dobles notas* de Moszkowski, obtuvo un triunfo colosal. Bauer es un pianista serio, severo, esencialmente clásico; sus programas forman una obra de erudición pianística: Bach, Haendel, Haydn, Beethoven, Brahms, etcétera, notándose que algo muy personal, algo muy suyo preside sus interpretaciones, sin desvirtuar la obra, ni empañar la idea musical, desconceptuando así la opinión de los que creen en la ciega tradición y la preconizan como canon, como medio único de interpretación.

### **Pianistas mujeres**

Entre las pianistas mujeres, mencionaremos a Anna Hirzel,<sup>8</sup> discípula —parece— de Leschetizky,<sup>9</sup> quien dio tres recitales en la Sala Érard en los que

---

salón de Rossini. Concertista de renombre internacional, es el creador de la obra pianística de Chaikovski, Enesco, Lalo, y la de sus amigos Widor, Massenet, Fauré, César Franck y Saint-Saëns, quienes le dedicarían sus partituras. En 1887, sucesor de Marmontel en el Conservatorio, formó una pléyade de pianistas que serían célebres: Rislér, Cortot, Lazare Lévy, Casella, Marcel Dupré, Ives Nat, Robert y Gaby Casadesus. En 1900 y 1902 dio a conocer en París los dos Conciertos para piano y orquesta de Brahms. Atraído tempranamente por la transcripción de música antigua, interpretó en concierto obras de los clavecinistas franceses, sin olvidar los conciertos de Bach que colaboró a exhumar. Entre 1887 y 1906, publicó para Durand transcripciones y revisiones entre las que destaca la integral de *Piezas para clavecín* de Couperin. A su influencia se debe la resurrección de este instrumento.

<sup>8</sup> Anna Hirzel-Langenhan (Lachen, Zürich, 1874-Schloss Berg, Cantón de Thurgau, 1951), pianista y maestra de piano, alumna de Theodor Leschetizky y Anette Essipova en Viena. Se estableció en Suiza, donde creó un enorme prestigio como maestra. A su alrededor se formó un selecto círculo de alumnos venidos de todas partes, beneficiarios de sus enseñanzas técnicas que fueron su especialidad.

<sup>9</sup> Theodor Leschetizky (Laucut, Polonia, 1830-Dresde, 1915), pianista, maestro y compositor polaco. Alumno de Czerny a los once años, se desarrolló como pianista y maestro a la vez. Colaborador de Anton Rubinstein en el Conservatorio de San Petersburgo, fue nombrado director del departamento de piano. A la par de sus actividades pedagógicas, Leschetizky emprendió

manifestó una rara personalidad artística y un juego enérgico y varonil, a través de una sonoridad muy bella y variada, siendo todavía más notable su inteligente interpretación, y madame Marie Panthés,<sup>10</sup> considerada como una de las grandes pianistas francesas, quien tocó varias piezas de estilo y, acompañada de la orquesta, ejecutó el admirable Concierto en re menor de Brahms y la *Fantasia húngara* de Liszt, todo con claridad, elegancia y precisión absoluta de mecanismo, si bien un poco débil de pulsación. Merece también especial mención Jenny Davies,<sup>11</sup> discípula predilecta de Clara Schumann, una pianista de juego viril, dedos de acero, y talento extraordinario, quizá la más notable de todas.

### En el Conservatorio de París

En el Conservatorio hemos tenido dos audiciones del oratorio de Bach, *La Pasión, según San Juan*, verdadero monumento de arte, inmenso, colosal, dirigido por Georges Marty<sup>12</sup> con una autoridad y convicción artística excepcionales,

---

numerosas giras de conciertos por Rusia, Polonia y Alemania, alternando el concertismo con la dirección de orquesta. En 1878 regresó a Viena donde se estableció definitivamente y donde su prestigio como maestro tuvo un enorme *réclame*. Su mayor virtud fue la de desarrollar en cada uno de sus alumnos las características propias de su individualidad.

<sup>10</sup> Marie Panthés (Odesa, Rusia, 1872-?), pianista francesa por su educación. Estudió en el Conservatorio de París y terminó la carrera de concertista a los dieciséis años con un primer premio. Discípula de Madame Réty y de Fissot, dio conciertos en toda Europa y en 1904 ingresó al Conservatorio de Ginebra como profesora de la institución.

<sup>11</sup> Castro se refería, seguramente a Fanny Davies (Guernsey, 1861-Londres, 1934), pianista inglesa. Estudió con Reinecke en Leipzig y después, en 1883, con Clara Schumann en el Conservatorio de Franckfurt, quien le ayudó a perfilar su carrera de concertista. Debutó en Londres en 1885. A partir de entonces figuró en las principales series y festivales de música de Inglaterra, a *solo* y como acompañante del violinista Joachim y de la cantante Adelina Patti, así como de otros artistas de su categoría. Invitada regularmente a presentarse con la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. A su interés se debe la introducción de la música de Brahms en Inglaterra, particularmente de su música de cámara, en la que participó asiduamente. Sus recitales se iniciaban siempre con música de los antiguos compositores ingleses, sobre todo William Byrd, muchos años antes de que renaciera el interés por escucharlos. En sus interpretaciones y en su enseñanza buscó siempre servir al arte por encima de cualquier otra consideración.

<sup>12</sup> Eugène Georges Marty (París, 1860-1906) compositor y director de orquesta, formado en el Conservatorio Nacional de París y laureado con el famoso Premio de Roma en 1882 por su cantata *Edith*. Fue director de la Orquesta de la Ópera entre 1895 y 1896, y de la Ópera Cómica en 1900. De 1903 a 1906 dirigió la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, con la que se reveló como un notable guía. Autor de numerosas obras de salón que reflejan una clara influencia de Massenet.

resultado todo del laboriosísimo estudio que hizo de esta difícil partitura, lo que le ha valido los más calurosos elogios de la crítica. Como nota curiosa, no resistimos el deseo de transcribir un resumen de la opinión de Saint-Saëns, a propósito de este oratorio, que apareció publicada en el periódico *La Vie Musicale*:

Voy a escandalizar a muchos, pero a mi modo de ver, la ejecución de las obras de Haendel y de Bach, es una quimera: no puede haber en este género sino tentativas más o menos curiosas, hechas para alegría de eruditos, pero que quedan bien distantes de la realización de obra soñada por el autor... En esta música todo difiere de lo que se oye ordinariamente. No hay matices ni golpes de arco; la indicación de los movimientos es enigmática, o falta por completo. El bajo es cifrado; desde luego se comprende que hay que restaurarlo o reconstruirlo, pero ¿en qué sentido y hasta qué grado? Cada uno tiene sobre este punto sus ideas, y muchos quizá no pondrían tanto empeño ni amor en su estudio, ni las harían ejecutar, si no fuera por el placer de colaborar en la obra maestra, haciendo un poco de autores... Las tradiciones no existen: Inglaterra las ha perdido. Además, esta música escrita en notas largas, donde faltan las delicadezas de la instrumentación moderna, fastidia sobremanera a los ejecutantes, quienes sienten la repugnancia instintiva que experimenta una naturaleza refinada hacia un trabajo pesado. Estas obras son esencialmente vocales, porque el arte sinfónico no existía cuando nacieron... Por estas y muchas otras razones algunos opinan que las obras antiguas deben de ejecutarse, no para producir un goce artístico inmediato y completo, sino más bien como medio educativo para ejecutantes, público y compositores...

Hay todavía otros muchos conciertos: el del Cuarteto Parent y el Cuarteto Checo, por ejemplo, tan notables por cierto, y los conciertos sinfónicos de Víctor Charpentier, de Pistner, de Le Rey,<sup>13</sup> que se verifican cada ocho días y que son también muy dignos de atención, y otros más aún, cuya enumeración sola, haría profusa esta correspondencia.

---

<sup>13</sup> Frédéric Le Rey (?), probablemente originario de Rouen, Francia, donde se encargó, en 1885, de los conciertos de orquesta del Círculo Musical. La Sociedad de Compositores Normandos de 1892 se debe asimismo a su iniciativa. Sus miembros encuentran en esta Sociedad un medio de hacerse oír. A principios del siglo xx organizó los Conciertos Le Rey de música sinfónica, que tuvieron lugar en 1903 en la Sala Humbert de Romans —construida por Hécctor Guimard y típico ejemplo de Art Nouveau—, y en 1904, con subsidio oficial, en la Sala Víctor Hugo de París. En ambas salas se tocaría música de Ricardo Castro.

## Obras teatrales

En la Gran Ópera y en la Ópera Cómica hemos tenido el *Lohengrin*, *Tannhauser* y *Sansón y Dalila*, la *Louise* de Charpentier, *Lackmé* de Delibes, *La Carmélite* de Reynaldo Hahn, y *Titania* de Georges Hüe,<sup>14</sup> estas dos últimas estrenos de la temporada, obras bellas, de instrumentación fina, de no escasa inspiración, de factura moderna, pero exentas de originalidad y, aunque han obtenido ya algunas representaciones, puede decirse que sólo han alcanzado un éxito de estima. En preparación: el *Sigfrido* de Wagner con Jean de Reské,<sup>15</sup> y el *Henry VIII* de Saint-Saëns, la *Statue*, *Sigurd* y *Salammbô* de Reyer, y *Werther* de Massenet. El arte lírico tiene aquí su más completa realización, desde cualquier punto de vista que se le considere: orquesta y cantantes, partes secundarias y coros, desempeñan su cometido a conciencia, como artistas consumados, y el todo está realzado y embellecido con una *mise en scène* soberbia sobre toda ponderación y en la cual aparecen unidas en admirable consorcio la estética más refinada y la verdad más completa.

Para concluir, [Joseph] Joachim,<sup>16</sup> el venerable profesor, el pontífice alemán del violín, acompañado de su célebre cuarteto, ha dado en la Sala de los

---

<sup>14</sup> Georges Hüe (Versalles, 1858-París, 1948), compositor, formado libremente, si bien entró a la clase de composición de Reber en el Conservatorio de París después de su tránsito por la clase de órgano de César Franck, en 1878. En 1879 obtuvo el Premio de Roma por su cantata *Medea* y en 1881, el Premio Crescent por su obra *Les pantins*. Fuera de estas obras y del ballet *Coeur brisé*, Hüe se consagró a la composición de grandes obras polifónicas concertantes de mayor valor, como *Rübezabal* y *Resurrección* (1892). Las posteriores a 1900 reflejan una cierta apertura a las conquistas de Fauré y Debussy. Fue el primer sinfonista que escribió para el cine.

<sup>15</sup> Jean de Reské (Varsovia, 1850-Niza, 1925), tenor polaco. Hizo estudios en su ciudad natal y debutó como barítono con el seudónimo de Giovanni di Reschi en *La favorita* de Donizetti, presentada en Turín en 1874. El mismo año cantó en Londres y dos años más tarde en París, al lado de su hermano Eduardo, barítono, pero interrumpió su carrera para estudiar con Sbriglia. Debutó como tenor en Madrid en 1879, y su relativa falta de éxito lo inclinaron hacia el concertismo. En 1884 reaparece en el escenario parisiense con mucho éxito en *Herodías* de Massenet, junto a sus hermanos Eduardo y Josefina. Massenet escribe *El Cid* (1885) para él. A partir de esa fecha, reparte su tiempo entre la Ópera de París, el Covent Garden de Londres y Nueva York. En 1903 se retiró y se dedicó a la enseñanza. Entre sus alumnos figuró Bidu Sayao.

<sup>16</sup> Joseph Joachim (Pressburg, Bratislava, 1831-Berlín, 1907), violinista austrohúngaro, compositor y director de orquesta. Estudió con varios maestros antes de llegar con Joseph Böhm, en Viena. En 1843 se mudó a Leipzig y tuvo la suerte de que Mendelssohn se interesara en él. Su protección, consejo y crítica le aseguraron una educación artística superior, en la que no faltaron ni los estudios de composición ni la práctica a dúo con el maestro. A fines de ese año debutó en la Gewandhaus en un concierto en el que intervinieron la cantante Pauline Viardot, Clara Schumann

Agricultores dos sesiones de música de cámara consagradas a Mozart, Haydn, Beethoven y Schumann, tocando él, además, dos solos de Bach. Una homogeneidad absolutamente perfecta, que alcanza hasta los más insignificantes detalles de ritmo, de sonoridad y matiz, y una comprensión profunda de la obra, imprime a su interpretación un sello de imponente grandiosidad. ¡La ovación ha sido delirante y conmovedora!

De usted, afectísimo amigo, atento y seguro servidor.

---

y Mendelssohn, con quien tocó el *Adagio y rondó* de Bériot. Joachim maduró sus facultades en su primera experiencia como concertino bajo la batuta de Liszt en Weimar, en 1859. Sin embargo, no adepto a la “música del futuro”, volvió a la amistad muy cercana de los Schumann y Mendelssohn, a quienes sumaría otra más vital e intensa: la de Brahms. Joachim se convirtió en el intérprete, promotor y difusor de su música de cámara y llegó incluso a estrenar su Primera Sinfonía en Cambridge, Inglaterra. Para Joachim escribió Brahms uno de los más hermosos conciertos de la literatura para violín. El estilo de tocar de Joachim siguió de cerca la escuela francesa de Viotti y Kreutzer, modelada sobre el viejo *bel canto* italiano. Joachim colocaba la integridad artística y musical por encima del virtuosismo mecánico, y puesto que le gustaba enseñar con el ejemplo, cualquier actuación suya era fuente de instrucción, tanto como una experiencia artística y espiritual.



## Por el mundo del arte. La música en París. Carta de Ricardo Castro ( I )\*

Roma, julio 30 de 1905.

El señor director de *El Mundo* se ha servido invitarme para que periódicamente envíe a esta publicación breves crónicas de acontecimientos musicales y, en general, de todo lo que de algún modo se relacione con el arte y sea digno de mencionarse.

He aceptado su invitación, confiado sólo en la benevolencia del público lector, a quien pido excusas por mi falta completa de dotes literarias, en el entendido de que no encontrará en estos pequeños artículos más mérito que la absoluta sinceridad con que están escritos, reflejando las impresiones que he recibido durante mi permanencia en Europa.

Difícil es, desde luego, saber a qué ramo del arte dar la preferencia, si a la música dramática, a la sinfonía, a los conciertos de solistas célebres a las audiciones de música de cámara, a los orfeones o a tantas y tan diversas agrupaciones como existen.

En todas sus manifestaciones y en todos sus ramos, la música es altamente interesante en Europa. Desde París, Berlín o Viena, que pudieran quizá considerarse como los centros musicales más importantes del mundo, hasta las pequeñas poblaciones de Alemania; en Bruselas, como en Amberes y demás capitales belgas; en Holanda como en la gran Italia, el arte tiene un sinnúmero de excelentes cultivadores y en todas partes se encontrarán públicos de un alto refinamiento, lo que equivale a decir que el verdadero *amateur*, el profesor y el artista encontrarán un gran tesoro de placeres purísimos, al mismo tiempo que grandes y provechosas enseñanzas.

---

\* Escrito en Roma el 30 de julio de 1905, este artículo apareció en la página literaria y musical de *El Mundo* el 28 de agosto del mismo año con el título que conservamos.

\* \* \*

Mis primeras impresiones las recibí en París, a donde llegué en plena temporada. La Gran Ópera, la Ópera Cómica, los Conciertos Colonne y Chevillard,<sup>1</sup> los de Le Rey, las audiciones en las salas Érard y Pleyel, etcétera, se disputaban el favor del público. Sucesivamente, y en el curso de estas correspondencias, he de tener la ocasión de ocuparme con algún detalle, de toda esa falange de fiestas musicales, de conciertos y concertistas. Básteme por ahora decir que siéntese uno como deslumbrado y sobrecogido ante tanta belleza y majestad.

A la grandiosidad arquitectónica de la Gran Ópera, se une la grandiosidad de sus representaciones: casi todo el repertorio wagneriano, definitivamente aceptado por el público francés, tiene allí una de sus más puras y elevadas interpretaciones. En la Ópera Cómica, nombre ya hoy inadecuado, reciben acogida las mejores obras del teatro lírico contemporáneo. Por último, y como si no fueran suficientes dos grandes escenas de ópera, el editor Sonzogno acaba de inaugurar con gran esplendor una temporada italiana en el teatro Sara Bernhard, e hizo allí representar lo mejor del teatro italiano moderno, con orquesta y cantantes italianos, venidos todos expresamente de esta nación y escogidos entre los más notables de sus artistas, a cuya cabeza figuraba el célebre tenor Caruso. El éxito ha sido completo y al teatro repleto en cada representación, concurría la aristocracia parisiense y la *crème* de sus artistas.

Puede decirse que con excepción de Puccini, ya desde tiempo atrás aplaudido en la Ópera Cómica, hasta en esta ocasión se revelaron al público francés muchos talentos italianos, entre los que descuella Giordano, cuyas obras todas fueron recibidas no sólo con favor, sino aplaudidas, admiradas con verdadero frenesí. La *Fedora* y principalmente *Siberia*, ganaron la batalla y los más conspicuos críticos, y la prensa en general, hablaron de ellas en términos sumamente laudatorios. Para la Italia ha sido esto un triunfo, si se tiene en cuenta la proverbial intransigencia francesa en cuestiones de arte.

No obstante el éxito alcanzado, dícese que la empresa Sonzogno fracasó pecuniariamente, porque sus gastos fueron enormes, pero es indudable que quedará definitivamente establecida la ópera italiana en París, y que el editor Sonzogno ha sabido con esto no sólo enaltecer a su patria, sino que, con el tiempo, realizará además un gran negocio financiero al abrir un nuevo y vastísimo mercado para sus producciones.

---

<sup>1</sup> Camille Chevillard: véase nota 3 en "Impresiones artísticas".



\* \* \*

La Gran Ópera no cierra sus puertas en todo el año y hace cuatro o cinco representaciones por semana. La Ópera Cómica permanece cerrada solamente dos meses y sus representaciones son diarias. En cuanto al teatro italiano, duró en esta temporada tres meses y sus representaciones fueron de tres a cuatro veces por semana. En consecuencia, puede calcularse que durante el año hubo representaciones de cerca de mil óperas (contando las repeticiones) y ésta sola cifra basta mejor que cualquier artículo para explicar el favor de que disfruta el teatro lírico en la actualidad.

Cierto es que a ello contribuye no sólo el gusto exclusivo por la música, sino también la esplendidez de la *mise en scène*, la belleza del decorado, y... la esbeltez de *prima donnas* y bailarinas. Pero no obstante, es halagador y habla muy alto en favor de la cultura del público esa magnífica cifra de representaciones.

¿Y a qué género se da la preferencia? Difícil sería saberlo. La *Louise* de Charpentier, que desde hace varios años sigue en cada temporada disfrutando de aceptación entusiasta, no obstante la crueldad y hasta prosaísmo de su argumento, que sacude desfavorablemente los nervios y el corazón; el melancólico *Werther*, la poética *Griséledis*, la dulce *Bohemia*, el clásico *Don Juan*, la infantil *Cendrillon*, el trágico *Henry VIII*, el colosal *Sigfrido*, participan por igual del entusiasmo y admiración generales.

Y es que el alma humana se conmueve ante todo lo que es real y verdaderamente bello. En los periódicos especialistas, entre los iniciados y los críticos de alta alcurnia, las discusiones y disputas acaloradas se suceden, defendiendo tal obra para deprimir otra preconizando procedimientos y sistemas ante la indiferencia del público ilustrado que acepta todas las manifestaciones puras y sanas del espíritu, sin distinción de escuelas, ni de mezquinos principios, proclamando así la noble verdad de que el arte, el gran y sincero arte, debe ser ecléctico y universal.

Y basta por ahora. Que estas líneas sirvan de introducción a la serie de mis correspondencias, cuya primera condición ha de ser la brevedad, a fin de que, siquiera así, sean menos fastidiosas y puedan conquistarse más lectores.



**La música en Alemania. El provincialismo francés.  
La consagración de los artistas en París.  
Carta de Ricardo Castro ( II )\*  
(Especial para *El Mundo Ilustrado*)**

Roma, julio 30 de 1905.

De todas las naciones europeas es indudablemente Alemania la que ha alcanzado en nuestros días alto grado de desarrollo en la música. Escuelas y conservatorios de primer orden están diseminados por todo el Imperio; aún en las poblaciones más pequeñas existen excelentes orfeones y sociedades corales, en todas partes se encuentran magníficas salas de concierto, y como la enseñanza está extendida grandemente, hay una cultura musical generalizada, que suele penetrar hasta las clases humildes. Berlín, Dresde, Múnich, Leipzig, Frankfurt, etcétera, son centros artísticos de la más alta importancia.

Bélgica, no obstante ser una nación pequeña, cuenta, además de su capital, con centros de arte tan importantes como Amberes y Lieja. Italia, que por tantos años empuñó el cetro del arte como soberana del mundo, a pesar de su actual decadencia tiene ciudades de gran interés musical como Milán, Florencia, Roma, Bolonia, Turín y Venecia.

No sucede lo mismo en Francia, en donde la educación artística y, consiguientemente, el gusto por la música permanecen concentrados en París. Exceptuando quizá a Lyon y a Nancy, en donde existe un buen conservatorio, en el resto del país hay pocas audiciones y se carece de teatros de ópera y hasta de salas de concierto. Quizá por esto mismo es tan activa la vida artística en París, y como si quisiera tomar la revancha sobre sus hermanas menores, las

---

\* Fechado en Roma el 30 de julio de 1905, este artículo fue publicado en *El Mundo Ilustrado* el 3 de septiembre de 1905 con adición de los subtítulos que hemos conservado. Se reprodujo en *El Mundo* el 21 de septiembre de 1905.

capitales de provincia, yérguese altiva y fiera, a tal punto que, proclamándose a sí misma la primera ciudad musical del mundo, no acepta ni reconoce como bueno, con notoria injusticia, sino lo propio, el elemento nacional, los artistas salidos de su conservatorio o que cuando menos han hecho su educación con músicos franceses.

Esta intransigencia y orgullo hacen terrible a París. Artistas extranjeros de justificado renombre han allí fracasado: Liszt y [Anton] Rubinstein,<sup>1</sup> los dos más grandes pianistas que han existido hasta hoy, fueron al principio escuchados no sólo con indiferencia, sino hasta censurados. Y el colosal Wagner sólo fue aceptado con el transcurso de los años y después de continuados y supremos esfuerzos. Actualmente, todavía virtuosos célebres, admirados en otras partes, suelen ser allí criticados con acritud, y no hace muchos años aún, Busoni,<sup>2</sup> D'Albert<sup>3</sup> y Sauer<sup>4</sup> eran desconocidos del público parisiense. Creo que hasta ahora no han tocado en París [Bernard] Stavenhagen<sup>5</sup> y [Alfred] Reisenauer,<sup>6</sup> dos de los más notables pianistas alemanes. Esta intransigencia o provincialismo, llámesele como quiera, es grandemente injusta y a veces hasta ridícula, y por esto merece los más serios reproches una capital que camina a la vanguardia de la civilización y cuyo foco intelectual poderosísimo ilumina el mundo entero.

---

<sup>1</sup> Véase nota 10 en "Paderewski".

<sup>2</sup> Véase nota 8 en "Paderewski".

<sup>3</sup> Véase nota 5 en "Paderewski".

<sup>4</sup> Véase nota 6 en "Paderewski".

<sup>5</sup> Bernard Stavenhagen (1862-1914), pianista alemán, director de orquesta y compositor radicado en Berlín. En 1880 recibió el Premio Mendelssohn de piano. Cinco años más tarde se mudó a Weimar, donde se convirtió en el alumno preferido de Liszt, a quien en los últimos meses de su vida siguió a Budapest y Roma. A la muerte del maestro pronunció las palabras de despedida en sus exequias. Director de la Academia Real de Música en Múnich en 1901, renunció a su puesto y regresó a Weimar donde continuó como profesor, pianista y director de orquesta. En 1907 dirigió en Ginebra conciertos de suscripción. Compuso dos conciertos para piano y numerosas piezas, entre las cuales se encuentra un minuetto que fue muy popular.

<sup>6</sup> Alfred Reisenauer (Königsberg, 1863-Libau, 1907), pianista y compositor alemán. Niño prodigio, se inició en la música con su madre. A los 12 años de edad sus padres lo llevaron a Viena para completar su educación y cultura. En esa ciudad audicionó para Liszt, de quien se convirtió en alumno favorito y con quien hizo su debut en Roma en 1881. Después de presentarse en Londres y a lo largo y ancho de Alemania, emprendió largas *tournées* por Rusia, Siberia y China. En 1900 fijó residencia en Leipzig, como profesor del Conservatorio. Entre sus alumnos figuró nuestro Carlos del Castillo y Sergei Bortkiewicz, condiscípulo de don Julián Carrillo en la composición. Continuó con el concertismo y murió en Rusia durante otra gira. Su pianismo fue altamente apreciado, en especial su interpretación de la música romántica.

Mas el éxito en París es el deseo más dulce y embriagador ensueño del artista: es el ángel mismo de la fama, que con sus brillantes alas viene a tocar su frente y es buscado con ansia loca, vehemente, apasionadamente, con tanto mayor ardor cuanto más difícil es de alcanzar. Porque ese éxito es nada menos que la consagración definitiva e inapelable del genio y el talento y el laurel conquistado allí, será en todas partes la enseña gloriosa del triunfo. Esto sábenlo todos, y de los más diversos países acuden a la gran capital centenares de artistas que van en busca de una consagración que, poniendo término a sus luchas, ¡sea el coronamiento de toda una existencia consagrada al arte!

Pero una vez ganada la batalla y obtenido el elogio de esa crítica de París, tolerante siempre con los suyos, mas con frecuencia cruelmente injusta con los extraños, suélese fácilmente triunfar en todas partes, porque la prensa parisiense tiene una fuerza de expansión increíble, el eco del éxito alcanzado repercute por doquiera y muchas veces el ignorado de la víspera encuéntrase con su nombre conocido y estimado en lejanas tierras. Entonces las dificultades comienzan a allanarse, el camino no está tan lleno de espinas, las puertas que antes permanecían cerradas se abren más fácilmente y la carrera del artista, ese *via crucis* dolorosísimo, es una glorificación.

El nombre de Paderewski<sup>7</sup> irradió sobre el mundo cuando triunfó en París después de largos años de lucha cruel. Allí acaba de hacer vibrar [Jan] Kubelik<sup>8</sup> las cuerdas de su maravilloso violín y hoy es ensalzado por la Europa entera. Pablo Casals, que conmueve los corazones más duros con los cantos intensamente apasionados de su violonchelo, arrancó al público parisiense el primer grito de admiración. Hasta Isadora Duncan, esa *danseuse* extravagante, que fracasa en Viena y en Berlín, va a buscar a París la consagración de su neurotismo, danzando en ritmos y ondulaciones extrañas las mazurkas y valsos

---

<sup>7</sup> Véase nota 2 en “Paderewski”.

<sup>8</sup> Jan Kubelik (Praga, 1880-1940), violinista y compositor checo. De talento estimulado tempranamente, estudió el violín con Otokar Sevcik en el Conservatorio de Praga, y composición con Foerster y otros. En 1898 era aclamado como “el segundo Paganini”, tanto en Viena como en Londres, donde debutó en 1900 en el St. James Hall. En 1902 emprendió giras por Estados Unidos, Sudamérica, Australia, el Lejano Oriente y África, lo que le permitió enfrentar la crisis en Praga de 1901, auspiciar una orquesta y organizar con ella una *tournee* de conciertos en Gran Bretaña. Ejerció el concertismo por espacio de cuarenta años y fue visto como el mejor exponente de la técnica Sevcik. La esencia de su arte se fincó en el absoluto dominio técnico de un repertorio amplísimo, iluminado por una profunda percepción musical. Poseía un Guarneri de Jèsu que le fue regalado en Viena, dos Stradivari, el primero, presente de Lord Walter Palmer, y el segundo, llamado Emperador, comprado en Londres. Entre sus ocho hijos, Anita fue violinista y Rafael director de orquesta enormemente apreciado.

de Chopin. Y para que nada nos pueda parecer extraño, el americano [John Philip] Sousa,<sup>9</sup> el autor de marchas y *two steps*, célebre en los Estados Unidos, músico mediocre y vulgar, se exhibe con su banda militar y se anuncia con ese ampuloso *réclame yankee* ¡creyendo candorosamente sorprender y cautivar el gusto refinado y quintaesenciado del público parisiense!

Porque en París todos los espectáculos que se ofrecen al público son bellos: desde el pequeño teatro de *vaudeville* y el café *chantant* modesto, hasta la Comedia Francesa y la Gran Ópera, desde la *divette* o el simple *chanssoniere* hasta Álvarez,<sup>10</sup> el formidable tenor, o Réjane la gran actriz, todos en su esfera son artistas verdaderos, y claro es que no hay ni puede haber mistificaciones ni charlatanería.

Durante mucho tiempo puede decirse que, en punto a música, he oído a cuantos artistas se han presentado al público y seguramente que no todos han sido genios o talentos extraordinarios, pero por lo menos eran músicos serios que poseían a fondo su arte y siempre había en ellos algo digno de elogio. Nunca me encontré delante de un farsante o de un charlatán, y mi aplauso, más o menos entusiasta, fue siempre justiciero. Sólo que París suele ser también la ciudad de los contrastes y entre todo lo excelso que ofrece, no falta a veces la nota grotesca, extravagante y hasta deforme, que a la postre viene a acentuar más su grandeza, como en esos cuadros de Wiertz,<sup>11</sup> cuyo fondo sombrío hace resaltar aún más la belleza de sus personajes y la majestad de sus contornos.

---

<sup>9</sup> John Phillip Sousa (Washington 1854-Pennsylvania, 1932), director y compositor de música para banda. Se inició a los 16 años como violinista en los teatros de variedades. Más tarde optó por la opereta. En 1876 fue nombrado director de la banda del cuerpo de Marina de los Estados Unidos con la que conoció la celebridad. Su popularidad se extendió entonces a Europa y entre 1910 y 1911 realizó una gira alrededor del mundo. Muchas de sus marchas son universalmente tocadas, *The Stars and Stripes forever*, *Washington Post*, *Hands across the Sea*. Es autor de numerosas operetas y de libros didácticos sobre trompeta, tambores y violín, así como de una colección de melodías tradicionales de todos los países.

<sup>10</sup> Albert-Raymond Gourron, llamado Álvarez (Burdeos, 1892-Niza, 1933), tenor francés. Hizo su debut en la Gran Ópera de París en 1892 desempeñando los papeles de Fausto, Romeo y Sansón de las óperas respectivas. Fue sobre todo un tenor notable en la música de Wagner. Algunas grabaciones testimonian sobre su voz de carácter heroico, cuya facilidad de emisión y bello timbre no bastan para eximirlo de sus faltas de estilo.

<sup>11</sup> Antoine Joseph Wiertz (Dinant, 1806-Bruselas 1865), pintor y escultor belga. Sus primeras, colosales telas son de temas heroicos y religiosos. Adquirió vasta fama con pinturas que representaban escenas violentas y truculentas, pintadas con un cuidado analítico por los detalles y efectos lumínicos de tono surreal.

**Los concursos en París. Injusticias desalentadoras.**  
**Influencias perniciosas\***  
(Especial para *El Mundo Ilustrado*)

Roma, agosto 12 de 1905.

Acaban de verificarse en París los concursos del Conservatorio y, aún más que años anteriores, han dado lugar a las más acerbas críticas y a los reproches y censuras más apasionados.

Solamente por invitación personal, cuyo número es bien limitado, se puede tener acceso a la sala donde tienen lugar las audiciones, así es que cuando en el año de 1903 tuve la fortuna de concurrir por primera vez, mi entusiasmo fue justificadísimo, con tanto más motivo cuanto que estas pruebas son de gran resonancia, y entre artistas y críticos provocan siempre las más acaloradas disputas. Debo confesar, no obstante, que en lo general no quedé complacido, pues en vez de presenciar, como lo esperaba, la noble y desinteresada lucha del talento y del estudio puestos al servicio del arte, me encontré con que algunas veces la intriga y la mala fe inspiran las resoluciones del jurado.

En la clase de piano, que naturalmente despertó más mi atención, no quedé tampoco satisfecho. Recuerdo que la pieza de prueba era un Vals de Chopin, tocado por uno de los concurrentes con rara maestría, no sólo con técnica excelente, sino de un modo tan personal, con poesía y matices tan penetrantes, que justamente cautivó al auditorio, que le prodigó una ovación entusiasta. No había que dudar: Aquel alumno que de manera tan palpable había sobrepujado a los demás compañeros, sería el triunfador. ¡Cuán grande no sería la sorpresa general cuando, terminado el concurso y después de que los sinodales se retiraron a deliberar, volvieron una hora más tarde a dar lectura

---

\* Publicado en las páginas de *El Mundo Ilustrado* del 24 de septiembre de 1905 con el título que conservamos, fue escrito en Roma el 12 de agosto de 1905.

de su fallo: el primer premio se concedió a un discípulo cuyos méritos eran notoriamente inferiores a los de aquel joven de talento notable, en tanto que éste obtenía sólo un segundo accésit! Esta decisión fue recibida con marcadas muestras de desagrado, en medio de las protestas ruidosas del público.

No volvía de mi sorpresa, ni podía atinar con darle explicación a aquello que me parecía bien injusto. Inquiriendo, preguntando, entre los comentarios de los corrillos, percibiendo aquí una frase, sorprendiendo más allá una conversación, comprendí la triste realidad: con frecuencia sucedía lo mismo y todo ello se debía a las influencias, a las recomendaciones; allí también se hacía política y había consigna que era preciso obedecer.

El secreto era el siguiente: entre los profesores de piano hay una celebridad a quien se considera justificadamente como jefe de la escuela pianística francesa y que ocupa, además, una alta posición social. Pues bien, es indispensable que entre sus alumnos se distribuyan las más altas recompensas, única manera de sostener el brillo de su clase y de que la celebridad no se lastime, porque es muy susceptible y la menor cosa podría disgustarlo, lo que, por otra parte, haría vacilar en sus puestos a otros profesores, pues hay que advertir que el personaje en cuestión disfruta de gran influencia.

En este año parece que el disgusto ha sido más grande todavía. A propósito del concurso de violonchelo, la prensa publica la opinión del célebre violonchelista Pablo Casals, quien al ser entrevistado por un periodista, contestó: “Yo esperaba que el primer premio se hubiera concedido al señor Lachurié, que me ha parecido el más aventajado de todos los concurrentes. Tiene naturaleza de artista, un bonito estilo y hermoso mecanismo. Ha sido una gran injusticia no concederle sino un segundo accésit y es necesario protestar. En cambio, el joven Jamín (primer premio) tiene un mecanismo que carece completamente de elegancia y distinción, y en cuanto a Doucet (también primer premio) no tiene ninguna expresión.”

Hablando de las clases de piano y violín, los mismos periódicos dicen que los alumnos tocaron con marcada afectación y pedantería, y que para dar expresión a su juego, se creyeron autorizados a no respetar ni el compás, ni el valor de las notas, desfigurando el pensamiento del autor.

Ahora han tenido lugar estos concursos en el teatro de la Ópera Cómica por primera vez, pues se les quiso dar mayor solemnidad y se abandonó la antigua y reducida sala del Conservatorio. Se quiso también hacerlos públicos a fin de evitar ataques y críticas injustificadas y por esta razón se invitó a la prensa. El teatro estaba henchido de concurrencia, se pretendía que todos por



sí mismos pudieran comprobar las decisiones del jurado y darse cuenta de que se dictaban con estricta justicia.

La intención ha sido muy buena, pero ha producido en la práctica un resultado totalmente opuesto.

Como he dicho antes, el disgusto ha sido general, mayor todavía que en años anteriores, y hubo día cuando se verificó el concurso de Ópera Cómica, que llegó a alcanzar las proporciones de un verdadero escándalo. Aquello degeneró en un tumulto con gritos, silbidos y hasta injurias cruzadas en alta voz entre el jurado y el público. La prensa ha sido también apasionada en sus ataques. “De nada sirven los concursos —dicen los periódicos. Un diploma de escuela no da talento a ninguno, ni influye jamás en la carrera o en el éxito de un artista. El público, en último análisis, es el que consagra el verdadero talento y el que concede los verdaderos premios, los únicos que tienen valor. Hoy un alumno del Conservatorio obtiene la más alta distinción ejecutando una pieza de concierto determinada y designada de antemano, dejándolo en el más perfecto derecho de tener una ignorancia absoluta y total sobre el resto de la música.”

Hay que confesar, sin embargo, que todo esto es pura declamación, vana palabrería y desahogos de la pasión. La verdad es que los concursos provocan entre profesores y discípulos una notable y útil emulación. Si en el Conservatorio de París se cometen abusos e injusticias, más grandes quizá se cometen en otras partes. ¿Qué institución humana es perfecta? ¡Y cuánto grande, noble y bello he presenciado también en estos mismos concursos!

Al implantarse en México y adoptarlos nuestro Conservatorio en su programa de estudios, se ha realizado un acto de verdadero progreso, de trascendental importancia en la enseñanza. Bien reglamentados, tienen que producir óptimos frutos y por ello debemos felicitarlos. Yo creo que, con esa innovación, nuestra Escuela de Música<sup>1</sup> ha entrado en una era de adelanto que será fecunda en buenos resultados.

---

<sup>1</sup> El autor alude al Conservatorio de México.



## Arte musical. Los conciertos de la Academia Real de Santa Cecilia (Roma): Joachim y Kubelik\*

Roma, agosto 26 de 1905.

Los conciertos de la Academia Real de Santa Cecilia, los del Quinteto Romano, dirigido por Luigi Gulli, las presentaciones de ópera en el Teatro Costanzi y en el Teatro Quirino, sin contar con las audiciones extraordinarias de la Orquesta Massima Romana y con los recitales de virtuosos célebres, han llenado la temporada de invierno en esta ciudad.

El quinteto que desde hace mucho tiempo dirige el ilustre [Giovanni] Sgambati<sup>1</sup> con el título honorífico de Quinteto de la Corte, por sus conciertos dados en presencia de la Reina Margarita, rara, muy rara vez suele dar audiciones

---

\* Fechada en Roma el 26 de agosto de 1905, esta crónica apareció en *El Imparcial* y en *El Mundo Ilustrado*, ambos en la misma fecha, esto es, el domingo 1.º de octubre de 1905, con el título que conservamos.

<sup>1</sup> Giovanni Sgambati (1841-1914), pianista y director de orquesta italiano. Recibió las primeras lecciones musicales de su padre y posteriormente de Natalicci, alumno de Zingarelli. Pronto se dio a conocer como notable pianista. Liszt reconoció en él un talento especialmente receptivo a la música instrumental, tan menospreciada en Italia a causa de la ópera. La amistad de Liszt fue decisiva para el desarrollo del joven músico. A su vez, Sgambati dio a conocer en Italia la Sinfonía *Dante* del compositor húngaro y estrenó la primera parte de su *Cristo*. Pianista muy reconocido en Londres y en general en Europa, rehusó toda invitación venida del extranjero, como no fuera contribuir al progreso de la vida musical en Italia. La fundación del Liceo (más tarde Conservatorio) de Santa Cecilia, ligado a la vieja Academia, fue obra de Sgambati. Se inició en la casa particular de éste como una escuela para estudiantes de música pobres, pero en 1877 su fundador le confirió una estructura oficial. La importancia histórica de este músico exigente es incuestionable en el liderazgo del resurgimiento en Italia de la música instrumental. Aunque su obra personal haya quedado a la zaga de su contemporáneo Martucci, los conciertos de música instrumental que promovió hicieron época en la Roma de principios del xx y crearon un ambiente de viva atención hacia la música del nuevo siglo. La valía de este músico impresionó de manera muy particular al mexicano Ricardo Castro, como lo prueban las dedicatorias que deja nuestro

públicas. Tuve, sin embargo, la fortuna de que hubiera una de ellas, a la que naturalmente me apresuré a concurrir, y no obstante que Sgambati ha llegado desde hace años a la cúspide del arte, encuentra todavía manera de alcanzar nuevas perfecciones.

Todo el programa fue escogidísimo, pero debo hacer mención especial del Quinteto número 2 de Mozart, del Quinteto de Dvorak y del Concierto en re menor, de Bach, en los cuales Sgambati, por la excelencia de su técnica impecable, por la dulzura ideal de su ejecución —que parece ser su don especialísimo—, por su interpretación elevada, por su estilo, en fin, puro y noble, se reveló, no sólo como pianista de extraordinarias facultades, sino también como un gran artista en el sentido más amplio de la frase. Ovacionado y aclamado continuamente por el público, se vio obligado a tocar una pieza fuera del programa, y ejecutó entonces, como él solo pudo hacerlo, el aria del *Orfeo* [de Gluck] transcrita por él mismo. Mi deseo de escuchar a este artista era muy grande, no sólo por la celebridad de que disfruta, sino por haber sido, durante varios años, uno de los discípulos predilectos de Liszt, y seguramente que ha sido ésta una de las más grandes impresiones que he recibido en Italia.

Las solemnes fiestas de arte clásico, las que atraen un público numeroso y cosmopolita como sólo en invierno puede ofrecer Roma, son principalmente las del Quinteto Romano y las reuniones musicales de Santa Cecilia. Las amplias salas del Costanzi y de la Academia [de Santa Cecilia] en donde esas audiciones tienen lugar, parecen estrechas para contener a la multitud, y la verdad es que el éxito es muy merecido. Los grandes conciertos sinfónicos de Santa Cecilia son tan buenos como los de París o Berlín, sobre todo cuando dirige Arturo Toscanini, que es un eminentísimo director de orquesta. En este año, como gran novedad, nos dio a conocer la Segunda Sinfonía en re de [Giuseppe] Martucci,<sup>2</sup> acogida con grandísimo favor y admirada justamente.

---

compositor en sus *Deux Morceaux de Concert, op. 24*, subtitulados, a imitación de Liszt y del propio Sgambati, *Gondoliera* y *Tarantella*, piezas escritas en Europa y publicadas por Hofmeister en 1905.

<sup>2</sup> Giuseppe Martucci (Capua, 1856-Nápoles, 1909), compositor y director de orquesta italiano. Sus primeros estudios musicales los realizó con su padre y después en el Conservatorio de Nápoles, con Ceci, discípulo de Thalberg, en el piano, y Serrao en la composición. En 1871 su padre lo forzó a discontinuar sus estudios para embarcarlo en el concertismo, lo que realizó con éxito notable. Sin embargo, en 1880 dejó la carrera de virtuoso al aceptar una cátedra en el Conservatorio de Nápoles a la que asoció la dirección de la nueva Orquesta de Nápoles. Poco después se convirtió en el director del Liceo Musical de Bolonia, institución a la que llevó a uno de sus periodos más brillantes. En 1902 regresó a Nápoles como director del Conservatorio, donde continuó, hasta su muerte, la activa difusión de la música, así como a actualizar el conocimiento

Para mí, en lo particular, que de ese artista italiano no había escuchado nada anteriormente, fue aquello una verdadera revelación: se trata, en efecto, de una obra de gran aliento, hecha según los cánones más rigurosos de los clásicos, sin exageraciones ni obstruccionismos, clara, límpida, melódica, a semejanza de las magnas de Beethoven; pero su mérito mayor estriba en que Martucci no ha copiado, ni imitado servilmente a los grandes maestros, sino que tomándolos por modelo, sin los rebuscamientos y decadentismos de muchos modernos, ha sabido conservar su propia personalidad. Los cuatro tiempos de que esa sinfonía se compone son singularmente acabados, ligeros por la misma unidad de concepción y muy espontáneos e inspirados, con una inspiración netamente italiana, lo que ha levantado el entusiasmo de conocedores y críticos que esperan, con Dom<sup>3</sup> Lorenzo Perosi<sup>4</sup> y con Martucci en el campo de la sinfonía y de la música pura, y con los Puccini y Giordano en la lírica teatral, un renacimiento artístico exuberante que devolverá a la Italia sus días antiguos de esplendentes triunfos. Mas haciendo a un lado las exageraciones de patriotismo, es indudable que Martucci no sólo es un erudito de primera fuerza, sino uno de los más grandes sinfonistas actuales que puede figurar dignamente al lado de Ricardo Strauss o de Claudio Debussy.

El más viejo de los violinistas, el célebre Joseph Joachim,<sup>5</sup> cubierto de canas y de gloria, pero en toda la plenitud de sus facultades, vino con su notable

---

del repertorio sinfónico. Es así como en su último concierto con la Orquesta, efectuado en mayo de 1908, estrenó *La siesta del fauno* de Debussy, cuyo nombre era totalmente desconocido en Italia. Martucci fue el más importante compositor del tardío siglo XIX en su país, el primero que dio la espalda al gusto imperante por la ópera en favor del resurgimiento de la música instrumental. Su obra de compositor merece un mayor conocimiento y reconocimiento por el refinamiento de su lenguaje musical, así como por el delicado y sobrio perfil de su escritura.

<sup>3</sup> Título que se da a ciertos religiosos, benedictinos y cartujos, por ejemplo: Dom Lorenzo Perosi. Nota del editor: se conservan las mayúsculas de tratamiento, para respetar los usos de la época.

<sup>4</sup> Dom Lorenzo Perosi (Tortona, 1872-Roma, 1956), compositor y músico eclesiástico italiano. Educado en los conservatorios de Roma y Milán, se instaló en 1893 en Regensburg, Alemania, para estudiar música eclesiástica con Haberl. Maestro de coro de San Marcos de Venecia en 1894, se ordenó sacerdote y concursó para director de la Capilla Sixtina en 1898, mientras su nombre adquiría celebridad como director de sus propios oratorios. Una aguda crisis espiritual y creciente disturbio psicológico lo obligaron a renunciar a su puesto en 1915 y entrar, siete años más tarde, a un hospital mental. Mejoría y estabilidad le permitieron recuperar en 1923 su lugar en el Vaticano, posición que conservó hasta su muerte, pese a las frecuentes recaídas e intermitencias de su salud mental. En pleno siglo XX, los oratorios y piezas sagradas de Perosi conservaron la estima del público en virtud de la frescura y amable espiritualidad. Perosi fue el primer compositor italiano en quien se asoma significativamente la influencia de la música preclásica.

<sup>5</sup> Véase nota 16 en el artículo "Impresiones artísticas".

cuarteto y dio tres memorables sesiones. Es el prototipo del clasicismo y se va a escuchar con algo más que respeto, casi con veneración, su doctísimo repertorio de música de cámara y su noble y profunda interpretación. Sus audiciones ya no son un simple entretenimiento del espíritu, sino que se convierten en grandiosas creaciones de arte: allí se va a estudiar y a meditar. Claro es que Joachim no es el artista de las multitudes; él se dirige más bien a la cabeza que al corazón, y van a escucharlo y a admirarlo los intelectuales, los refinados que componen ese público de élite, ceremonioso, reposado y grave, de los pequeños salones de concierto.

Pero al lado del viejo y clásico Joachim, está el joven y audaz [Jan] Kubelik,<sup>6</sup> que también vino este invierno y mostró a los romanos su brillante ejecución, deslumbradora, maravillosa, casi fenomenal. “El mago del violín”, “el nuevo Paganini”, así lo anunciaba su empresario en los programas; y el público, ya mal prevenido por este reclamo, se sintió más desilusionado cuando se le presentó un joven de pequeña estatura, delgado, anémico, de aspecto femenino, pero el joven apoyó el arco en las cuerdas de su violín y comenzó el prodigio: los sonidos se esparcían por la amplia sala, magníficos, triunfantes, entre los más atrevidos rasgos del más intrincado virtuosismo, digitación, armónicos, movimientos de arco, *pizzicati* de mano izquierda, todo esto dicho con sencillez y facilidad pasmosas, sin perderse una nota, con sonidos de una pureza ideal. Y luego, Kubelik hace cantar su violín bellamente, es un expresivo y un sentimental que después de deslumbrar, conmueve y toca los corazones. Su éxito aquí fue completo y absoluto. Toda Roma ha sido galvanizada por el triunfador que se ha visto aclamado y festejado por todos, sin distinción de clases: la Reina Margarita lo ha sentado a su mesa, y hasta el palacio sombrío y severo del Vaticano, cerrado siempre para el arte profano, le ha abierto sus puertas de bronce.

Un entusiasmo semejante despertó el violinista bohemio en París y los despertará en todas partes donde se presente. Cuando el arte tiene tal poder y tanta fuerza, convence y persuade y cualquier análisis o discusión son inútiles.

---

<sup>6</sup> Véase nota 8 en “La música en Alemania”.

**La repentina muerte de Tamagno.  
(Correspondencia especial).  
Su carrera artística. Su celebridad universal.  
Anécdotas chuscas de su avaricia\***

Roma, septiembre 8 de 1905.

El célebre tenor Francisco Tamagno<sup>1</sup> ha muerto la semana pasada, en la hermosa villa que poseía en los alrededores de Varèse.

Desaparece en pleno vigor, víctima de una congestión cerebral que en dos días lo llevó al sepulcro, cuando aún conquistaba aplausos y admiraciones en

---

\* Este artículo vio la luz en *El Mundo Ilustrado*, el 8 de octubre de 1905 con el título “Correspondencia especial de Ricardo Castro” que hemos suprimido para dejar sólo el subtítulo que aquí reproducimos. Fue fechado por el autor en Roma, el 8 de septiembre de 1905.

<sup>1</sup> Francesco Tamagno (Turín, 1859-Varese, 1905), tenor italiano. Discípulo de Pedrotti en Turín, inició su carrera en 1870 en los coros del Teatro Regio. Debutó en 1874 en el papel de Nearco en el *Poliuto* de Donizzetti, pero a partir de su desempeño como Riccardo en *Un baile de máscaras* de Verdi, en Palermo, no cesó de estar en primer término en los mejores escenarios de Italia primero, y después de toda Europa. Intervino en el estreno de *Otelo* de Verdi en Londres en el Lyceum Theatre en 1889 y en 1890 se presentó en Chicago y en el Metropolitan Opera House de Nueva York a donde regresó para la temporada de 1894-95. La voz de Tamagno, similar a la de la trompeta, desplegaba una notable fuerza metálica en las notas agudas. Actor convincente en los papeles dramáticos, se engrandecía sobre todo en las obras de Verdi, y si bien no era un artista sutil, su desempeño no carecía de gran emoción dramática.

Tamagno vino a México en 1890, con la Compañía Abbey y Grau en la que también figuró Adelina Patti. “En el segundo acto [de *Guillermo Tell*] —refiere Olavarría (1961, vol. II, p. 1274)— electrizó al público prodigando los ‘do de pecho’ como si hubiesen sido la nota más fácil de emitir, cantando con una dulzura increíble, haciendo gala del torrente de su voz y de esas notas altas que estremecen el salón y van a perderse en los ‘bravos’ de los espectadores: muchas, incontables veces, fue llamado a escena [...] en el aria del IV acto volvió a conquistar nuevo triunfo; su voz espléndida dominaba la masa coral y la numerosa orquesta con sus robustas notas y el público no se satisfacía de contemplar al artista, tranquilo, sin afectación, sin esfuerzo, soberano señor de la escena”.

los principales teatros del mundo. Muy conocido y celebrado en México, en donde dejó recuerdos imperecederos cuando estuvo en 1890, en unión de Adelina Patti formando parte de la gran Compañía de Ópera Italiana que nos llevó Grau, es seguro que la noticia de su muerte será muy lamentada y habrá sorprendido y recibídose inesperadamente allá.

El célebre cantante fue admitido en el Conservatorio de Turín. En donde hizo sus primeros estudios sin llegar, ya no a distinguirse, pero ni siquiera a dejar sospechar sus cualidades excepcionales. Sus maestros entonces estaban de acuerdo en concederle dotes musicales muy restringidas y le predijeron el triste porvenir de comparsa o corista en un teatro de segundo orden, y efectivamente, Tamagno debutó como corista y llegó a desempeñar papeles secundarios, sin llamar absolutamente la atención del público. Después entró al servicio militar, y una vez concluido éste, sintiendo siempre la vocación del teatro, se dirigió a Milán, en donde reanudó sus interrumpidos estudios de canto con un empeño y ardor extraordinarios.

Muy joven todavía, debutó por segunda vez en el Teatro Bellini de Palermo, obteniendo en esta ocasión un real éxito: su voz de tenor fácil, extensa y de hermoso timbre, había desde luego conquistado al público.

En cuanto a las cualidades artísticas, a la emoción y personalidad, no aparecieron sino paulatinamente y con el transcurso de los años. Pero desde el éxito de Palermo en 1873, empezó para Tamagno una carrera de triunfos. Cantó sucesivamente en las principales ciudades de Italia, fue particularmente aplaudido en España y Portugal y recibió un poco más tarde en la Scala de Milán la consagración definitiva de su talento. Interpretó los grandes papeles de los repertorios italiano y francés, creó *Mesalina* en Montecarlo, y Verdi, al escucharlo, lo consideró el mejor intérprete de sus personajes y le confió la creación de su *Otelo*, que vino a poner el colmo a su celebridad de tenor.

Y lo cierto es que, como cantante y como actor, Tamagno alcanzaba en esta ópera proporciones colosales y ha dejado verdadera tradición que tratan de seguir sus imitadores, pero no han llegado hasta ahora a igualarlo, sin exceptuar a Álvarez,<sup>2</sup> el notabilísimo tenor de la Gran Ópera de París, que pasa por ser de los mejores, o quizá actualmente, muerto ya el artista italiano, el mejor intérprete de *Otelo*. Para esta obra le ayudaban a Tamagno hasta sus peculiaridades físicas: su corpulencia poco común, su voz, a veces áspera, de timbre metálico y estridente, le servía de molde para caracterizar al feroz personaje.

---

<sup>2</sup> Véase nota 10 en "La música en Alemania".



Lo que más hondamente impresionaba es que Tamagno, no obstante la tesitura agudísima del papel, que lo convierte en verdadero escollo aun para los tenores mejor dotados, no sólo alcanzaba sus notas puras y brillantes y prodigaba sus formidables “do” sin el más débil desfallecimiento, sino que declamaba y subrayaba cada frase y cada palabra con profunda entonación dramática, como si fuera realmente un actor que simplemente recitase su parte. Y esto pasaba en toda la obra, aun en los pasajes más difíciles y agudos. El *Otelo* quedará siempre como una de las glorias más puras del egregio cantante italiano.

Ahora, con motivo de su muerte, cuéntanse anécdotas e historietas picanteras acerca del hombre y de sus exagerados hábitos de economía, bien conocidos de todo el mundo. En un periódico me encuentro las dos siguientes, cuya veracidad queda al buen juicio del lector.

Cuando viajaba, Tamagno había adoptado el principio de no pagar nunca un centavo por el transporte de sus equipajes. Esperaba pacientemente que algún compañero de viaje hubiera contratado su carruaje y un cargador, y después, negligentemente, decía: “Añadid esto a vuestros bultos, puesto que ya todo está arreglado” y cinco o seis pesadas petacas venían a doblar o triplicar el equipaje (y los gastos) del complaciente compañero.

Y esta otra. En general estipulaba el tenor en sus contratos que su empresario respondería de todos sus gastos personales de alojamiento y alimentación y se los reembolsaría después. Llegaba en seguida a una ciudad y se informaba del hotel más caro y de más lujo, en donde pedía el cuarto más modesto, para pasar desapercibido, y se iba a tomar fuera comidas económicas. A la partida calculaba sus pretendidos gastos sobre el precio máximo del hotel y presentaba la nota al empresario que de mejor buena fe se la pagaba.

Tamagno ha muerto a los cincuenta y cinco años de edad y se dice que deja una fortuna de más de diez millones de francos.



**Crónica musical.**  
***La Walkiria* en Roma. El triunfo de Wagner.**  
**La Krusceniski: una gran personalidad artística\***

Roma, septiembre 22 [de 1905].

La temporada lírica en el Teatro Costanzi ha comprendido una gran parte del repertorio italiano bien conocido en México, *Aida*, *Bohemia*, *Mefistófeles*, etcétera. Como novedades, *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns, y *La Walkiria* de Ricardo Wagner. La primera fracasó aquí en su estreno hace algunos años, y no obstante ese mal precedente y el carácter poco teatral de su música —pues es más bien un poema bíblico, originariamente escrito en forma de oratorio, adaptado después a la escena por el mismo Saint-Saëns—, ha obtenido en esta ocasión un éxito completo y absoluto. Es una ópera inspirada, dramática, seguramente una de las más espontáneas y geniales del maestro, que encierra páginas inmortales, como el dúo de la seducción entre Sansón y Dalila, y el impresionante y grandioso final del cuarto acto. Sin embargo, en la misma Francia fue al principio recibida con inexplicable frialdad; pero se ha verificado después una completa reacción, tanto más calurosa y entusiasta cuanto más injusto se había sido con ella, y hoy figura con aplauso en el repertorio de las principales escenas líricas de Europa.

En cuanto a *La Walkiria*, ha triunfado en toda la línea. Cuantas veces se repitió —y fueron muchas—, se agotaron billetes y localidades; el público, impaciente y nervioso, invadía casi por asalto el teatro y a medida que pudieron percibirse mejor las innumerables y grandiosas bellezas de la obra fue subiendo de punto el entusiasmo, hasta convertirse en delirante frenesí. Bien puede

---

\* Esta crónica se publicó en *El Imparcial* de México el 23 de octubre de 1905, si bien fue firmada en Roma el 22 de septiembre del mismo año con el título y los subtítulos que aquí reproducimos.

decirse ya que se ha roto el último dique de la ignorancia y del escepticismo, y que la Italia, que por su índole, por su escuela, por tradición y hasta por amor propio, había permanecido refractaria a las atrevidas y colosales innovaciones del espíritu profundamente filosófico y seminebuloso de Ricardo Wagner, ha concluido por inclinarse ante él sin discusión. Bolonia en primer término y después, sucesivamente, Milán, Florencia y Nápoles le han rendido sus tributos de respeto y admiración. Le ha tocado ahora su turno a Roma que, aunque algo tardía, ha sabido comprender y estimar a este maravilloso genio.

Con el triunfo de *La Walkiria* está íntimamente unido el de su principal intérprete, Salomé Krusceniski,<sup>1</sup> una Brunehilda incomparable, genial, superior a cualquier elogio. Dotada de excepcional temperamento, la Krusceniski va más allá de los límites que generalmente circunscriben el campo de acción del artista lírico, profundiza el personaje con una minucia de analista escrupuloso, con un gran respeto al cuadro escénico y su soberano arte comprende por igual las dos personalidades que vibran en ella: la actriz y [la] cantante, no se sabe si una es más grande que la otra, lo cierto es que las dos son excelsas. Su Brunehilda no es nada más la virgen guerrera de empresas viriles, sino que, como dice muy bien un literato elocuente, es también la criatura de los aires, de los elementos impalpables, de los giros vertiginosos, es la heroína del cielo que con sus pies ligerísimos toca apenas la tierra. Y así Salomé Krusceniski se ha visto aclamada con un entusiasmo irrefrenable y delirante, no sólo por el público, por esa gran multitud anónima y sin convencionalismos que no razona, que no analiza, que no discute, que aplaude sólo cuando se siente agitada y estremecida por la emoción, sino que a estos homenajes que por su espontaneidad, por su sinceridad, son quizás los más satisfactorios, han venido a sumarse también los de la inteligencia, los de la intelectualidad y las personalidades más ilustres en literatura y música. Gabriel d'Annunzio, Giacomo Puccini, Dom Lorenzo Perosi, [Giovanni] Sgambati, Domenico Oliva y otros muchos le han rendido honores en una significativa y memorable demostración, al presentarle

---

<sup>1</sup> Salomea Krusceniski (Provincia de Tarnopol, 1872-Lvov, Ucrania, 1952), soprano ucraniana, estudió con Leopoli e hizo su debut en Lvov en 1892. En 1895 continuó su trabajo con Fausta Crespi en Milán y apareció en *Manon Lescaut* de Puccini y *Los hugonotes* de Meyerbeer en la temporada de ópera de ese año. Hasta 1902 cantó principalmente en Rusia, pero una brillante presentación en el San Carlo de Nápoles le permitió inaugurar una carrera fulgurante por los principales teatros de Italia, España y Buenos Aires. En 1910 devino italiana por matrimonio y se retiró en 1925. Personaje de singular belleza y compleja personalidad, poseía una voz cálida, flexible y bien impostada. Intérprete de Meyerbeer y Verdi, se destacó más adelante como intérprete ideal de Wagner y Richard Strauss. Se le recuerda sobre todo en el papel de Brunehilde en *La walkiria*.

un hermoso álbum con sus autógrafos, que valen más, seguramente, que los innumerables y costosos obsequios que ha recibido la egregia artista.

### **Notable cuadro infantil de ópera. Sus triunfos en el repertorio italiano romántico**

En el Teatro Quirino ha trabajado durante un mes una compañía infantil de ópera que dio representaciones exquisitas de *El barbero de Sevilla*, de *Sonámbula* y de *Crispín y la comadre*. Se ha querido forzar la infancia hacia una manifestación seria de arte verdadero pretendiendo que las tiernas cabecitas de los niños penetrasen en el mundo impalpable de la armonía, y el público se ha sentido maravillado y sorprendido de encontrarse ante cantantes —el mayor no llega a los catorce años— de voz entonada y firme, vocalizando con el arte de una diva, cantando con la habilidad de un tenor de fuerza. Los coros, en particular, han justamente suscitado el entusiasmo por su fusión y por su brío. Aquella música de los viejos maestros, tan sencilla y sana, adquiriría mayor sinceridad aún con tales intérpretes y la juvenil alegría de éstos parecía que prestaba mayor vida a la espontaneidad y frescura de la melodía.

Hay una pequeñuela de ocho años, bella y simpática, la niña Botaso, que canta con un sentimiento, con una intuición artística realmente extraordinaria; y la otra niña, Lidia Levi, que en *Sonámbula* vocalizó e hizo prodigios de virtuosismo como una cantante consumada. Sin embargo, aquel espectáculo era bien triste; los pobres niños en la escena, rivalizando con los grandes, parecía como si hubieran sido arrebatados fraudulentamente a la amorosa protección de la madre y se hubiera querido devolverlos a la familia, y con las alegrías inocentes y puras borrar el sabor amargo de ese aplauso que pervierte y envenena.

### **Dos estrenos y dos fracasos: los premios de un concurso. Fallo revocado**

Otra novedad de la temporada, que más que entusiasmo despertó la curiosidad general, fue el estreno de las dos óperas que obtuvieron el premio de cincuenta mil liras en el gran concurso internacional del editor Sonzogno. Estas óperas son *Manuel Menéndez*, de Lorenzo Filiasto y *La cabrera*, de Gabriel Dupont. Ambos autores son jóvenes. El primero es rico y pertenece a la nobleza de Nápoles, de donde es oriundo; es discípulo de Humperdinck, el celebrado autor de *Hansel y Gretel*. Dupont es francés, de origen humilde y discípulo de [Charles] Widor, según entiendo.

Nadie se explica la razón que el jurado tuvo para conceder a esas óperas la recompensa, y el público, que en último análisis es el juez supremo y definitivo, las recibió con frialdad y pasaron obteniendo apenas un mediano éxito de estima. La verdad es que son obras de escaso valor que tendrán una vida efímera. El *Manuel Menéndez* está plagado de lugares comunes, carece de ilación y desarrollo y está escrito con un desconocimiento completo de las situaciones y efectos teatrales.

En cuanto a *La cabrera*, no es sino una imitación poco feliz de la manera de Massenet, o en otros términos, es el maestro francés empuqueñecido, visto al través de lentes oscuros y de disminución. Y todo esto lo dice la prensa especialista en un artículo sensato y erudito de un crítico muy respetable, el profesor Parisotti, catedrático de la Academia Real de Santa Cecilia, cuya opinión es autorizadísima. Afortunadamente, en este caso parece que el público ha estado de acuerdo con la crítica y *tutti contenti*.

## La temporada mascagniana. Crónica Musical\*

Roma, octubre 10 de 1905.

Después de las representaciones inolvidables de *La Walkiria*, que bien pueden calificarse de acontecimiento artístico, hubo en el Teatro Costanzi una corta temporada dedicada exclusivamente a las óperas de Mascagni. “La temporada mascagniana”, como aquí se le llamó, comprendía *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz*, *Guglielmo Ratcliff*, *Zanetto* y la última producción del maestro, *Amica*, estrenada en febrero último en Montecarlo, para cuyo teatro fue especialmente escrita y Roma ha sido la primera escena italiana en montar. Todas estas obras fueron dirigidas personalmente por el autor, que empuñaba la batuta de director de la orquesta. Y había que verlo orgulloso, altivo, respirando vanidad, con su abundante y rizada cabellera cubriéndole la frente, ostentando en su pecho cintas y condecoraciones, adornados sus brazos con pulseras valiosas y llamativas, dirigiendo con imperio su falange instrumental, permaneciendo de pie, sin sentarse jamás, cubriendo a los cantantes con su corpulenta figura, destacándose sobre la escena, como si fuera el principal actor; atrayendo sobre sí, con sus gestos, con sus actitudes, con su exagerada mímica, todas las miradas, la atención entera de este buen público romano que le ama y lo cree un maravilloso talento y que no sólo le perdona, sino que hasta le aplaude sus chocantes y artificiosas exteriorizaciones, porque Mascagni es el más grande *poseur* que pueda uno imaginarse. Ya la crítica de todos los países, la crítica serena e Imparcial, lo ha dicho: si en *Cavalleria* hay chispazos que pudieran hacer pensar en un futuro genio musical, el compositor mismo, con sus ulteriores producciones, se ha encargado de destruir las esperanzas en él cifradas, al

---

\* Crónica publicada en el periódico *El Imparcial* el 15 de noviembre de 1905, datada en Roma el 10 de octubre anterior. El título original “La estación mascagniana. Crónica musical”, fue modificado por el que ahora exhibe.

mostrarnos su número escaso de facultades creadoras. Y buena prueba de ello es su nueva ópera *Amica*.

El argumento de este pequeño drama musical es en pocas palabras el siguiente: Los personajes principales son Reinaldo y Jorge, dos hermanos huérfanos, y Amica, sobrina de Osmone, viejo posadero del Alto Piemonte en donde se desarrolla la escena. Osmone ha recogido a los huérfanos desde su más tierna edad, abandonados en la montaña, moribundos de hambre y frío. Reinaldo y Jorge han llegado a ser hombres: aquél, gallardo y ardiente, éste, pequeño y delicado, y que sólo ha podido conservar su enfermiza existencia gracias a los amorosos cuidados de Reinaldo. Con los jóvenes ha crecido Amica, llevada también a la casa por Osmone a la muerte de su propio hermano. Pero al viejo no le agrada la índole rebelde de Reinaldo, a quien aleja y despide, obligándole a ganarse la vida como pastor en las escarpadas montañas. Aquella separación es un gran dolor para Reinaldo y Amica que desde hace mucho tiempo se adoran locamente sin que Osmone, ni Jorge, hubieran llegado a sospecharlo. Entre tanto, el viejo, que tiene cariño de padre para Jorge, al referirle éste que ama a Amica, decide casarlo con ella que en vano resiste y se rebela. Osmone permanece inflexible. Llena de desesperación Amica hace advertir a Reinaldo el peligro en que se encuentra y cuando éste llega, jadeante y colérico y le pregunta con quien quieren unirla para vengarse luego y matar al rival, la pobre niña, temblorosa y presa de emoción, se rehúsa a decirlo. Es mejor, exclama entonces Reinaldo, así no mancharé con sangre mis manos. Y ambos, precipitadamente, conciertan su fuga, y tomándola en sus brazos, cubriéndola con un amplio manto, se la lleva Reinaldo a la montaña.

Pero alguien ha avisado a Jorge, que vuela tras la pareja fugitiva extenuado por la fatiga y el dolor, mas haciendo un supremo esfuerzo, logra darles alcance e interponerse en su camino. Los dos hermanos quedan aterrados al reconocerse mutuamente, pero Jorge, débil y enfermo, no puede resistir ya y cae en tierra desvanecido y casi moribundo. Al contemplarlo, Reinaldo, profundamente conmovido, en un arranque de inmensa piedad fraternal, lo sacrifica todo: él salvará la vida de su hermano a costa de su amor, al renunciar a su adorada Amica. Lleno de tristeza, con el alma traspasada de angustia, se despide de ella y resistiendo a sus desesperados ruegos se aleja y pasa el torrente impetuoso que circunda la montaña. Amica queda un momento atónita, agobiada por su infinito dolor, pero luego, fuera de sí, casi enloquecida, quiere reunirse a su Reinaldo y va tras él. Con paso vacilante intenta atravesar el torrente, pero las fuerzas le faltan y cae al fondo del abismo donde desaparece para siempre.



Este pequeño drama, hábilmente desarrollado, con caracteres y situaciones altamente conmovedoras, ofrecía al compositor amplio campo para levantar su cetro y despertar su fantasía, pero Mascagni permanece, como de costumbre, artificioso y poco espontáneo. Su obra entera, aunque instrumentada con mano maestra, abunda en rebuscamientos, en desarrollos largos y cansados que en vano pretenden disimular la carencia de ideas y bien puede calificarse de escasa inspiración. No obstante, hay en ella páginas merecedoras de aplauso, muy especialmente el dúo de Amica y Reinaldo, en donde domina una hermosa y valiente frase que [el compositor] armoniza hábilmente y con acompañamiento orquestal grandioso parece algo así como un cántico o himno de amor. En cambio, este mismo trozo carece de novedad, no hay en él sino procedimientos bien conocidos cuya forma y desarrollo se encontraría quizá en *El profeta* de Meyerbeer. No puede negarse, sin embargo, que Mascagni es un músico de talento, erudito, en ocasiones inspirado, que con frecuencia se aleja de los caminos trillados e imprime a su música un carácter particular de novedad que la hace, ciertamente, digna de atención. Tiene, principalmente, nervio y color. La *Amica* se recomienda por sus cualidades de animación y colorido brillante, a lo que contribuye notoriamente el conocimiento profundo de los recursos orquestales y la intuición teatral del autor.

Si como compositor Mascagni no ha sabido corresponder, en lo general, a las esperanzas en él cifradas, tiene, en cambio —como antes decía—, otros méritos loables: es un notable director de orquesta, un artista empeñoso e infatigable que impulsa con entusiasmo todo lo que significa algún progreso para el arte de su patria; protege a los jóvenes, funda sociedades de conciertos y encabeza, puede decirse, el movimiento musical de Roma.

Y he aquí por qué en esta capital, en donde vive desde hace muchos años, en donde ha compuesto gran parte de sus óperas, en donde enseña y tiene discípulos que son sus fanáticos, es tan querido y admirado.



## Concurso Internacional de Música\* (Correspondencia especial para *El Imparcial*)

En el mes de agosto último se verificó en París el Concurso Internacional de Música instituido por el célebre pianista y compositor Anton Rubinstein.<sup>1</sup> Este famoso torneo, de gran resonancia en el mundo musical, que despierta siempre la más viva emulación entre los jóvenes artistas y que nos ha revelado ya a pianistas de la talla de Busoni<sup>2</sup> y Lhévinne,<sup>3</sup> bien merece que se le consagren unas cuantas líneas.

Los concursos deben verificarse cada cinco años, y los lugares designados de antemano [han sido], sucesivamente, San Petersburgo, Berlín, Viena y París. Se conceden dos premios de cinco mil francos, uno para compositores y otro para pianistas, no pudiendo ser admitidas sino personas del sexo masculino, de veinte a veintiséis años de edad, de cualquier nacionalidad y sin limitación por lo que respecta al lugar y forma en que hayan recibido su educación musical.

Este año las sesiones tuvieron lugar en París, en la amplia y hermosa sala Érard y duraron cinco días, del 3 al 8 de agosto. El jurado estaba formado de las personalidades siguientes, muy conocidas todas en el mundo artístico: presidente del jurado, Leopoldo Auer, director y delegado del Conservatorio Imperial de San Petersburgo, Loure Dietl, profesor en Viena, Arthur de Greef profesor del Conservatorio de Bruselas; Camille Chevillard, eminente director de orquesta, De Lange, director del Conservatorio de Amsterdam; Víctor

---

\* Esta crónica apareció en *El Imparcial* el 3 de diciembre de 1905, fechada por el autor en Roma el 10 de noviembre del mismo año, con el subtítulo: “Dos premios para compositores y pianistas en brillante éxito para los últimos y fracaso de los primeros”, que hemos suprimido.

<sup>1</sup> Véase nota 10 en el artículo intitulado “Paderewski”.

<sup>2</sup> Véase nota 8 en “Paderewski”.

<sup>3</sup> Véase nota 5 en “Impresiones artísticas”.

Staudt, Paul Baraud y Joseph Jamain, profesores en París; G. Hollander, profesor del Conservatorio de Berlín, De Pockhaiski, director en Viena, Otto Nitzel, profesor en Düsseldorf y N. Pressman, director en Rostoff.

Veintiséis concurrentes se han presentado a la prueba de piano y cinco a la de composición. El programa de la primera se componía del Andante y Final del Concierto en sol mayor de Rubinstein, un Preludio y fuga de Bach, un andante de Haydn o Mozart, una sonata de Beethoven, una mazurca, un nocturno y una balada de Chopin, uno o dos trozos de Schumann y un estudio de Liszt. Como se ve, este programa equivalía a un completo recital de piano y permitía apreciar al ejecutante en todas sus fases.

El programa de composición comprendía un trozo de concierto para piano y orquesta, una sonata para piano solo o para piano e instrumentos de arco y varias piezas de concierto para piano. Es condición precisa que las composiciones sean inéditas y que el autor mismo ejecute la parte de piano.

El resultado del concurso fue el siguiente: premio Rubinstein, de cinco mil francos, concedido al señor Guillermo Backhaus,<sup>4</sup> y cinco menciones honoríficas a otros tantos concursantes. En cuanto a la prueba de composición, no hubo premio y se concedieron sólo dos menciones.

El concurso de piano ha sido muy brillante, y todos los candidatos manifestaron poseer una técnica e interpretación de primer orden, y en general, un mecanismo muy avanzado. Representaban las principales escuelas de piano del mundo y seguramente que a muchos de ellos les espera un bello porvenir. El señor Backhaus es de Leipzig, estudió con Eugenio d'Albert, y tiene hoy veintiún años de edad. Su triunfo excepcional, obtenido en semejante edad y en tan brillantes condiciones, hace presagiar en él a un pianista de gran raza. Por lo demás, Backhaus no era un desconocido; desempeñaba nada menos que el cargo de profesor en el Conservatorio de Manchester y, por consiguiente, tenía ya una reputación formada, siendo muy estimado en Inglaterra principalmente. Llevaba, pues, sobre sus competidores, la ventaja de ser un virtuoso acabado, habituado ya a los públicos y a los grandes conciertos.

---

<sup>4</sup> Wilhelm Backhaus (Leipzig, 1884-Villach, 1969), pianista alemán, estudió en el Conservatorio de Leipzig con Reckendorf hasta 1899, que trabajó con D'Albert en Frankfurt del Meno. Enseñó en el Royal Manchester College of Music por un corto periodo y tras obtener el Premio Rubinstein en 1905 se dedicó por completo al concertismo. Backhaus fue el último exponente de la gran tradición pianística de Leipzig. Sus interpretaciones del repertorio clásico fueron ampliamente reconocidas: directas, serenas, magistrales, revelaban la fuerza estructural de las grandes partituras y estaban marcadas por una inagotable integridad en su cometido. Al final de su carrera ganó un gran respeto como especialista en Beethoven. Dejó notables grabaciones.

Pero si el doble concurso Rubinstein despierta siempre en los pianistas el más vivo interés, los compositores, en cambio, lo ven con general indiferencia, y este año se han presentado únicamente cinco candidatos. Esto debe atribuirse, indudablemente, a las condiciones mismas de la prueba. La cláusula que impone a los compositores la obligación de ejecutar personalmente la parte del piano es un serio obstáculo, pues es muy general que un excelente compositor sea sólo mediano o aun pésimo ejecutante y, naturalmente, ninguno quiere destrozar o, por lo menos, desvirtuar sus propias obras y exponerse además a las censuras del jurado y del público. Por otra parte, el límite de la edad impuesto por el reglamento del concurso —veintiséis años—, aceptable y aún muy suficiente para los pianistas, es notoriamente inadecuado y demasiado restringido para el compositor que a esa edad, salvo el caso excepcional de una precocidad extraordinaria, no puede tener la madurez y la inspiración encauzadas y al mismo tiempo librar cualidades que sólo se adquieren con los años, con la experiencia y que son indispensables para abordar con éxito el campo de la sinfonía o de la música de cámara.

Hay que esperar que los ejecutores testamentarios de Rubinstein, al secundar los nobles fines del gran artista al instituir su concurso, se den cuenta de los inconvenientes antes apuntados y sepan honrar su memoria al colocar los intereses del arte por encima del respeto a una cifra que debería haber desaparecido ya.

Roma, noviembre 10 de 1905.



## La música sacra en Roma. Correspondencia musical\*

Roma, noviembre 25 de 1905.

En esta Roma tan bella y atractiva, de imponentes ruinas y admirables monumentos, conmueve hondamente al artista y al creyente con impresiones a veces especialmente plásticas, a veces místicamente elevadas, en las que suele predominar el divino arte de la música.

Cómo permanecer insensible, indiferente y frío ante las armonías religiosas, elevadas y sublimes que en la época de la cuaresma llenan las majestuosas bóvedas de San Pedro, y las amplias e imponentes galerías de San Pablo, o la diminuta y magnífica capilla Sixtina, este santuario del arte ungido por la fe e inmortalizado por el genio de Miguel Ángel. Las *Cantatas bíblicas* de Bach, de grandiosidad sabia y corte severo; los oratorios de Carissimi, que a través de su forma clásica y de un sentimiento religioso tienen un tinte pasional, dramático, casi humano; este poema de Haendel, el *Judas Macabeo*, brillante, sonoro, ricamente polifónico, que semeja un himno de la victoria; los cantos sencillos, graves, litúrgicos de Palestrina, Jommeli, Pergolesi, Dittone, y demás viejos y gloriosos maestros; toda esta música, en fin, hondamente inspirada y expresiva, escuchada en medio del brillo y majestad que despliega aquí la iglesia en sus ceremonias, es intensamente sugestiva y conmueve hasta las fibras más íntimas del alma.

La cuaresma es también el periodo álgido de los conciertos profanos, de los teatros líricos y en general, de toda clase de manifestaciones musicales. La Academia de Santa Cecilia, siguiendo las brillantes tradiciones de la Filarmónica Romana, es la que organiza los mejores y más importantes conciertos de la temporada. Pero ya de todo esto he hablado con anterioridad

---

\* Fechada en Roma el 25 de noviembre de 1905, se publicó en *El Imparcial* el 18 de diciembre del mismo año, con el título que conservamos y varios subtítulos que no pudimos identificar.

y sólo debo ahora mencionar a algunos virtuosos que involuntariamente he omitido en mis precedentes revistas.

Pablo Casals, el joven y ya célebre violonchelista español, que por primera vez —según entiendo— se presentó este año al público romano, es un artista lleno de originalidad y absolutamente personal. El violonchelo, no obstante la belleza incomparable de su registro medio, es siempre un instrumento cuyo conjunto grave y pesado se adapta con visible esfuerzo al papel brillante del solista. Elemento rico en recursos, de gran interés y de inapreciable valor en una orquesta, parece que por su misma índole es inadecuado al virtuosismo, premiándose muy difícilmente las acrobacias de la técnica. Pero Casals presenta el violonchelo bajo diversa fisonomía y le da tal aspecto de espontaneidad, de ligereza y de gracia, que puede afrontar con aparente sencillez, desde los rasgos más atrevidos y difíciles, hasta los arabescos más delicados y sutiles; sus sonidos ardientes, pastosos, intensamente apasionados, son nítidos y dulcísimos en los agudos de la última posición, para pasar sin transición brusca a ser sonoros y vibrantes en los graves de la cuarta cuerda. Tiene además Casals cualidades exquisitas de interpretación y de expresión, y domina con la misma maestría todos los estilos, desde la serenidad clásica de Beethoven y la severa virtuosidad de Bach, hasta el sugestivo romanticismo de Schumann y de los modernos. Desconocido hace unos cuantos años, el artista español disfruta hoy de una reputación gloriosa y recorre triunfalmente Europa. Es, sin disputa, no sólo un correctísimo violonchelista, sino también uno de los más geniales virtuosos que yo he escuchado.

Alfonso Rendano<sup>1</sup> es un pianista italiano cuyo nombre no traspasa las fronteras de su patria y que, sin embargo, posee como concertista las más serias cualidades. Hay en él temperamento, corrección y notoriamente un sentimiento musical que le permite traducir con fidelidad las bellezas de las obras que interpreta, lo que demostró en una serie de cuatro matinées que obtuvieron merecido éxito. Rendano toca sin afectación ni exageraciones y es superior a muchos virtuosos que he escuchado y cuyo secreto parece consistir

---

<sup>1</sup> Alfonso Rendano (Cozensa, 1853-Roma, 1931), pianista italiano. Estudió en Nápoles, después privadamente con Thalberg y finalmente en el famoso Conservatorio de Leipzig. Debutó en la Gewandhaus con notable éxito en 1872, tras lo cual se presentó en París y en Londres. En esta última capital fue muy apreciado y se mantuvo por largo tiempo. A su regreso a Italia, entró como profesor al Conservatorio de Nápoles, cargo al que siguió la enseñanza en el Conservatorio de Roma. Una ópera suya, *Consuelo*, basada en la novela de George Sand, se produjo en Turín en 1902 y mereció la reposición en Stuttgart.



en “la pose,” en el artificio, en las actitudes y exteriorizaciones extravagantes, desgraciadamente muy generalizadas hoy, que suelen acompañar al verdadero talento, más frecuentemente de lo que uno cree.

Alfonso Rendano es también un compositor erudito e inspirado, y por sus innegables méritos debería ocupar un lugar más alto y brillar en todas partes.

Otro pianista joven aún, Edoardo Celli, ha inaugurado este año su carrera de concertista. Sus recitales atrajeron numeroso público y suscitaron bastante el entusiasmo, pues se sabía que Celli es uno de los más distinguidos discípulos del ilustre Sgambati.<sup>2</sup> Hace apenas dos años que el joven artista abandonó el Conservatorio y se ha revelado ya en esta ocasión como un pianista de valor. No es aventurado predecirle un brillante porvenir pues, además de su talento, cuenta con la valiosa protección de Sgambati, que le sigue sus pasos con afecto y orgullo.

No debo, por último, dejar de mencionar a Blanca Martini, una gentil violinista, joven y bella, que tocó de un modo excepcional el Concierto en mi menor de Mendelssohn y reveló en todo su programa dotes naturales bien raras para dominar las dificultades de mecanismo, además de que supo conmover e impresionar a su público

Y con esta crónica concluye la reseña de las fiestas de arte de la temporada que acaba de pasar. Actualmente permanece Roma en reposo, preparándose para el invierno, que se anuncia ya, y en el que brillará de nuevo la música con todo su cortejo de hermosas manifestaciones.

---

<sup>2</sup> Véase nota 1 en “Arte musical”.



## Correspondencia musical. La obra y la personalidad de Rubinstein. Una anécdota contada por Saint-Saëns\*

Con motivo del Concurso Rubinstein de que hablaba en mi crónica anterior,<sup>1</sup> la atención pública se siente atraída de nuevo hacia el gran artista y las revistas musicales más especializadas han consagrado a su memoria extensos artículos, recordando su carrera de prestigioso virtuoso incomparable, su gran influencia en la enseñanza y desarrollo del arte en su patria, sus méritos excepcionales de compositor fecundísimo y de maravilloso talento.

Antonio Rubinstein<sup>2</sup> nació en la provincia de Kherson, Rusia, en 1829 y murió en San Petersburgo en 1894 a los sesenta y cinco años de edad. Desde muy niño mostró aptitudes geniales para la música, y su primer concierto a los diez años de edad fue un triunfo sin precedente. Su madre le dio las primeras lecciones e hizo tan rápidos progresos, que muy pronto hubo necesidad de confiar su educación a maestros experimentados y de renombre. Algún tiempo estudió en Moscú, pero muy joven todavía se dirigió a Berlín, en donde continuó bajo los consejos de Mendelssohn y de Meyerbeer, hasta llegar a ser más tarde amigo y protegido de Liszt.

Lo que caracterizaba sobre todo la ejecución de Rubinstein no era la técnica formidable, el mecanismo sorprendente, sino el arte de sacar del piano una sonoridad poderosa, hasta entonces desconocida, y su manera personalísima

---

\* Esta "Correspondencia musical" apareció en *El Imparcial* el 19 de diciembre de 1905 con el mismo título y subtítulo. Éste lo hemos bajado a manera de índice temático. Su autor fechó esta "Correspondencia" en Ginebra el 25 de noviembre del mismo año.

<sup>1</sup> El autor se refiere a la crónica del 10 de noviembre de 1905, "Concurso Internacional de Música", publicada en *El Imparcial* el 3 de diciembre del mismo año.

<sup>2</sup> Véase nota 10 en "Paderewski".

de concebir e interpretar las obras de los grandes maestros. Su constitución robusta, casi atlética, le daba una fuerza de pulsación extraordinaria, que fue uno de los secretos de su técnica fascinante, lo demás era fruto de un estudio perseverante y rudo de largos años, porque como dice el mismo Rubinstein en sus *Recuerdos* “el artista no llega a la perfección sino por un trabajo cruel y derramando lágrimas más amargas que la muerte”.

Como compositor fue de una fecundidad prodigiosa y escribió una cantidad considerable de piezas de concierto, la mayor parte muy pianísticas, que gozan de mucha boga todavía: música de cámara de gran inspiración, de personalidad muy acentuada y de tanto mérito que, remontándose a las alturas del más selecto clasicismo, perdurarán como la gloria más pura de su autor; un buen número de óperas: *El Demonio*, *Feramors*, *Nerón*, *La torre de Babel*, *Los hijos del desierto*, *Los Macabeos*, casi todas representadas en Alemania y algunas en Rusia e Inglaterra con el mejor éxito, pero —puede decirse— desconocidas totalmente en el resto de Europa. En París por ejemplo, la Gran Ópera no ha llegado a poner en escena, hasta hoy, una de esas obras, lo que, además de ser una soberana injusticia, demuestra elocuentemente el exclusivismo insuperable y exagerado del primer centro lírico de la Francia.

Para dar una idea de lo que fue el artista ruso, nada mejor puedo hacer que transcribir las siguientes líneas del elocuente artículo que le consagra el maestro Saint-Saëns en su hermoso libro *Recuerdos y retratos*:

...los dioses del piano parecían extinguidos para siempre cuando un buen día amaneció en las calles de París un pequeño anuncio con este nombre ‘Anton Rubinstein’, de quien nadie había oído hablar, porque el gran artista tenía la coquetería temeraria de desdeñar el concurso de la prensa y ningún anuncio, absolutamente ninguno, había informado de su aparición. Debutó con su Concierto en Sol mayor en la encantadora Sala Herz, de construcción tan original y de aspecto tan elegante, e inútil es decir que su escaso público se compuso de entradas de favor. En cambio, al día siguiente, el artista era célebre y había verdadera multitud en su segundo concierto. Yo concurrí a este segundo concierto y desde las primeras notas quedé fascinado y conquistado por el vencedor. Quisieron presentarme con él, pero a pesar de su reputación de urbanidad, me causaba un miedo terrible: la idea de verlo de cerca, de dirigirle la palabra, me atemorizaba verdaderamente. No fue sino hasta el año siguiente, en su segunda presentación, cuando me atreví a afrontar su presencia y desde entonces una viva simpatía nos unió: la espontaneidad, la evidente sinceridad de mi admiración, lo habían impresionado.

Desde aquel momento, Rubinstein y yo éramos en París casi inseparables y muchas gentes se admiraban de ello: él atlético, infatigable, colosal de estatura como de talento, yo débil, pálido, un tanto tuberculoso, formábamos una pareja semejante a la de Liszt y Chopin. De éste no reproducía yo sino la debilidad y la salud quebrantada, no pudiendo pretender a la sucesión de este ser prodigioso, de este virtuoso de salón, que con piezas ligeras, de apariencia anodina, ha revolucionado el arte y abierto la vía a toda la música moderna. Ni siquiera he podido igualarlo en mi enfermedad: porque él ha muerto de su tisis mientras yo he curado estúpidamente de la mía.

En revancha, Rubinstein podía atrevidamente afrontar el recuerdo de Liszt con su encanto irresistible y su ejecución sobrehumana. No se ha visto, sin otro atractivo que él y su piano, llenar cuantas veces quiso, esta enorme sala del Edén de un público entusiasta que la inundaba en seguida con vibraciones poderosas y variadas, como si fueran las de una orquesta. Y cuando se agregaba la orquesta misma, qué sorprendente papel desempeñaba su instrumento bajo sus dedos y en medio de un mar de sonoridades. Apenas si el rayo estallando entre nubes tempestuosas podría dar de ello una idea. ¡Y qué manera de hacer cantar el piano! ¿Por cuál privilegio los sonidos tenían una duración indefinida que no tienen, que no pueden tener bajo otras manos?

Su personalidad se desbordaba: que tocase música de Mozart, de Chopin, de Beethoven, de Schumann, permanecía siendo el mismo, Rubinstein ante todo, sin que por esto mereciera elogios, ni reproches, porque no podía ser de otro modo. Ahora, ¡ay!, las cuerdas del piano mágico no resuenan sino en el mundo del recuerdo, pero queda su obra escrita que es considerable.

A pesar de su vida nómada y de sus innumerables conciertos, Antonio Rubinstein ha sido un compositor de rara fecundidad y sus obras se cuentan por centenares. Cultivó todos los géneros, desde la ópera y el oratorio, hasta el lied, desde el estudio y la sonata, hasta la sinfonía, pasando por todas las formas de la música de cámara y de concierto.

Por nuestra parte añadiremos que si la figura fulgurante del pianista va desvaneciéndose con el transcurso implacable de los años, quedará, no obstante, imperecedera y brillante, como el de uno de los más grandes músicos de la época actual.

Ginebra, noviembre 25 de 1905.



**Los triunfos de la Duse.  
Una temporada brillante. El triunfo de Siberia.  
La última obra de Giordano. Puccini postergado.  
La codicia de los editores.  
*La Bohemia en París: un centenario glorioso\****

A raíz del grande y legítimo entusiasmo provocado en París por Eleonora Duse y su excelente compañía, una serie de triunfos igualmente lisonjeros para el arte italiano y sus gloriosas tradiciones obtuvo la brillante temporada de ópera organizada en el teatro Sara Bernhardt por Eduardo Sonzogno, el gran editor de música de Milán. Se ha revivido con esta temporada —puede decirse— el recuerdo de aquella famosa ópera italiana que hace más de setenta años disfrutaba de una boga increíble.

Las obras colosales de Wagner, los esfuerzos de sus imitadores, las tendencias revolucionarias de la escuela moderna, las múltiples producciones de Saint-Saëns y de Massenet, en primer término, y las de Bruneau, Charpentier, Claudio Debussy, D'Indy, etcétera, habían desviado la atención de la música italiana que el público francés estaba habituándose a considerar como representada casi únicamente por Verdi. De la nueva escuela que se ha formado después, no se conocían en Francia sino obras pequeñas, fragmentos dispersos, piezas orquestales o de concierto, pero casi ninguna ópera.

La reciente temporada de Sonzogno ha revelado una nueva generación musical, rica en ciencia y talento, de una imaginación brillante y fogosa, ha

---

\* El doctor Romero, en sus *Efemérides...*, p.43, registra este artículo con el título “Desde París”, procedente de *El Entreacto* del 14 de enero de 1906. Los datos son correctos, a excepción del título, que corresponde al que hemos conservado. Castro fechó su crónica en Ginebra, Suiza, el 10 de diciembre de 1905.

venido a ser como una evocación gloriosa de ese pasado en que brilló el teatro italiano con fulgor incomparable.

El repertorio de esta temporada lírica se compuso de las siguientes obras: *Adriana Lecouvreur*, de Cilea, *Fedora*, *Andrea Chenier* y *Siberia*, de Humberto Giordano, *Zazá*, de Leoncavallo, *El amigo Fritz*, de Mascagni, *Manuel Méndez*, de Fillasi, *Chopin*, de Orefice, y el inmortal *Barbero de Sevilla*, de Rossini. En general todas estas óperas recibieron una acogida lisonjera y hasta entusiasta, sedujeron por sus cualidades de gracia y de sentimiento, por sus melodías apasionadas, por su orquestación vibrante y sonora, por su cuadro escénico lleno de vida y de movimiento, y acusaron asimismo una intuición teatral poco común, que es el mejor elogio que puede hacerse a un autor.

Hubo, sin embargo, críticas justificadas para muchas de esas óperas, y seguramente no todas alcanzaron el mismo éxito. La que sí puede decirse que triunfó de un modo absoluto fue *Siberia*, la última producción lírica de Giordano, estrenada en Milán en diciembre de 1903. Su argumento profundamente dramático y pasional, arrastra el ánimo y lo subyuga y conmueve hondamente. En cuanto a la música, tiene sólidas cualidades, es de una estructura firme, de una ciencia completa, de una orquestación rica y compleja, sin excluir la inspiración y la espontaneidad, y además hay en ella este color, esta vehemencia que pasa de la melodía a la trama instrumental, que dialoga entre los cantantes y el acompañamiento sin decaer un instante, y que en las situaciones culminantes alcanza acentos de una expresión trágica y sombría. No son los efectismos aparatosos de Leoncavallo, los arabescos instrumentales de Mascagni o el lirismo, un tanto frívolo de Cilea. Nos encontramos aquí ante un verdadero e inmenso talento y Giordano, no hay que dudarle, es ante todo un músico de raza, un innegable temperamento dramático, digno sucesor del gran Verdi. Toda su *Siberia* es espléndidamente hermosa y abunda en escenas inolvidables, de un efecto impresionante, como el canto de los condenados que marchan al destierro, los coros tan melancólicos y semivelados de las mujeres que lloran por ellos, la muerte trágica de Stefana, la escena desgarradora de su amante Vassili. Mas tendría que citar íntegra la partitura si fuera a enumerar todas sus bellezas.

Circunstancia digna de mencionarse, tratándose de una temporada en la que se procuraba dar brillo en el extranjero al teatro italiano: no se representó ninguna obra de Puccini. Y es que Sonzogno, empresario en esta ocasión, es ante todo editor de música. Como es natural, explotó sus ediciones y las obras representadas fueron únicamente las de su propiedad. Su labor ha sido la de un



hábil comerciante que busca mercado para sus artículos, exportándolos y cuidando que no se le anticipe su vecino. Y en este caso el vecino era justamente su rival, Ricordi, editor y propietario de las óperas de Puccini.

Es sensible que, aun en cuestiones de arte, se tropiece con la prosa del dinero y que todo asunto artístico se convierta a la postre en simple problema financiero y en su especulación mercantil.

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que faltó esta nota brillante a la temporada italiana, y fue de lamentarse la ausencia de un músico que, con excepción quizá de Giordano, es el más inspirado y valioso de la nueva generación. Sin embargo, no debe haberle causado gran pena a Puccini, el único seguramente entre los modernos que, desde años atrás, disfruta en Francia de renombre y aun de popularidad. Débese a su dulce y tierna *Bohemia*, la mensajera alada de su gloria, la que en son de triunfo ha revoloteado alrededor del mundo, poniendo lágrimas en todos los ojos y haciendo latir todos los corazones. París, con su orgullo y su provincialismo, se ha conmovido también ante esa música que ha llegado a ser su predilecta, a tal punto, que hace ya tres años la Ópera Cómica celebró la centésima de sus representaciones en ese teatro, lo que sólo ha acontecido con la *Luisa* de Charpentier, que tiene a su favor la circunstancia de ser obra francesa y la de tener un marcadísimo color parisiense, pues aun la *Carmen*, de Bizet, necesitó el largo transcurso de algunos años para alcanzar aquella cifra.

Dicho sea todo en honor de Puccini.

Ginebra, diciembre 10 de 1905.



**Las grandes pianistas.  
Teresa Carreño y el público mexicano.  
La Chaminade en su retiro\***

Durante mi ya larga residencia en Europa, he escuchado, puede decirse, a todos los pianistas célebres, pues como es natural, no he desperdiciado oportunidad ninguna y no [me] he limitado a admirarlos en sus recitales o diversas audiciones, sino que he procurado acercarme a ellos y hacer su conocimiento personal, porque entiendo que el trato y la conversación de un gran artista, aunque sean breves y superficiales, suelen ser punto de grandes y provechosas enseñanzas. Y efectivamente, cuán profundas observaciones, qué juicios tan sagaces, qué apreciaciones tan atinadas he podido recoger de este modo, respecto de la técnica del instrumento, de la forma en que debe emprenderse su estudio, cada manera de interpretar tal o cual obra, etcétera.

No sólo entre el sexo fuerte se encuentran grandes talentos; aunque están los más numerosos y seguramente los que más sobresalen, hay también un pequeño número de mujeres pianistas que gozan muy merecidamente de la más envidiable reputación. Teresa Carreño<sup>1</sup> tan admirada del público mexicano, es una de las primeras figuras. Desde hace más de veinte años vive en Berlín, pero con frecuencia emprende grandes *tours* y últimamente se ha hecho aplaudir en Francia, en Holanda, en Inglaterra y en España. Yo la escuché en una de sus especialidades, el Concierto de Grieg que tocó divinamente, acompañada de la Orquesta de los Conciertos Lamoureux, dirigida por [Camille] Chevillard.<sup>2</sup>

---

\* Publicado en *El Imparcial* el 19 de febrero de 1906, el artículo fue fechado por Castro el 20 de enero del mismo año en París, con el título y subtítulos que hemos conservado.

<sup>1</sup> Véase nota 1 en “El primer concierto de Teresa Carreño”.

<sup>2</sup> Véase nota 3 en “Impresiones artísticas”.

Aparte de su talento artístico, es la Carreño una mujer de gran inteligencia y sumamente ilustrada. Su trato es exquisito, habla y escribe a la perfección, además de su propio idioma, el inglés, el francés, el alemán y el italiano. Hace las mejores ausencias de México y conserva el más agradable recuerdo del público mexicano, uno de los más cultos que ha encontrado, según ella misma dice, y por el que tiene verdadero afecto. La verdad es que la Carreño cautiva y seduce como mujer y como artista.

En punto a ejecución y brillantez de estilo, síguela muy de cerca Fanny Davies<sup>3</sup>, una inglesa de pulsación vigorosa y dedos de acero, cuya ejecución se resiente, no obstante, de cierta sequedad y dureza. Madame Roger Miclos, ya ahora en el ocaso de su carrera, se hace todavía aplaudir con entusiasmo, y puede llamársele la pianista clásica y severa; en tanto que Clotilde Kleeberg<sup>4</sup> es una delicada, una expresiva de ejecución penetrante y poética. No cautiva a las multitudes, es cierto, porque para ello le faltan el brío y la fuerza de los grandes virtuosos, pero en la intimidad de una *soirée* y en las pequeñas salas de concierto es una exquisita que conmueve hondamente.

María Panthés<sup>5</sup>, un primer premio del Conservatorio de París, se ha creado rápidamente una reputación, y aunque no se acentúa todavía su personalidad y conserva resabios de escuela en su estilo un tanto afectado, es, sin embargo, una pianista brillante. Más alto lugar ocupa sin duda Berta Marks Goldschmidt<sup>6</sup>, que estuvo en México hace quince años, en compañía de Sarasate y del inolvidable D'Albert.<sup>7</sup> Disfruta ya de un renombre europeo, y sus recitales de la Sala Érard son dignos de mencionarse. Tiene además una memoria prodigiosa, y en una sola audición toca con lo más absoluta maestría y sin la más leve

---

<sup>3</sup> Véase nota 11 en “Impresiones artísticas”.

<sup>4</sup> Clotilde Kleeberg (París, 1866-Bruselas, 1909), pianista francesa educada en el Conservatorio de París donde obtuvo el primer premio a los doce años, dio su primer concierto profesional en los Conciertos Padeloup con éxito notorio. A partir de entonces se presentó en todos los lugares y series de conciertos más conocidos. En 1883 debutó en Londres y al año siguiente se presentó con la Philharmonic Society, así como con los mejores organismos musicales de Londres. Hans Richter, titular de los Philharmonic Concerts de Viena, la contrató para presentarla en ellos. El éxito que obtuvo lo refrendó en Berlín, donde Von Bülow la felicitó entusiasmado. Su modo de tocar, vigoroso, artístico y sin afectaciones, fue muy apreciado por el público. La música de Bach y Schumann figuró entre sus mejores interpretaciones, así como la música de los clavecinistas franceses de quienes había hecho una especialidad.

<sup>5</sup> Véase la nota 10 en “Impresiones artísticas”.

<sup>6</sup> No hay datos de esta “joven y bella pianista” —según las crónicas mexicanas—.acompañante de Pablo Sarasate en su primera estancia en México en abril del año 1890.

<sup>7</sup> Véase nota 5 en el artículo “Paderewski”.

vacilación, todos los estudios de Chopin, lo que indica igualmente su técnica trascendental.

Cecilia Chaminade<sup>8</sup>, cuyas composiciones tienen tanto encanto y que cuenta por esto mismo con un sinnúmero de admiradores, es también una pianista notable, sólo que generalmente no ejecuta sino sus propias obras. Cada año se hace oír en París en dos o tres conciertos en los que casi siempre da a conocer alguna composición inédita, e inútil es decir que obtiene un éxito completo, pues además de su gran talento, es muy amada del público y disfruta de verdadera popularidad. No ha sido avara de sus talentos, los ha prodigado en todas partes haciendo repetidas y fructuosas giras a través de Europa. Actualmente puede decirse que está retirada de la vida agitada del concertista, desde que hace pocos años contrajo matrimonio con un rico editor de Marsella, y la hoy Madame Chaminade Carbonel, reside tranquilamente en aquel puerto durante los rigores del invierno y el resto del año lo pasa en los alrededores de París, en una encantadora y aristocrática poblacioncita que se llama El Vésinet, en donde posee una coqueta “villa,” circundada de un magnífico parque. Allí, en medio de los árboles, de los pájaros y de las flores, con perspectivas sobre las deliciosas riveras del Sena y de la campiña de París, llena de vegetación, hermosa y fragante, tiene la artista su estudio. Forman su mobiliario la mesa de trabajo, el piano, un *armonium* y un pequeño clavicordio; sobre la chimenea, un bello busto en mármol de la compositora. No escribe más de tres o cuatro horas al día, lo que es bastante para su fecunda inspiración.

En su salón decorado y amueblado también con sencillez, recibe una vez por semana; su sociedad se compone de literatos, de artistas y de personas distinguidas del gran mundo. Ella las acoge con su amabilidad exquisita y para evitar cuidadosamente hacer distinciones cumplimenta y halaga a todos por igual. Reina allí la más franca cordialidad, porque la artista es de una ingenuidad adorable y no hay en ella el menor asomo de pedantería. Después se hace música, la Chaminade se sienta al piano y toca brillantemente algunas de sus

---

<sup>8</sup> Cécile Chaminade (1857-1944), compositora francesa. Mostró muy joven aptitudes musicales que su familia, renuente a su seria dedicación a la música, consideró de “adorno” femenino, de ahí que hiciera estudios en lo privado, es decir, no institucionales. Pese a que sus primeras presentaciones públicas fueron en salones e iglesias, compositores como Saint-Saëns, Chabrier y Bizet la estimularon a desarrollar una carrera que culminó en 1888 con tres partituras sinfónicas: el ballet *Callirhoé* op. 37, estrenado en Marsella, una *Concertstück* para piano y orquesta op. 40 y una sinfonía dramática *Les Amazones*, op. 26 estrenadas en Anvers. Sin embargo, sintiéndose absolutamente segura en la música melódica y ligera de salón, optó por dedicarse por entero al género.

piezas, se canta algo, generalmente sus melodías, tan apasionadas y expresivas, que acompaña ella misma, y no faltan después dos o tres músicos que, con su talento, contribuyen a hacer aún más atractivas aquellas inolvidables *soirées*.

Y así vive, festejada en público, admirada, y querida en la intimidad, la más inspirada y fecunda seguramente de las artistas del día.

## El arte en Ginebra\*

(Revista musical de Ricardo Castro)

Ginebra, febrero 12 de 1906.

No obstante que Ginebra es una capital relativamente pequeña y de un orden secundario, hay en ella un gran movimiento artístico: posee un teatro de ópera de primer orden y espléndidas salas de conciertos y en estos momentos en que la temporada está en todo su apogeo, las más brillantes obras musicales se suceden sin interrupción, abarcando todos los géneros, desde el drama lírico hasta la música religiosa y de cámara; desde los conciertos sinfónicos del más acentuado clasicismo hasta los recitales de virtuosos célebres.

Parecería que toda esta serie de altas manifestaciones de arte fuera peculiar únicamente de las grandes capitales como París, Viena, Londres o Berlín, y la verdad es que si a este respecto ocupa también Ginebra un lugar distinguido, débese a que es una ciudad floreciente, rica, elegante, aristocrática, de un refinamiento y de una cultura extraordinarias. Sólo así se explica que pueda pagar y aun sostener su brillo con el concurso de los mejores artistas del mundo, tantas y tan escogidas fiestas musicales. Hace ya bastante tiempo que Ginebra figura como una de las ciudades europeas del más exquisito gusto artístico, seguramente por esto fue en otra época tan amada de Liszt, como ahora lo es de [E]Leonora Duse, de Paderewski, de [Henri] Marteau y de muchas otras celebridades.

Hacer la reseña de todas las audiciones que ha habido en la presente temporada sería demasiado largo y no debo, por tanto, sino hablar someramente de las obras y de los artistas que mayor entusiasmo han despertado.

---

\* Fechado en Ginebra, Suiza, el 12 de febrero de 1906, se publicó en *El Imparcial* el 13 de marzo del mismo año con el título “El arte en Génova. Revista musical de Ricardo Castro”, error muy común, ya que en francés, Genève está más próximo al español *Génova*.

El primer lugar corresponde sin duda a la Sociedad de Conciertos Sinfónicos que anualmente organiza series muy interesantes, con programas selectos. Cuenta para ello con magníficos elementos, sobre todo con una orquesta excepcionalmente buena y numerosa, muy bien disciplinada y a cuyo frente está un buen director, sabio y de los más competentes: Monsieur Willy Reberg, ventajosamente conocido hace ya bastantes años. Entre las obras ejecutadas por la Sociedad, la que provocó en mí no sólo el más grande entusiasmo sino también un sentimiento de admiración sin límite, fue la Tercera Sinfonía de Brahms, compuesta en 1883, y que por su forma elevada, por la nobleza de su inspiración y por su carácter grandioso puede decirse que resume el espíritu y las tendencias de los últimos años del maestro. Es una obra colosal, que debe clasificarse entre las más grandes que haya producido el genio moderno. Sin embargo, no se amolda ciega y escrupulosamente a los cánones tradicionales del clasicismo, sino que por momentos rompe atrevidamente con complejos moldes y parece buscar otras vías pues, como dice atinadamente un escritor muy autorizado, hay en esa sinfonía, notoriamente en el *allegro finale* frases pasionales, de tintes amortiguados y crepusculares, impregnadas de honda melancolía y de cuyo romanticismo no se encuentra ciertamente ejemplo en la historia de la sinfonía pura. De los cuatro movimientos en que está dividida la obra, descuellan el *allegretto* (escrito en vez del acostumbrado *scherzo*) encantador. Lleno de una gracia discreta y reposada, si me es permitido expresarme así, y sobre todo, la primera y última parte, en las que predomina un carácter tan sombríamente apasionado y enérgico, que con razón se ha denominado *Heroica* a esta magna sinfonía. A pesar de su trama un tanto complicada, de la elevación de ideas, de la orquestación compleja, que la hacen de difícil percepción, fue muy gustada del público, y a ello contribuyó, sin duda, su interpretación excelente y extraordinariamente expresiva. Por otra parte, Brahms es un autor favorito del director de la orquesta, Monsieur Reberg, que ha dirigido esta obra no sólo con ciencia, sino también con verdadero amor.

Pablo Casals, de quien ya me he ocupado en alguna de mis crónicas anteriores, ha figurado como solista en estos conciertos sinfónicos, y de nuevo vuelvo a repetir que es el primero de los violonchelistas actuales. Entre otras cosas, tocó dos *suites* de Bach y un concierto de Eugenio D'Albert, esencialmente moderno, muy bien escrito para el violonchelo, que Casals supo hacer valer, poniendo de relieve sus innumerables bellezas, con sus admirables cualidades de musicalidad fina, perfecta comprensión, interpretación exquisita y maravilloso virtuosismo.



En el Victoria Hall, hermosa y amplia sala de concierto, se ha hecho aplaudir vivamente, en un brillante recital, el elegante pianista parisiense León Delafosse.<sup>1</sup> Cualesquiera que sean las reservas que la crítica haga a propósito de este artista, no cabe duda de que hay en él finura, distinción, un trabajo perseverante y concienzudo, y frecuentemente es un pianista de los más interesantes y aun verdaderamente cautivador. Como lo más notable de su concierto hay que señalar un Allegro de Scarlatti, deliciosamente cincelado, un hermoso prelude de Rajmaninov, presentado con finos efectos de sonoridad, y una Polonesa de Chopin, exquisitamente interpretada. La principal cualidad de Delafosse es, en mi humilde concepto, un ritmo impecable, y así, en el *Valse-Caprice* de Strauss, estuvo admirable sobre toda ponderación.

En el mismo Victoria Hall y también en un recital, se hizo aplaudir con entusiasta admiración Jacques Thibaud,<sup>2</sup> a quien podría llamársele, sin hipérbole, el violinista de la poesía y de la delicadeza, sin que estas cualidades sobresalientes excluyan de su temperamento un hondo sentimentalismo, a veces nervioso e intensamente apasionado. En todo su programa, alcanzó el artista ovaciones delirantes, pero en una Miniatura de Marák, *Le Rêve*, su fraseo tan

---

<sup>1</sup> Léon Delafosse (1874-1951), dotado y talentoso pianista y compositor francés. A los trece años de edad obtuvo el primer premio en la clase de piano del Conservatorio de París. De origen humilde, durante mucho tiempo tocó en los salones de los condes de Saussine, donde conoció al escritor Marcel Proust y al conde Robert de Montesquiou. Habiéndose aficionado este último al joven pianista, lo tomó bajo su protección, gracias a lo cual Delafosse actuó en los principales salones y salas de Londres y París y en general de toda Europa, así como en eventos de la aristocracia. En 1894, el artista puso música a uno de los poemas de Proust, *Mensonges*, lo que el escritor agradeció con elogios continuos en la prensa. El patronazgo de Montesquiou, sin embargo, llegó a un inesperado y amargo final. El descrédito que Montesquiou propaló sobre Delafosse le cerró para siempre las puertas de los salones aristocráticos donde había hecho su fama y canceló toda posibilidad de otros auspicios. La cólera de Montesquiou contra Delafosse acabó con su carrera. Al menos así lo sugiere el hecho de que no volvió a tener, ni como pianista ni como compositor, notoriedad alguna. Su nombre se desconoce en diccionarios locales y extranjeros relacionados con la música de Francia en esa época. Por el contrario, el pintor estadounidense John Singer Sargent (1856-1925) lo inmortalizó en un óleo espléndido (c.1899) que se exhibe en el Museo de Arte de Seattle.

<sup>2</sup> Jacques Thibaud (Burdeos, 1880-Barceloneta, 1953), violinista francés, primer premio del Conservatorio de París en 1896. Recibió consejos de Ysaÿe durante muchos años y fue considerado como uno de sus herederos. Inolvidable en la música de cámara, formó en 1905, con Pablo Casals y Alfred Cortot, un trío que figura entre las formaciones más refinadas de la primera mitad del siglo xx. Con Marguerite Long, fundó en 1943 el famoso concurso de ejecución musical (violín y piano) hoy vigente. Como intérprete, sus mayores cualidades fueron la pureza de estilo, una interpretación de gran clase y una sonoridad plena, si bien de poca potencia. Poseía un Stradivarius de 1709 que se destruyó en el accidente que le costó la vida.

delicado y vaporoso se convirtió realmente en un ensueño, en algo impalpable y profundamente melancólico que brotaba de su alma para conmover hasta las lágrimas a todos los que, estremecidos, le escucharon en medio del más completo recogimiento.

Como audiciones de música de cámara, han sobresalido las del Cuarteto Marteau, cuya celebridad europea débase no tan sólo al nombre de su ilustre primer violín,<sup>3</sup> sino ante todo, a la cohesión absoluta, a la intelectualidad extraordinaria de ese pequeño grupo de exquisitos artistas. Las más bellas obras del repertorio clásico —Beethoven, Mozart, Haydn— han hecho las delicias del auditorio, sin olvidar una página bien notable de modernismo, la Sonata en si menor de Gustavo Samazeuilh<sup>4</sup> que podría quizá señalarse como el prototipo de la manera actual de los compositores franceses: música sutil, espiritual, tormentosa, música impresionista que no carece de encantos, pero a la que falta sencillez y que pudiera tacharse de artificiosa por su poca espontaneidad. No obstante, esa sonata es bella y en ella revélase ciertamente un compositor de talento.

En punto a música religiosa, hemos admirado un *Te Deum* de Bruckner, un salmo de César Franck, páginas llenas de ciencia e inspiración, y la grandiosa trilogía de Berlioz, *La infancia de Cristo*, obra monumental, que ocupa un lugar aparte entre las innumerables producciones del maestro. Mas para hablar

---

<sup>3</sup> Henri Marteau (Reims, 1874-Lichtenberg, Baviera, 1934), violinista francés, nacionalizado sueco. Su madre había sido alumna de Clara Schumann y su padre un aficionado de valía. Primeros estudios en París en forma privada, hasta los 17 años que ingresó al Conservatorio con Garcin. Al cabo de un año, obtuvo el primer premio. Su carrera como solista se inicia en 1893 y en 1897 debuta en París en los Conciertos Lamoureux. Profesor del Conservatorio de Ginebra y de la Escuela Superior de Música de Berlín, donde sucede a Joachim. Segundo director de la Orquesta de Göteborg (1915-21), Suecia, donde finalmente se establece. Profesor de la Academia de Música Alemana de Praga, de Leipzig y Dresde. Regresó a Estocolmo donde dio su último concierto en 1934. Sus interpretaciones de Bach, Mozart y Reger —a quien incluso le dedicó su Concierto para violín (1908)— fueron notables y prestigiosas. Poseía un Guarnerius de 1731.

<sup>4</sup> Gustave Samazeuilh (Burdeos, 1877-París, 1967), compositor y crítico musical. Se dedicó a la música después de haberse graduado en Leyes en la Escuela de Altos Estudios. Trabajó al lado de Chausson, D'Indy y Bordes en la Schola Cantorum de París (1900-06) y con Paul Dukas. Su música, limitada en cantidad pero no en calidad, se inclina más hacia las primeras obras de Ravel y Debussy que al academismo de la Schola. Samazeuilh es conocido sobre todo como crítico y ensayista, actividad con la que contribuyó al criticismo musical francés a través de periódicos y revistas, locales y extranjeros, prefacios a libros sobre música y estudios sobre los compositores de su tiempo.

de este magno adatorio, no bastarían unas cuantas líneas, y ya esta crónica va traspasando los límites breves que me corresponden.

Baste por ahora con lo anteriormente escrito para confirmar lo que dije al principio respecto a la importancia de esta ciudad como centro musical de primer orden.



## Los pianistas célebres. Crónica musical\*

París, mayo 26 de 1906.

En mis crónicas anteriores he hablado ligeramente de todo: música lírica, de cámara, música sinfónica, dramática, etcétera. Me he ocupado también de reseñar los conciertos más sobresalientes, sin olvidar a muchos de los artistas más notables del día.

Deseo ahora consagrar estas líneas a algunos de los pianistas célebres que he escuchado, ya por ser entre los concertistas los que indiscutiblemente ocupan el lugar más distinguido, ya también porque a ello me inclina mi amor hacia el instrumento al que he dedicado los mejores años de mi vida. No obstante las dificultades del piano, ya de por sí arduas, y que en el día [de hoy] parecen casi insuperables, por la complicadísima música moderna que forma el repertorio de este instrumento, no escasean ciertamente los grandes pianistas.

Desde luego mencionaré a Ossip Gabrilovich,<sup>1</sup> un ruso considerado justamente como el maestro de la técnica. Nada es tan notable como el aplomo y la seguridad de este artista. Su ejecución puede a veces parecer fría porque se

---

\* Firmado en París el 26 de mayo de 1906 y publicado en México en *El Imparcial* del 25 de junio de 1906 con el mismo título.

<sup>1</sup> Ossip Gabrilovich (San Petersburgo, 1878-Detroit, 1936), pianista, director de orquesta y compositor de origen ruso, nacionalizado estadounidense. Estudió piano con Anton Rubinstein, teoría y composición con Glazunov. En 1894 se graduó en el Conservatorio de San Petersburgo con el premio Rubinstein, Los dos años que siguieron trabajó con Theodor Leschetizky en Viena. Después de su debut en Berlín, en 1896, realizó varias giras muy exitosas por toda Europa. En 1900 emprendió su primera gira en Norteamérica, a la que siguieron muchas más. Su estilo como pianista fue muy acabado, de mucho control y delicado, sin perder profundidad y fuerza de expresión. Director de orquesta titular de los Konzertverein de Múnich entre 1910 y 1914, fue nombrado director artístico de la Detroit Symphony Orchestra de Estados Unidos en 1918, conjunto que llevó a un nivel de alto rendimiento y perfección. En 1909 contrajo nupcias con la soprano, hija del escritor Mark Twain, Clara Clemens, con quien compartió numerosos recitales.

resiente tal vez de un cuidado exagerado, de una intención demasiado acentuada en todos los detalles. En cambio, toca con una claridad deslumbrante. Tiene ciertas peculiaridades, ciertas libertades que le dan personalidad y a Schumann en particular lo interpreta de un modo sugestivo. Lo que caracteriza principalmente el talento de Gabrilovich, es la bravura y brillantez de su estilo. Posee dedos de acero y una gran fuerza de resistencia, y en las diferentes obras que ejecuta muestra tanta virtuosidad, efectos tan imprevistos y variados, que pocos, seguramente, pueden rivalizar con él.

Como haciendo contraste con Gabrilovich, puede señalarse a Raoul Pugno,<sup>2</sup> pianista de la gracia y de la seducción, cuyo estilo delicado y fino es siempre distinguido y de un gusto exquisito. Hace cantar y aun suspirar al piano. En el Concierto de Schumann y en el tercero de Beethoven raya a gran altura y en el *andante* de este último concierto creo que nadie rivaliza con él. Tiene Pugno el poder mágico de comunicar vida, de hacer renacer y animar con un soplo nuevo las obras que interpreta. Esto es en él tan natural, que se siente uno subyugado, arrobado al escucharle. En Pugno, a pesar de su corpulencia y hasta obesidad, que parecieran inclinarlo más bien a los *tour de force* y a los acrobatismos pianísticos, predomina la delicadeza, el sentimentalismo y la cautivadora belleza de su interpretación.

Pero aún más alto que Pugno, consideran los franceses a Edouard Risler,<sup>3</sup> a quien entre los modernos colocan seguramente en primer lugar. Es un pianista

---

<sup>2</sup> Raoul Pugno (París, 1852-Moscú, 1914), pianista y compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París donde obtuvo el primer premio de piano en 1866, primer premio de armonía y primer premio en órgano en 1869. Pese a entrar a la política que lo condujo a la Dirección de Música y Ópera durante la Comuna de París, su reputación la debe en realidad a su éxito como pianista y sobre todo a su manera delicada y exquisita de tocar Mozart. El éxito de su primera presentación en Londres en 1894 con un recital con sus propias obras, le proporcionó la oportunidad de regresar varias veces. Su conjunción con el violinista Ysaÿe y en su recital *a solo* con música de César Franck que incluía orquesta, constituyeron proezas muy celebradas en su carrera. Pugno fue profesor del Conservatorio de París, cargo durante el cual realizó la edición de obras de Chopin y Schumann. Renunció a su puesto cinco años después.

<sup>3</sup> Edouard Risler (Baden-Baden, 1873-París, 1929), pianista francés, alemán de nacimiento. Estudió en el Conservatorio de París donde obtuvo el primer premio de piano en 1892 y primer premio en acompañamiento en 1897. Posteriormente realizó estudios con Dimler, D'Albert, Stavenhagen y Klindworth. En 1896 y 1897 se convirtió en *manager* asistente de escena en la preparación de *Los maestros cantores* de Wagner en Bayreuth y tomó parte como *coach* en la preparación de la obra en la Ópera de París. En 1906 fue nombrado miembro del Consejo Superior del Conservatorio de París y de 1907 a 1909, donde también fue profesor. La carrera de Riesler como concertista proviene por entero de Pugno. Su madurez fue precoz: antes de los 20 años el pianista fue reconocido en toda Europa como un gran maestro. Sus grabaciones dejan entrever un

excesivamente correcto, clásico y severo y buena prueba de ello acaba de dar al consagrar una serie de audiciones a las treinta y dos sonatas de Beethoven ejecutadas con una ciencia, con una fidelidad, con un respeto, superiores a cualquier elogio. Ha sido la suya una labor enorme, de la que salió plenamente airoso. Es un intérprete cuidadoso de traducir exactamente el pensamiento último, el espíritu del gran maestro, esforzándose siempre por penetrar hasta en la menor de sus ideas. Por eso, sin buscar el efecto, obtiene triunfos en todas partes en donde se presenta. La virtuosidad en él cede siempre ante el sentimiento musical de la obra interpretada y en este sentido su probidad artística es insuperable.

Pero Risler —y esta es una apreciación enteramente personal—, que por consiguiente no puede disminuir en nada el altísimo mérito del pianista, es de temperamento un tanto frío y reservado, no hay en él los arranques, las fogosidades que se encuentran en otros artistas. La calma, la placidez, la sangre fría de su naturaleza, parece dominarlo y absorberlo por completo y su ejecución siempre severa, es poco comunicativa. En una palabra, pudiera decirse que es un pianista sabio, más bien que un pianista de emoción.

Y ahora hablemos un poco de Eugenio d'Albert.<sup>4</sup> Hace muchos años, cuando por primera vez lo oí en México,<sup>5</sup> despertó en mí un entusiasmo extraordinario, fue una verdadera revelación, pues debo confesar que hasta entonces no había comprendido, casi ni sospechado, lo que era el piano, este instrumento por naturaleza áspero y duro y que, no obstante, se transforma y se agiganta bajo manos ágiles, expertas y sabias. Esta primera impresión que me produjo el pianista alemán la he conservado siempre fresca y viva, sin llegar a opacarse, a pesar del transcurso de largos años. Cuando vine a Europa, no desperdicié, como es de suponerse, ocasión de escuchar pianistas célebres. Primero aquí en París, y después en Berlín, en Viena, en Bruselas, en Italia, etcétera, me ha sido dado escuchar a los mejores del mundo. Sin embargo, no me había sido posible oír de nuevo a D'Albert. Se decía que no tocaba en público y aún corrían rumores de que había abandonado el piano, casi por completo. Dos años hacía que

---

mecanismo firme, perlado, lo mismo en los pianísimos, pero igualmente su *rubato* a la Rameau y Daquin no dejó de sorprender: “manera clásica de tocar, pero libre”, se decía en la época.

<sup>4</sup> Véase nota 5 en el artículo “Paderewski”.

<sup>5</sup> Los conciertos de D'Albert tuvieron lugar en el Teatro Nacional de la calle de Vergara (hoy Bolívar) los días 6, 8, 10 y 12 de abril de 1890. Éstos fueron compartidos con el violinista español Pablo de Sarasate. El 13 se dio el beneficio de Sarasate y el 15 el de D'Albert, quien tocó en esta ocasión, además de los Estudios Sinfónicos de Schumann, una *Hoja de álbum* de los *Seis preludios* de Castro y la Mazurca en re de Felipe Villanueva.

permanecía yo por acá, frecuentando siempre con asiduidad círculos artísticos y fiestas musicales y oyendo otra vez pronunciar el nombre de D'Albert, cuando, de improviso, una mañana tuve la inesperada noticia de que llegaría dentro de breves días a esta gran capital, para dar unos conciertos en la Sala Érard. Pasado el momento del estupor que tal noticia me produjera, sentí impulsos de no concurrir a esas audiciones, temeroso de encontrar a D'Albert inferior a muchas celebridades que había yo escuchado y que casi a diario seguía escuchando.

Conservaba siempre viva aquella primera impresión experimentada al oírlo en México y que consideraba como una hermosísima impresión de mi juventud y no quería perderla. Sin embargo, un deseo vehemente se apoderó de mí y sin poder dominarme, como empujado por una fuerza extraña, me dirigí a la sala de conciertos. Volví a escucharlo y quedé verdaderamente anonadado. Y es que su ejecución tiene ahora una vida intensa, una sensibilidad exaltada hasta la alucinación; sacude nuestros nervios haciéndolos vibrar hasta torturarlos, tiene, en fin, un poder de expresión, que llega a lo fantástico. Ningún rasgo es opaco o incoloro, pues la menor nota que brota bajo dedos canta, o llora, o grita iracunda. En cada detalle pone D'Albert todo, todo su corazón. Al oírlo interpretar Beethoven es donde más descuella una tristeza profunda, un dolor sin límites nos invade, es el alma misma, el alma inmensa del maestro de los maestros, es quien el sufrimiento no es ya la expresión de su dolor personal, sino más bien el desencanto de una inteligencia pensante ante las miserias de la humanidad entera... Nunca, aun cuando viviera cien años, se borraría de mi memoria el recuerdo del incomparable virtuoso, y no hablemos de su "mecanismo", lo posee más que ningún otro, pero como dice un crítico, "a palabra es horrible, hasta injuriosa para un talento como el suyo." Las interpretaciones de D'Albert, son intensas e insuperables en lo que se refiere a la pasión y al sentimiento, y en todo lo que se refiere a la intelectualidad, porque, además, carecen de convencionalismos y lo abarcan todo: la experiencia, la sonoridad, el ritmo y el movimiento.

[Ignaz] Paderewski,<sup>6</sup> tan personal y sugestivo; Emil Sauer,<sup>7</sup> audaz, brillante, con sus sonoridades tempestuosas e imponentes, [Alfred] Reisenauer<sup>8</sup> ecléctico, profundo, pasional; [Moritz] Rosenthal<sup>9</sup> con su técnica fascinadora;

---

<sup>6</sup> Véase nota 2 en el artículo "Paderewski".

<sup>7</sup> Véase nota 6 en el artículo "Paderewski".

<sup>8</sup> Véase nota 6 en "La música en Alemania".

<sup>9</sup> Véase nota 7 en "Paderewski".



[Ferruccio] Busoni<sup>10</sup> con su ático clasicismo y [Frederic Archibald] Lamond<sup>11</sup> y Harold Bauer<sup>12</sup> y otros más, son en verdad dignos de la admiración universal.

Pero D'Albert es superior a todos ellos, ocupa un lugar aparte. No sólo es más grande que los demás, sino que es único y no puede compararse más que a sí mismo. Su arte soberano recuerda la hermosa frase de Carlyle sobre la música: “Una especie de palabra inarticulada e insondable que nos conduce al borde del infinito y nos deja sumergir en él nuestra mirada por algunos momentos...”

---

<sup>10</sup> Véase nota 8 en “Paderewski”.

<sup>11</sup> Frederic Archibald Lamond (Glasgow, 1868-Stirling, GB, 1948), pianista escocés, educado en Alemania. Trabajó con Raff en el Conservatorio de Frankfurt del Meno. También con Liszt y Von Bülow. Debutó en Berlín en 1885 y en el St. James Hall de Londres en 1886. En este último lugar Liszt se encontraba entre la concurrencia. Principalmente activo en Berlín donde fijó residencia, Lamond tuvo que emigrar en los años 40 a causa de su oposición al régimen nazi. En Gran Bretaña fue reconocido por sus interpretaciones de Beethoven, aunque entre sus favoritos se encontraban también Brahms, Liszt y Saint-Saëns. Su autobiografía *The Memories of Frederic Lamond* (1949) nos deja retratos de primera mano de Brahms, Bülow y Anton Rubinstein. Grabó numerosas obras de Beethoven y escribió el libro *Beethoven: Notes on the Sonatas* (1944). Fuller Maitland consideraba que “en vista de su cultura y sus intereses musicales tan amplios, Lamond impresionaba a su audiencia sobre todo como músico y sólo incidentalmente como pianista”.

<sup>12</sup> Véase nota 97 en “Impresiones artísticas”.



## La ópera de un conde: *El clown. L'Ancêtre*. Crónica musical\*

París, julio 3 de 1906.

Uno de los acontecimientos artísticos y mundanos de más resonancia ha sido la primera representación en el Nouveau Théâtre, el 24 de abril último, de *El clown*, ópera en dos actos que ha obtenido un gran éxito. Y digo que este estreno ha sido también un acontecimiento mundano, porque el compositor es nada menos que el conde I. de Camondo, un personaje de encumbrada alcurnia, rico, noble, que ocupa lugar distinguidísimo entre la más alta aristocracia parisiense.

El autor del libreto, Víctor Capoul,<sup>1</sup> es el célebre tenor que hace años estuvo en México, y que, retirado desde hace tiempo de la escena, se ha dedicado al profesorado, en el que ocupa una posición prominente. Pero Capoul es, además, un hombre ilustrado, muy erudito y versado en literatura moderna y ha hecho, por consiguiente, un libreto teatral, dramático y conmovedor. El asunto, en pocas palabras, es el siguiente: el Circo Barbazán cuenta entre su *troupe*, al *clown* Maxim, que está profundamente enamorado de Zephyrine, una ecuestre coqueta, frívola y muy hermosa, que, a su vez, ama a Augusto, el hércules de la compañía. El *clown* está triste, desolado y sufre tanto y expresa

---

\* Fechado por Castro en París el 3 de julio de 1906, se publicó en *El Imparcial* con el título que conservamos, el 29 de julio del mismo año.

<sup>1</sup> Joseph-Amadée-Victor Capoul (Toulouse 1839-Pujaudran 1924), tenor, segundo premio en el Conservatorio de París y primer premio en la Ópera Cómica donde se inició con *El caíd* de Thomas y en donde formó parte del elenco permanente a partir de 1872. Dotado de una voz de volumen limitado pero seductora, elegante en su manera de cantar, tanto como en su porte, se convierte en el cantante preferido de la corte imperial en Francia. En 1871 acepta la dirección del Conservatorio en Nueva York y a su regreso a París, la dirección de escena de la Ópera Cómica.

con tal sinceridad y vehemencia su dolor, que Zephyrine siente compasión por un momento y, para consolarlo, le concede generosamente un beso. Augusto ha sorprendido esa caricia y lleno de rabia y de celo jura vengarse: decide la pérdida del payaso, y combina el espantoso plan de aserrar el trampolín en que Maxim debe ejecutar sus suertes.

Cuando el pobre *clown* comienza sus ejercicios entre los entusiastas aplausos de la multitud, rómpese súbitamente el aparato y cae al suelo, de donde se levanta cubierto de sangre y moribundo. En tanto Glady, una elegante y bella muchacha, una *cocotte* llena de joyas, de opulencia y de lujo, que ama locamente a Maxim, al presenciar la terrible desgracia se despoja de sus joyas y se las da a Zephyrine a cambio de sus pobres vestidos, los que se pone rápidamente y se precipita hacia Maxim que, reclinado en sus brazos y creyendo estar con su amada, muere tiernamente acariciado, en la dulce quimera de un amor correspondido!...

El compositor De Camondo con sus grandes influencias y con sus inmensas riquezas hubiera fácilmente encontrado en el Teatro de la Gran Ópera complacencias lucrativas, gracias a las cuales hubiera podido aparentar la satisfacción de ser admitido espontáneamente en la primera escena lírica de Francia y de ver su obra representada al igual que las de músicos que no son millonarios pero que en cambio son célebres y admirados.

El conde Camondo ha desdeñado esta hipocresía, esta vanidad ostentosa, bien fácil de obtener en sus condiciones, y lealmente, francamente, se ha presentado ante el público como su propio mecenas; ha hecho saber que montaba su obra con su dinero exclusivamente y ha derrochado su oro en obtener una *mise en scène* y una interpretación de un brillo excepcional.

Todos los papeles, tanto los pequeños como los principales, fueron distribuidos entre artistas de nombradía, como el tenor Rosmelière, un cantante dramático de extraordinario talento, la señorita Farrar, discípula de la gran Lilli Lhemann, el barítono Rebaud, el bajo Delmas,<sup>2</sup> de la Gran Ópera, etcétera. Esta excelsa interpretación vocal, se ha completado con el concurso de una orquesta considerable, compuesta de ochenta instrumentistas, escogidos entre lo

---

<sup>2</sup> Jean François, llamado Francisque, Delmas (Lyon, 1861-St. Alban de Monthel, 1933), bajo-barítono francés. Realizó sus estudios en el Conservatorio de París en donde fue primer premio de canto y ópera en 1886, año de su presentación en la Ópera de París, en la que cantará cada temporada hasta 1927. Una voz grande, bien impostada y un estilo sobrio, cuyas numerosas grabaciones lo atestiguan, le permitieron realizar una larga carrera con un amplio repertorio, pero limitada a Francia y Montecarlo.

mejor y admirablemente disciplinados, bajo la batuta de Alphonse Catherine, que en esta ocasión ha confirmado su reputación de ser uno de los directores más notables.

Pocos amateurs serían capaces ciertamente de este bondadoso gesto. ¿Pero el conde Camondo es un simple *amateur*? Indudablemente que no, si por esas palabras se entiende el que “hace arte ligeramente, frívolamente porque no tiene otra cosa que hacer”, y cuyos conocimientos son los que pueden adquirirse únicamente en escasas y rápidas lecciones y en el trato más o menos íntimo y continuado con compositores ilustres. Sí, de Camondo es, en verdad, un músico completo, erudito, laborioso, inspirado y su obra, como en esta vez lo ha hecho la crítica, debe ser juzgada seriamente y no con la ligereza cortés y desdeñosa con que se tratan las producciones mundanas.

Hay en *El clown*, novedad en los motivos, ingenuidad en los ritmos y verdadera ciencia en la instrumentación. El final del primer acto, sobre todo, es notable. Es una página instrumental de gran aliento, en la que se describe con sonoridades nuevas y con polifonía rica y de las más interesantes, la feria de Neuilly con sus mil ruidos diversos, con los gritos de la multitud y de los saltimbanquis, con la batahola de las fanfarrias y de los órganos de barbería. Era difícil realizar un desorden polifónico más bello y pintoresco. Este cuadro, muy bien puesto en escena, fue aplaudido sin reservas, con verdadero entusiasmo y obtuvo un éxito completo. Puede decirse que es el número culminante de la ópera, en la que se destacan, además, con intensidad expresiva, los acentos de dolor de Maxim y el carácter cínico, innoble y repulsivo de Augusto.

En resumen, si *El clown* no es una obra genial y extraordinaria, es, por lo menos, la producción de un músico de ciencia, de un técnico consumado que posee un talento vigoroso y una inspiración poco común.

Otro estreno que ha producido sensación y que es de la más alta importancia artística, ha sido la primera representación de *L'ancêtre*, drama lírico en tres actos, poema de Augé de Lassus, música del gran Saint-Saëns. El drama, bien desarrollado, es de una acción sencilla y rápida. Dos familias corsas, la de Fabián y la de Pietia Nera, tienen rivalidades y odios antiguos que los hace estar en guerra continua desde hace largo tiempo. Un eremita, Rafael, quiere establecer la paz y calmar los ánimos, pero en vano ruega a la vieja abuela Nunciata, *l'ancêtre* (la antepasada), que deponga su cólera. Por el contrario, ella se opone abiertamente a la reconciliación y procura avivar más los furores próximos a desencadenarse. Al fin el combate estalla y Leandri, nieto de Nunciata, muere a manos de Tebaldo, jefe de la familia Fabián. La abuela, en

una gran escena dramática, jura sobre el cadáver de Leandri, obtener venganza, obliga a todos los suyos a hacer el mismo juramento y, supuesto que ya no hay ningún hombre en la familia, Vanina, la primogénita, es designada para dar muerte a Tebaldo; pero la pobre niña ama profundamente a éste y lucha entre su amor y el deber, vacila, duda, y no puede resolverse a cometer el nefando crimen. Entonces la vieja, la terrible Nunciata, se arma de un fusil y dispara sobre Tebaldo, sólo que Vanina se interpone violentamente cubriéndolo con su cuerpo y recibe ella el fatal disparo que le produce la muerte.

El asunto, sobrio y rápidamente desarrollado, conmueve hondamente. Los tres actos, llenos de vida y animación son profundamente dramáticos, con predominio del segundo, que parece ser el capital, y en donde la música alcanza acentos de una expresión trágica y sombría. En el tercer acto, hay un delicioso coro de mujeres y un magnífico e inspirado dúo de amor. La partitura, escrita con la experiencia y la práctica del veterano compositor, es, sin disputa, una obra maestra de un carácter elevado y grandioso y de la más pura forma musical, aunque quizá demasiado sinfónica, no obstante que sacude y subyuga el ánimo con sus páginas vehementes y realmente dramáticas.

*L'ancêtre*, que ha sido acogida triunfalmente, es la manifestación clara y elocuente del genio del ilustre maestro, que, no obstante su avanzada edad, conserva aún toda la plenitud de sus energías y de su inmenso talento.

**La temporada de Montecarlo.**  
**Correspondencia musical: importancia**  
**del Teatro de Ópera de Mónaco.**  
**El *Don Carlos* de Verdi y *El Demonio***  
**de Rubinstein\***

Montecarlo, población pequeña, aunque mundana y suntuosa, elegante y aristocrática, tiene también su temporada anual de ópera, que, de poco tiempo a esta parte, ha alcanzado resonancia en toda Europa, por su significación artística de valor indiscutible.

En este año la temporada ha sido quizá superior a las anteriores, gracias sobre todo al señor Raúl Gunzbourg, el actual director artístico, hombre de rara inteligencia, de elevadísima cultura, activo, emprendedor, que contando con la poderosa ayuda de su alteza el príncipe de Mónaco, ha sabido hacer de la Ópera de Montecarlo una escena lírica de las primeras del mundo.

Todas las obras representadas han sido efectivamente, de gran mérito. La obra de inauguración fue el *Tannhauser* de Wagner, presentado con una *mise en scène* esplendorosa y con intérpretes de primer orden, a cuyo frente estaba el célebre tenor Van Dyck.<sup>1</sup> Después siguió *Mademoiselle de Belle Isle* del compo-

---

\* Firmado el original en París el 25 de julio de 1906, se publicó en el periódico *El Imparcial* de México el 20 de agosto de 1906 con el título “La temporada de Monte Carlo” y los subtítulos que conservamos a manera de índice. Se reprodujo en *El arte musical* de septiembre del mismo año con el título “Correspondencia musical de Ricardo Castro. La ópera de Monte-Carlo”.

<sup>1</sup> Ernest Van Dyck (Amberes, 1861-Berlaar, 1923), tenor belga. Después de estudios en Lovaina y actuaciones en Bruselas, se trasladó a París, donde fue reconocido por Lamoureux, quien lo presentó frecuentemente en sus conciertos. Su participación en *Lohengrin*, de Wagner, en 1887, dio inicio a su brillante carrera en Bayreuth y en las principales capitales europeas, con cuatro giras por Estados Unidos. En 1906 aceptó la cátedra en el Conservatorio de Amberes y en 1912 la

sitor griego Spiro Samara, representada pocos meses antes por primera vez en Ginebra, con éxito entusiasta y merecido, pues es en verdad una ópera inspirada, tierna y espiritual, que acredita a Samara como uno de los compositores de más talento de la escuela moderna.

Una *reprise* de *El rey de Lahore*, la popular y aplaudida producción de Massenet fue un pretexto de este escénico que sirvió a Mr. Gunzbourg para realizar verdaderas maravillas. En seguida tuvo lugar el estreno de *L'ancêtre*, de Saint-Saëns, de cuya ópera, así como del brillante éxito que obtuvo, hablamos en nuestra crónica anterior. Su música inspirada y valiente es una prueba más de la energía y talento inagotables del genial compositor.

Para conmemorar el centenario de Schiller, se montó con un lujo extraordinario el *Don Carlos*, de Verdi, escrito sobre el libreto que Joseph de Méry y Camille du Locle<sup>2</sup> tomaron de la tragedia de este gran poeta.

La ópera, representada por primera vez en París en 1867, provocó las más acerbas críticas y no obtuvo sino un éxito mediano; sin embargo, señala el inicio de la completa evolución que experimentó el genio del célebre maestro italiano. En *Don Carlos*, efectivamente, no se encuentran arias de anticuado corte, recitativos inadecuados e incoherentes, cavaletas y *fiorituri* a propósito, únicamente para dar brillo al virtuosismo del cantante, con detrimento de la verdad escénica. La ópera no forma sino una trama, en la que la música sigue fielmente al drama, describiendo los personajes, sincera y sobriamente.

Verdi, en la plenitud entonces de su fuerza, escribió un verdadero drama musical, vehemente, expresivo, con profusión de ideas melódicas (un compositor moderno encontraría en esta música temas para toda su vida) de gran claridad, de incomparable maestría en la orquestación, cuyas sonoridades nunca cubren ni opacan la voz, no obstante que los dibujos polifónicos subrayan constantemente y comentan las frases cantadas con una precisión y una verdad que desearía uno encontrarla en el sinnúmero de partituras de muchos de los actuales sinfonistas del teatro. *Don Carlos*, empero, es una obra netamente italiana, y si los críticos de 1867 reprochaban a Verdi que hubiese tomado

---

dirección artística del Teatro de los Campos Elíseos en París. La Guerra del 14 puso fin a su carrera de artista lírico, no así a la de pedagogo, que ejerció hasta el final de sus días.

<sup>2</sup> Camille-Germain du Locle (Orange, 1832-Capri, 1903), notable libretista, que jugó un papel importante en la génesis de *Aida* de Verdi. Autor del libreto de *Don Carlo* de este mismo compositor. Director de la Ópera Cómica, estimuló a los jóvenes. A sus instancias se debe la creación de *Carmen* de Bizet. En colaboración con Boito y con Duvernoy, realizó la traducción de *Simón Bocanegra* y la de *Aida*, así como de *La fuerza del destino*. Escribió asimismo los libretos de *Sigurd* y *Salammbó* para Reyer.



a Wagner por modelo, en realidad estos dos genios, que son los dos grandes maestros del drama musical, no se asemejan entre sí, sino que son enteramente personales, con temperamento y perfiles tan característicos, que es imposible de todo punto, confundir el uno con el otro. En *Don Carlos* hay una fuerza, una vehemencia tan apasionada y expresiva, que Verdi mismo no ha podido sobrepasar más tarde, seguramente porque no encontró un poema tan trágico, tan humano, como el de Schiller. Apenas si a este respecto pudiera compararse con el *Otelo*, esta obra conmovedora e inmortal creación suya.

Si hace cuarenta años no se supo, o no se quiso comprender *Don Carlos*, en cambio ahora que ha obtenido un éxito inmenso, triunfal, el público no puede menos que admirarse y sorprenderse de que esta obra haya sido tan injustamente recibida en su estreno y que después haya permanecido ignorada por tanto tiempo. Por último, para cerrar brillantemente la temporada, se representó *El Demonio*, ópera de Anton Rubinstein, casi desconocida en Europa, y que, no obstante, es una obra de gran aliento y de indiscutibles méritos, que por sí sola bastaría para formar una gloriosa reputación de compositor dramático.

El libreto, sacado por Lermontov mismo de su magnífico poema, nos muestra al Demonio imperando sobre el mundo, orgulloso, soberbio de este dominio, al cual renunciaría, sin embargo, a cambio del amor y de las caricias de la bella princesa Tamara, a quien se propone fascinar y seducir. Comienza el Demonio su pérfida obra, haciendo matar al prometido de la princesa, el joven y valeroso Sinoval. Después, con sus frecuentes apariciones, con sus satánicas insinuaciones, perturba y agita con violencia el tierno corazón de Tamara y llega por fin hasta presentársele en un claustro, a donde ella ha ido a refugiarse en busca de la paz de su espíritu, tan profundamente quebrantado. Le confiesa que es el Demonio y le declara su pasión, jurándole que llegaría hasta amar el cielo si fuese amado de ella; le pinta sus torturas de condenado, sus ansias y su desesperación, su amor intenso y doloroso con acentos de tanta vehemencia, que Tamara, no pudiendo resistir más, sucumbe, subyugada por un encanto mágico; pero al entregarse y caer en los brazos del Demonio, muere súbitamente.

Un ángel defiende sus despojos mortales. Entonces se desencadenan con furia los elementos, estalla el rayo, el claustro queda convertido en ruinas, en tanto que Satán es lanzado al abismo, sin redención posible, y los ángeles llevan al cielo el alma de Tamara.

Es una ópera notable bajo todos conceptos, de una inspiración severa y grandiosa, con marcado carácter religioso. La parte del Demonio, sobre todo, está magistralmente tratada. Las frases melódicas amplias y de gran belleza,

abundan en los pasajes culminantes y en cuanto a la orquestación, es la de un sabio sinfonista. Dos personajes se destacan vigorosamente: el Demonio, que interpretó M. Chaliapine, un artista ruso de extraordinario talento y Tamara, cantado por Madame Sigrid Amolson, con su habitual maestría.

Los demás papeles no son sino episódicos y de un orden relativamente secundario. En cuanto a la *mise en scène*, fue verdaderamente fastuosa y deslumbradora. Inútil parece agregar que el éxito de arte de esta obra ha sido inmenso.

Estas breves líneas, que tal vez puedan dar una idea aproximada de lo que es la temporada de Montecarlo, justifican lo que afirmé al principio, esto es, que su teatro de ópera es una de las primeras escenas líricas de Europa, por el mérito artístico innegable de las obras representadas, y porque, además, prestan su concurso los más célebres cantantes, secundados por una orquesta numerosa y admirablemente disciplinada, a cuyo frente se encuentran directores de gran talento y de reputación sólidamente establecida.

París, julio 25 de 1906.

## Bibliografía

- BLOM, Eric (editor) (1973). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, St. Martin Press.
- CARMONA, Gloria (1984). “De la Independencia a la Revolución, 1810-1910”, en *La música de México*. Editor Julio Estrada. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas.
- FAUQUET, Joël-Marie (director) (2003). *Dictionnaire de la Musique en France au XIXème Siècle*. Paris, Librairie Arthème Fayard.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba (1920). *Puntos de vista, ensayos de crítica*. México, Secretaría de Gobernación / Dirección de Talleres Gráficos.
- HURTADO, Leopoldo (1998). *Apuntes sobre crítica musical*. Colección Temas, Buenos Aires, Argentina, Grupo Editorial Latinoamericano.
- MAYA, Áurea (1994). *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*. México, CENIDIM.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de (1961). *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. Prólogo de Salvador Novo, 3.ª edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Vol. III, México, Porrúa.
- PÁRIS, Alan (1989). *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Traducción de Juan Sánchez de los Terreros. Madrid, Ediciones Turner.
- PONCE, Manuel M. (1919). “La música después de la Guerra”, en *Revista musical de México*, tomo I, núm. 1, México.
- ROMERO, Jesús C. (1956). *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*. I Centenario del Instituto Juárez de Durango. Durango, Instituto Juárez.
- SADIE, Stanley (editor) (1995). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan Publishers.
- SCHOLES, Percy A. (1960). *The Oxford Companion to Music*. Novena edición, London, Oxford University Press.
- SCHONBERG, Harold C. (1988). *The Virtuosi*. New York, Vintage Books.
- TEIXIDOR, Felipe (1959). “Prólogo”, en *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país por Madame Calderón de la Barca*, Traducción Felipe Teixidor. México, Porrúa.
- TEIXIDOR, Felipe (coordinador) (1976). *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. Cuarta edición. México, Porrúa.
- TORRE, Guillermo de (1970). *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid, Alianza Editorial.

## Hemerografía (1900-1906)

*El Arte Musical*

*El Chisme*

*El Correo Español*

*El Imparcial*

*The Mexican Herald*

*El Mundo*

*El Mundo Ilustrado*

*El País*

*El Partido Liberal*

*El Popular*

*El Tiempo*

*El Universal*

## Créditos fotográficos

**Ricardo Castro (1864-1907).** Colección particular de la autora.

**Fotografías 1, 5, 7, 9-11, 18 y 22.** Schoenberg, Harold C. (1988). *The Virtuosi: Vintage Books*. New York, A Division of Random House.

**Fotografías 2 y 3.** Milinowski, Martha (1986). *Teresa Carreño*, Caracas, Monte Ávila Editores.

**Fotografías 4, 6, 13 y 14.** Camer, James (1981). *Great Composers in Historic Photographs*. New York, Dover Publications.

**Fotografía 8.** Schwarts, Boris (1983). *Great Masters of the Violin*. Touchstone, Simon and Schuster.

**Fotografía 15.** Paris, Alan (1989), *Dictionnaire des Interprètes*. Paris, Édition Robert Laffont.

**Fotografías procedentes de internet 12, 16, 17, 19-21, 23 y 24.**

12. El legendario Toscanini.

<<https://caminodemusica.com/verdi/preludio-aida-giuseppe-verdi-arturo-toscanini>>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

16. Giuseppe Verdi (1813-1901) y Richard Wagner (1813-1883).

<<https://i.pinimg.com/originals/1e/db/d6/1edbd60e6e6629326b79179df0dbf6c4.jpg>>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

17. Pablo Casals (1876-1973).

<<https://pastdaily.com/2015/07/18/an-interview-with-pablo-casals-and-a-picture-of-postwar-europe-july-18-1945-past-daily-weekend-gallimaufry/>>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

19. Cécile Chaminade (1857-1944).

<<https://ckrueger.expressions.syr.edu/blog/2018/04/29/cecile-chaminade/>>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

20. Emil Von Sauer (1862-1942).

<<https://www.last.fm/music/Emil+von+Sauer/+images/18a6c9be61fd4006ae6f50a7f2d8048e>>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

21. Eugen d'Albert (1864-1932).

<<https://alchetron.com/Eugen-d%27Albert#eugen-dalbert-128d913f-f827-4435-926c-42f9bd6e26e-resize-750.jpeg>>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

23. Fanny Davies (1861-1934).

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Fanny\\_Davies#/media/File:Fanny\\_Davies\\_ca1909.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Fanny_Davies#/media/File:Fanny_Davies_ca1909.jpg)>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

24. Feodor Chaliapin (1873-1938).

<[http://vokrugknig.blogspot.com/2018/02/blog-post\\_14.html](http://vokrugknig.blogspot.com/2018/02/blog-post_14.html)>

Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020.

**Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Marina Núñez Bepalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

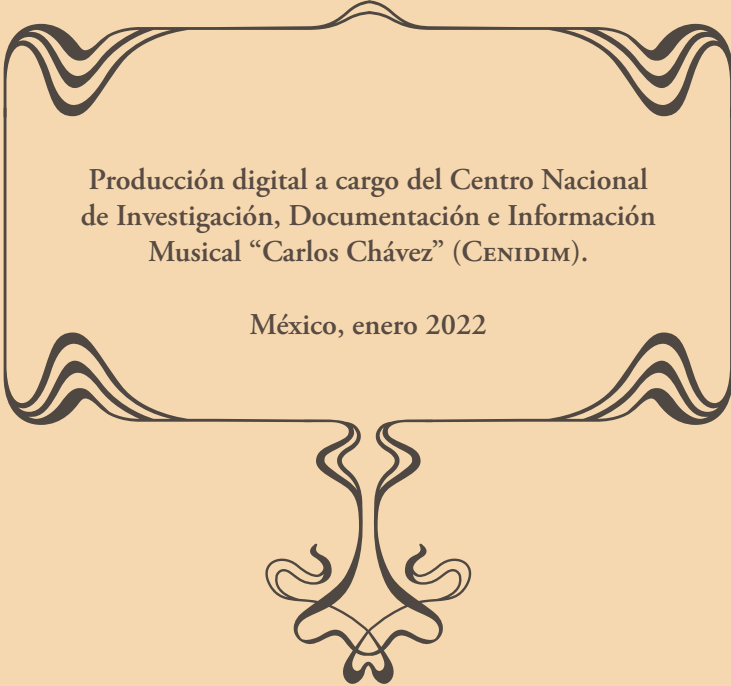
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez  
Directora general

Mónica Hernández Riquelme  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Víctor Barrera García  
Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



Producción digital a cargo del Centro Nacional  
de Investigación, Documentación e Información  
Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

México, enero 2022



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDIM**