



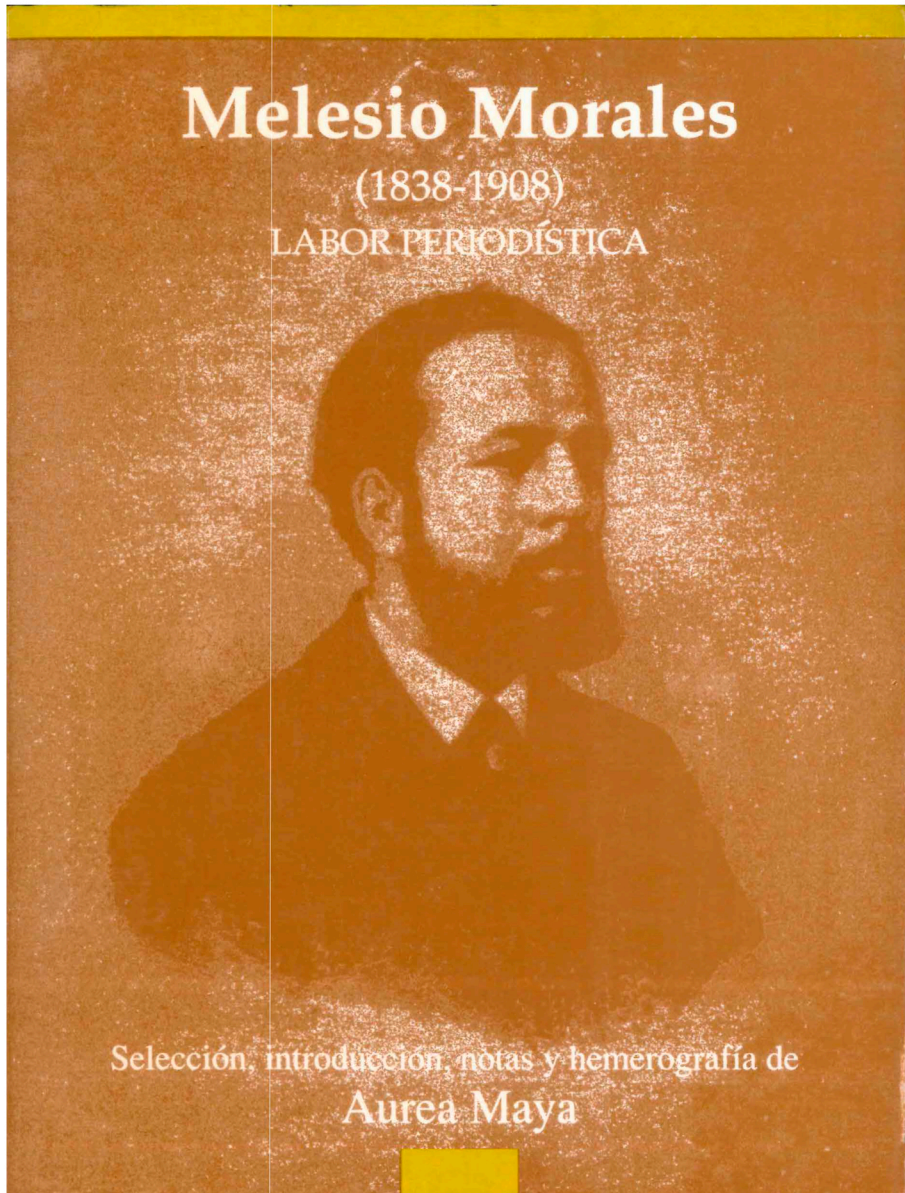
CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Morales, Melesio, Melesio Morales (1838- 1908): Labor periodística, selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya, Conaculta, INBA, CENIDIM, 1994, 217 p.

Melesio Morales

(1838-1908)

LABOR PERIODÍSTICA



Selección, introducción, notas y hemerografía de
Aurea Maya

Melesio Morales (1838 - 1908)

Labor Periodística

MELESIO MORALES
(1838 - 1908)

Labor Periodística

Selección, introducción, notas y hemerografía de
Aurea Maya



CENIDIM

Morales, Melesio, 1838-1908

Ensayos. Selecciones

Melesio Morales, 1838-1908: labor periodística
Selec., introd., notas y hemerografía de Aurea Maya.
México: CENIDIM, 1994. XX + 220 p.
Incluye hemerografía de y sobre Melesio Morales.

1. Música - Alocuciones, ensayos, conferencias.

2. Música - Historia y crítica. I. Maya, Aurea, 1966 - II. t.

ML60

Primera edición, 1994.

DR © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA

Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

"Carlos Chávez", CENIDIM

Liverpool 16 Col. Juárez CP. 06600 México, D.F.

Tels: 546 61 40 y 592 59 53

Impreso en México

Printed in Mexico

ISBN 968-29-5834-2

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	VII
NOTA ACLARATORIA	IX
INTRODUCCIÓN	XI
LABOR PERIODÍSTICA	
Al respetable público	1
<i>Ildegonda</i>	2
El maestro Morales	3
Crónica musical	4
Un dictamen	8
Los títulos profesionales: Carta a Puck	12
Los títulos profesionales: Segunda carta a Puck	15
El maestro don Felipe Larios	19
Algo sobre música	20
Reseña musical	25
Establecimientos musicales de Florencia, Milán y México	32
La música irlandesa	39
La música turca	41
El canto	42
La música en los antiguos romanos	46
La ópera italiana	49
Crónica musical: <i>El Trovador</i>	53
Rosa Palacios	58
<i>Ruy Blas</i>	61
<i>El Guarany</i>	64
El autor de <i>Cleopatra</i> al público	74

Chopin: su segundo scherzo y algunas observaciones acerca de su música y modo de interpretarla	76
Verdi y su <i>Falstaff</i>	80
Sociedad del Cuarteto	86
El arte musical en México y el Conservatorio	93
Haydn cuartetista	96
La empresa de ópera y sus artistas	100
La ópera <i>Anita</i> del maestro Melesio Morales	103
Carta del maestro Melesio Morales	104
<i>Anita</i> : ópera del maestro Melesio Morales	105
Los conciertos del Conservatorio en Arbeu	107
El Himno Nacional y la <i>Marcha Zaragoza</i> : Don Jaime Nunó	110
Villaseñor	112
El Conservatorio (reminiscencias)	116
<i>Traviata</i>	129
El maestro Melesio Morales, de viaje	131
El pianista mexicano doctor Silva	138
La estatua a la Peralta	139
El piano. Apuntes históricos	141
Julián Carrillo	147
Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de Música	152
Los concursos en el Conservatorio	162
Chicanas en el Conservatorio	164
Género chico	166
El arte en los templos: Música excomulgada	167
<i>Brahma</i>	172
Don Manuel Iturbe: Anécdota	174
Mendelssohn	179
HEMEROGRARÍA DE MELESIO MORALES	185
HEMEROGRAFÍA SOBRE MELESIO MORALES	195

AGRADECIMIENTOS

A Eugenio Delgado por sus valiosas sugerencias y constante impulso para la conclusión de este trabajo.

A Consuelo Carredano y Eduardo Contreras Soto por sus valiosos comentarios sobre la cultura mexicana del siglo XIX.

A Luis Jaime Cortez, director del CENIDIM, por su apoyo para la edición de este trabajo.

A la Dra. Leonor Ortiz Monasterio, directora del Archivo General de la Nación, por su autorización para publicar el material hemerográfico que resguarda el archivo. Al personal de la hemeroteca del AGN, Ignacio Bárcenas Lugo, Jorge Espinosa Lemus, Osvaldo Suárez y Raúl Aranda Gómez, que siempre me mostraron una disposición absoluta para la consulta del acervo. Igualmente por las facilidades para microfilmear y fotocopiar el material, a la Lic. Ma. Antonieta Gutiérrez Vera, entonces Jefe de Servicios Técnicos del AGN, a la actual Jefe de dicha área, Lic. Ma. Carmen Ramírez Izarraráz, a Enriqueta Díaz Barrera y a José Luis Vargas Cedillo.

Al personal de la Hemeroteca Nacional y a José Pacheco, responsable de la hemeroteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia por las facilidades para consultar las publicaciones periódicas de sus respectivos acervos.

A Raúl Chávez Guadarrama, bibliotecario del Conservatorio Nacional de Música, siempre dispuesto a auxiliarme para la consulta del inapreciable material que resguarda la biblioteca "Candelario Huízar". A Beatriz Hernández y Alejandro González por su ayuda en la búsqueda de materiales sobre el compositor en la Biblioteca "Eloísa y Gerónimo Baqueiro Fóster" del CENIDIM.

Al Consejo editorial del CENIDIM por sus sugerencias para la publicación de este trabajo.

NOTA ACLARATORIA

*El proyecto de investigación sobre el compositor mexicano Melesio Morales en el CENIDIM comprende una nota biográfica y la edición del catálogo musical, el libro *Apuntes e Impresiones*, la hemerografía, antología de textos y algunas de sus composiciones. La investigación se inició formalmente en junio de 1990 cuando Karl Bellinghausen presenta el proyecto al CENIDIM. En enero de 1991 Aurea Maya se integra al proyecto y asume la responsabilidad en la edición de la labor periodística de Melesio Morales.*

KARL BELLINGHAUSEN Y AUREA MAYA.

INTRODUCCIÓN

Se reconoce unánimemente el enorme significado que tiene el periodismo musical en la reconstrucción y revaloración histórica de la música del siglo XIX mexicano. Los diarios, además de informar, constituía un importante medio de difusión cultural, en el que la crítica musical encontró un espacio propicio para la promulgación de ideas sobre la composición, la interpretación, la historia de la música, la enseñanza y las instituciones musicales. Suscitó numerosas polémicas, algunas de ellas hasta de varios años, sobre diferentes puntos de vista de músicos y literatos que disertaban sobre la música de compositores mexicanos y extranjeros, las funciones de las compañías de ópera o los métodos de enseñanza más convenientes.

El presente volumen es una selección de los artículos periodísticos del compositor mexicano Melesio Morales (1838-1908), músico que ejerció gran influencia en el medio musical de la segunda mitad del siglo XIX. El conocimiento de la labor periodística nos permitirá no sólo acercarnos al pensamiento musical del compositor sino adentrarnos en la cultura musical del poco estudiado siglo XIX mexicano.

El lector descubrirá a un Melesio Morales en continua lucha con el medio musical para defender sus ideas como compositor, maestro o crítico. Su vida, longeva para la época, se muestra colmada de situaciones adversas que no significaron que el músico mexicano dejara de alcanzar un relieve preponderante en el medio, a pesar de que al final de su vida se viera relegado por una nueva generación de músicos liderados por Ricardo Castro y Gustavo Campa.

Melesio Morales nace en la ciudad de México el 4 de diciembre de 1838. En 1847 inicia sus estudios musicales con el profesor Jesús Rivera y Río. Tres años después ingresa a la Academia de Agustín Caballero, siendo el alumno más sobresaliente de la cátedra de acompañamiento de Felipe Larios. En esta época compone su primera obra, un vals que titula *El Republicano*.

En 1854, por recomendación de Felipe Larios asiste a siete clases de instrumentación con Antonio Valle. En la Academia de música de Cenobio Paniagua Morales imparte clases de armonía y recibe de Paniagua algunas lecciones sobre composición e instrumentación.

En 1856, mientras completaba sus estudios e impartía clases, comienza a escribir su primera ópera, *Romeo*, que estrena el 27 de enero de 1863 con gran aceptación por parte de la crítica y el público.

Podría señalarse el año de 1863 como el inicio de la carrera periodística de Melesio Morales. El estreno de su ópera *Romeo* lo alienta a enviar a los diarios un desplegado dirigido al público en el que comenta su obra; este hecho, que posteriormente se volvería costumbre en sus estrenos de óperas, Morales lo consideraba como una carta de presentación para que el público comprendiera mejor los hechos en torno a la puesta en escena o el proceso de composición, escritos que ahora resultan reveladores para entender la estética musical de Morales (la carta dirigida al público por la representación de *Anita* es un ejemplo de ello)¹.

En 1864 compone su segunda ópera, *Ildegonda*, y contrae matrimonio con Ramona Landgrave, hija de una familia acaudalada de la ciudad. En esta época Melesio Morales ocupa cargos en diferentes compañías de ópera. En septiembre de 1865 llega a México la compañía de ópera italiana de Anibal Biacchi, que pone en escena *Ildegonda* (enero 26, febrero 4 y 11 de 1866) y en la que Melesio Morales desempeña el puesto de director de coros.

Gracias al éxito de *Ildegonda*, Antonio Escandón le concede una pensión mensual por tres años para estudiar en Europa. Morales sale el 1° de marzo de 1866 con rumbo a París y posteriormente a Florencia. Su esposa y dos hijos, Enriqueta y Julio, esperaron su regreso.

En Florencia estudia con Teódulo Mabellini con resultados alentadores; además de revisar sus composiciones (orquestó nuevamente su ópera *Ildegonda*), compone dos óperas: *Gino Corsini* y *Carlo Magno*, además de himnos, misas, canciones y piezas para piano. El maestro italiano le permite disponer de su biblioteca particular para la lectura de libros y partituras.² Durante su estancia en Florencia, en varias salas de la ciudad, cantantes italianos como Cornelia Castelli, Eva Cattermole y Enriqueta Pozzoni interpretaron sus obras. El 6 de enero de 1869 se presenta *Ildegonda* en el Teatro *Pagliano* de Florencia, gracias al apoyo financiero de Ramón Terreros, miembro de la Sociedad Filarmónica Mexicana, quien, a instancias de Antonio Escandón, le obsequia cinco mil francos para cubrir los gastos de la representación.

El 1° de mayo de 1869 Melesio Morales regresa a México y es recibido como un triunfador. Ignacio Manuel Altamirano publica en la revista *El Renacimiento* una biografía del compositor,³ primera que se escribió sobre el compositor y que contribuyó a aumentar la admiración del público hacia el músico mexicano.

¹ Véase p. 104.

² "Rasgo biográfico", [s.d.] Este artículo se encuentra en el diario del compositor.

³ Altamirano, Ignacio M. "El maestro mexicano Melesio Morales", *El Renacimiento*. Tomo I, (mayo-septiembre 1869). Reeditado en *Revista musical mexicana*. Tomo III, N° 1 (enero 7, 1943), pp. 10-13. N° 2 (febrero 7, 1943), pp. 35-38. N° 3 (marzo 7, 1943), pp. 63-65. N° 5 (mayo 7, 1943), pp. 206-207. N° 10 (octubre 7, 1943), pp. 228-231. Y en, *Obras completas: Escritos de literatura y arte*. México, CNCA, 1989. Volumen XIV, tomo 3. pp. 77-108.

Al regresar de Europa la vida del compositor Melesio Morales se divide entre impartir clases, componer y difundir la música europea en México. En el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana enseña armonía y composición, sustituyendo en sus cátedras a Felipe Larios y Aniceto Ortega, respectivamente.

En 1870, además de continuar con sus clases, estrena numerosas obras y se dedica a difundir la música europea en magnos festivales: es socio de la Compañía Lancastriana y presidente de una comisión especial dedicada a la representación de una ópera para reunir fondos exclusivamente para el fomento de las escuelas de la compañía; es nombrado director general del festival organizado por la Sociedad filarmónica mexicana; se estrenan la *Misa solemne a la Virgen de Guadalupe* (compuesta en Florencia en 1866 y dedicada a Antonio Escandón), *A Hidalgo*, obra para coro y orquesta y la sinfonía *Vapor*, (obra descriptiva que en su versión para piano se denomina *La locomotiva*, escrita con motivo de la inauguración del ferrocarril México-Veracruz por el Presidente Benito Juárez; funda la Sociedad Orfeonística del Conservatorio, con la cual interpreta el *Miserere* de Allegri en el Templo de San Bernardo el 19 de marzo de 1871.

A sus 32 años, Morales se consolidaba como director de orquesta y entusiasta impulsor de la música; dirigió la 1ª, 2ª y 5ª sinfonías de Beethoven (las dos últimas de estreno en México) en el Teatro Nacional, con motivo del primer concierto del festival organizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana en conmemoración del centenario del fallecimiento del célebre compositor alemán (diciembre 1870-enero 1871).

Morales también se interesó en poner en escena óperas italianas. En el mes de mayo de 1870, el gobierno subvenciona a Morales para formar una compañía de ópera con cantantes italianos. La cantidad aportada por el gobierno fue de 15 mil pesos por lo que el compositor se vió en la necesidad de buscar otro socio (Cornelio Prado) para completar el presupuesto. Al no completar el dinero suficiente cede en su empresa. Morales hace un nuevo intento al año siguiente sin resultados favorables, trata de poner en escena *El Trovador* con sus discípulos pero también fracasa.

En septiembre de 1873 funda la que podría considerarse la primera orquesta del Conservatorio. Morales escribe un texto explicando la creación de la misma.⁴

En el año de 1873, Nagel editó el *ABC* de Panceron, modificado por Melesio Morales, cuya edición se agotó, imprimiéndose una segunda a los dos años. Los conciertos organizados por el compositor para presentar a sus discípulos, seguían siendo concurridos.

Durante 1873 y 1874 sus artículos periodísticos reflejan una preocupación constante por los métodos de enseñanza.

En 1876, a sugerencia de Antonio García Cubas, compone la obertura *La hija del Rey* para una función en homenaje a José Peón Contreras. La obra se estrenó un mes después en el Teatro Principal bajo la dirección del propio compositor.

⁴ Véase p. 4.

En enero de 1879 es nombrado profesor de piano. Al año siguiente, en colaboración con Gustavo Guichenné y Miguel A. Romero, redactó el Reglamento del Conservatorio que regiría en su etapa de escuela nacional y cuando apareció su método de solfeo (1881) fue declarado libro de texto en el Conservatorio Nacional.

Durante 1882, Melesio Morales desempeñó las cátedras de profesor de piano, armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio. Se estrena su *Himno a la Paz* en el Teatro Nacional con gran éxito del del público (5 de mayo).

En 1883, la Secretaría de Relaciones exteriores envía a la Embajada de Venezuela una colección de obras musicales mexicanas destinadas a la Biblioteca de Caracas al conmemorarse el centenario de Simón Bolívar. Numerosas obras de compositores mexicanos como Tomás León, Julio Ituarte y por supuesto Melesio Morales, fueron reunidas. Al parecer, éste último fue el encargado de hacer el inventario del material.

Entre 1881 y 1884 escribe numerosos artículos. Algunos resultan muy atractivos para conocer las reflexiones que Morales se hacía en torno a la música, el canto⁵ y las instituciones musicales. La erudición operística de Morales se hace patente en sus críticas sobre algunas representaciones de las compañías que se presentaban en la ciudad.

Los años posteriores realizó labores académicas. Fue electo representante en la junta de instrucción pública convocada por el gobierno de la Ciudad (agosto 16, 1886) por el profesorado del Conservatorio; a partir de 1888 imparte la cátedra de estética e historia de la música; en 1890 es nombrado delegado del establecimiento musical en el 1er. Congreso nacional de instrucción.

En 1891 se estrena su ópera *Cleopatra* (14 y 21 de noviembre).

Al fallecer Alfredo Bابلot, Morales lo sustituyó en la cátedra de "estética teórica y aplicada e historia de la música y biografía de hombres célebres", renunciando a la clase de piano (julio 2, 1892). Esto debido a la ley de egresos vigente, que sólo permitía impartir dos clases al mismo tiempo, por lo que Morales enseña composición y estética (a la que renuncia en diciembre de 1899).

Los artículos que escribe en esta época son tal vez los más valiosos para la historia de la música decimonónica. En 1893 publica un artículo sobre Chopin que suscita su primer polémica relevante. Esta polémica marcó la diferencia entre la corriente francesista que seguían Castro y Campa y la italiana que impulsaba Morales.

Tres años después Morales nuevamente entabla dos polémicas sobre la enseñanza musical, importantes porque muestran las ideas de Morales sobre este tema.

Pero Morales no sólo se limitó a abordar temas con sus contemporáneos. Sus artículos "Verdi y su *Falstaff*", "Sociedad del cuarteto" y "Haydn cuartetista" (sobre todo éste último) son elogiados.

⁵ Véanse los artículos "Algo sobre música" y "El canto" (p. 20 y p. 42, respectivamente).

El 8 de agosto de 1900 escribió una pequeña autobiografía que permaneció inédita hasta que Manuel M. Ponce la publicó en *El Heraldo de México*, en 1919⁶, en la que Morales señala, erróneamente, que al regresar de Florencia fundó las clases de composición en el Conservatorio.⁷

A pesar de haber padecido en febrero de 1901 de una congestión cerebral de origen infeccioso y en mayo de 1902 de erisipela (ambas enfermedades, según certificado médico), fue ratificado en su cargo de profesor de composición en todos sus grados por el director del Conservatorio José Rivas. Poco tiempo después en colaboración con Juan de Dios Peza fundó la Sección de música del Ateneo Mexicano Literario y Artístico (septiembre de 1902).

En 1903 gestiona, sin éxito, la representación de su última ópera, *Anita*.

Entre 1904 y 1905 dedica sus últimos artículos al Conservatorio y a algunos músicos jóvenes sobresalientes. En su artículo "El Conservatorio: reminiscencias" incluye sus 16 reglas para sentarse a estudiar el piano de manera conveniente, texto suscinto en el que expone brillantemente su técnica pianística.

Al cumplirse las bodas de oro del compositor y el XL aniversario de la fundación del Conservatorio, se efectúa un banquete en honor a Melesio Morales el 6 de marzo de 1906 en el Restaurante Chapultepec. Al evento asistieron numerosas personalidades de la época: Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Victoriano Agüeros director del periódico *El Tiempo*, Enrique de Olavarría y Ferrari, Eduardo Liceaga y Antonio García Cubas. Con motivo de este acontecimiento Morales escribe la "Reseña..."⁸. En ella relata ciertos pasajes de su vida y enlista a sus alumnos más destacados.

El 4 de mayo de 1908, el compositor solicita una licencia de dos meses por padecer de asistolia cardiaca. Fallece en su casa (San Pedro de los Pinos) a las 18:50 horas del día 12 de mayo.

Gustavo Campa, director del Conservatorio, expide un aviso donde comunica la muerte del compositor. Decreta suspender las labores durante dos días y formar guardias de honor entre los profesores y alumnos del plantel.

La noticia no fue destacada en la prensa. La mayoría, en gacetilla, lo recordaron como "...un infatigable propagandista del arte musical."⁹

⁶ Esta llamada autobiografía es un escrito de una cuartilla que no nos descubre nada nuevo sobre la vida del compositor. Ha sido omitida de esta antología por considerarla como parte de la "Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de música". El lector puede consultarla en Suplemento dominical de *El Heraldo de México*. (marzo 11, 1919) y en Manuel M. Ponce. *Nuevos escritos musicales*. México, editorial Stylo, 1948. p. 88.

⁷ Manuel M. Ponce, *op. cit.*, pág. 88.

⁸ Véase p. 152.

⁹ "El maestro Melesio Morales", *La Voz de México*. Año XXXIX, No. 24 (mayo 17, 1908), p. 2.

Años después, Gustavo Campa iniciaba un emotivo artículo sobre el compositor. Reproduzco algunos párrafos:

"¡Otro artista, luchador, enérgico, tenaz y firme hasta la intransigencia, que ha emprendido la eterna peregrinación!...

Me sería muy difícil, si no imposible, esbozar un juicio crítico acerca del maestro Morales: fui su discípulo y no me aventuraría a manchar su memoria con censuras estafalarias que, a los ojos de muchos, acusarían ingratitude y falta de respeto; por otra parte, sería tildado de parcial, toda vez que por muchos años -casi la mitad de mi vida- dividiéronnos diferencias de tendencias e ideales, igualmente firmes e igualmente arraigadas en ambos.

Morales no fue ni pudo ser un revolucionario en el arte; educado en una escuela que, en su época, mostrábase conservadora e intransigente, hubo de ser consecuente con sus principios y adherirse a ellos con toda el alma, por analogía de sentimiento, persuasión y conveniencia. De ahí sus pugnas con la nueva generación, sus frecuentes choques con quienes amamantaban diversos ideales y sus esfuerzos constantes por desvirtuar el predominio de las nuevas ideas en el sentimiento del público y de los artistas.

¿Hacía bien o mal?... La defensa era justa, era precisa, inevitable, así derivase de una sólida conciencia artística o de la imposibilidad de defecionar; en todo caso, argüía el uso de un derecho y, de ningún modo era acreedora censura. El nombre de Melesio Morales siempre se pronunciara con respeto y evocara la figura de un paladín esforzado, de un artista laborioso y concienzudo, de un maestro ejemplar en el cumplimiento del deber y de un mexicano que honró a su patria, cuanto pudo.

Yo, el más indomable, quizás, de sus discípulos, vuelvo a reclamar para él los dignos homenajes que se tributan a los hombres prominentes, y coloco emocionado sobre su tumba un puñado de flores como emblema de respetuoso recuerdo y enaltecedor respeto."¹⁰

Melesio Morales, además de su rica producción operística, escribió más de 130 obras a lo largo de su carrera: composiciones instrumentales, religiosas, para piano (incluyendo piezas infantiles), arpa, una o varias voces y música de salón. Más de 130 obras a lo largo de su carrera.

Escribió alrededor de 97 artículos en los diarios *El Monitor Republicano* (1863), *El cronista de México* (1865), *La sociedad* (1866), *El pájaro verde* (1866, 1877), *El Federalista* (1871, 1874), *El Radical* (1873), *Correo del Comercio* (1873), *El Nacional* (1881-1884), *El Universal* (1891), *El Tiempo* (1893-1896, 1898-1899, 1902-1905), *El Imparcial* (1903), *El Tercer Imperio* (1904) y en la revista *El Renacimiento* (1869); todos de la ciudad de México. Utilizó los seudónimos de Claris Verbis, Eusemia, Martín Merendote, Páris, Violín segundo, Solfa y Un alumno del conservatorio.

¹⁰ Gustavo Campa. *Críticas Musicales*. París, Librería de Paul Ollendorff, 1911. págs. 330, 332-333.

El Dr. Jesús C. Romero¹¹ no menciona los seudónimos de Solfa, Eusemia y Un alumno del Conservatorio pero agrega los de Becuadro, El viejo organista y Orfeo. Conviene hacer algunas aclaraciones al respecto.

El diario ha confirmado la identidad del compositor sobre algunos seudónimos debido a que en él aparecen los artículos recortados con anotaciones manuscritas de Morales señalando su autoría. Estos seudónimos son Claris Verbis, Eusemia, Martín Merendote, Páris, Segundo violín, Solfa y Un alumno del Conservatorio. En la investigación hemerográfica fueron encontrados una serie de artículos escritos bajo el seudónimo de Orfeo, en su mayoría crónicas de temporadas de ópera y conciertos entre 1871 y 1875, que no deben atribuirse a Melesio Morales sino a Lorenzo Elizaga¹² (literato y miembro de la Sociedad Filarmónica Mexicana) quien utilizó este sobrenombre.

Probablemente Morales haya escrito algunos textos bajo los seudónimos de Becuadro, El viejo organista y Maese Pedro. Pero no fueron encontrados artículos en la presente investigación. Periódicos como *El Tercer Imperio* y *La Juventud Literaria*, por citar sólo dos ejemplos, están incompletos en las hemerotecas de la Ciudad de México.

La presente edición compila los artículos de Melesio Morales en forma cronológica. En notas al pie de página se consignan solamente el nombre del periódico y la fecha (el lector podrá consultar la ficha completa en la hemerografía comentada al final de la antología). Los artículos que fueron encontrados en el diario de Morales y que no presentaban datos sobre el lugar y fecha de publicación fueron agrupados en la última parte del libro.

A través de la lectura de sus artículos, el lector se encontrará con un Morales que muestra su preocupación por caracterizar el gusto del público nacional además de un interés por legitimar la existencia de un arte mexicano tanto en la composición como en la interpretación. La pedagogía, la educación musical y las instituciones musicales mexicanas y europeas fueron también sus temas predilectos. No podían faltar las crónicas de eventos musicales y las polémicas (algunas de varios meses de duración) con sus contemporáneos. Finalmente sus acostumbradas cartas dirigidas al público mexicano presentando sus óperas, donde mostraba un poco de información sobre la creación y los problemas de las puestas en escena.

Se han suprimido algunos artículos que sólo contienen información aclaratoria de algunos temas. El lector podrá conocer el contenido de estos artículos en la hemerografía comentada. No se incluyen las polémicas que entabló Morales por considerar de la mayor importancia que aparezcan editadas con las réplicas respectivas para facilitar su seguimiento.

En la parte final de la antología aparece una hemerografía comentada sobre el compositor.

¹¹ Jesús C. Romero. "Melesio Morales, estudio bibliográfico", en *Revista Musical Mexicana*. Tomo III, N° 11 (noviembre 7, 1943), pp. 248-252.

¹² Orfeo, seud. "Cartas jovedianas", *El Federalista*. Tomo II. No. 505 (octubre 10, 1872), p. 1.

Se ha actualizado la ortografía salvo en los nombres propios (excepto evidentes errores de tipografía), y se ha respetado la puntuación en lo posible así como también el uso de mayúsculas, minúsculas y cursivas.

La investigación hemerográfica fue realizada en la Hemeroteca Nacional, el Archivo General de la Nación, la Hemeroteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada y el diario del compositor.

Aurea Maya

LABOR PERIODÍSTICA

Al respetable público¹³

Aunque en malísima época, pero fiado en la bondad de mis compatriotas y del público en general, que hace ya algún tiempo recibe las obras mexicanas con aplauso y agrado, anuncio mi primera ópera hecha sobre el conocido libreto de *Julieta y Romeo*.¹⁴

No es oportuno exponer al respetable público los sinsabores y sacrificios que me ha costado mi aprendizaje musical en medio de las adversidades de mi suerte, ni los obstáculos que he tenido que vencer para poner en escena mi obra, ya que hasta en estos últimos días han provocado mi paciencia; no es oportuno, digo, y por lo mismo al dirigirle estas letras, sólo tengo el objeto de pedir su protección para que llevando mi empresa a feliz término, me sirva de estímulo en la penosa carrera que he adoptado.

El libreto de *Julieta y Romeo* lo leí cuando era niño, y su asunto impresionó mi corazón; por eso fue, que cuando comencé a ensayar mi fantasía en la música teatral sin ponerme en otra consideración que mi gusto y no encontrando libretos inéditos ni persona que me hiciera uno, lo escogí, dando por resultado de mi constancia la conclusión de la obra. Durante dos años y medio que lleva de hecha, mis amigos me han animado a darla a luz y ya tengo el honor de anunciarla.

Espero que el ilustrado e inteligente público de México, alejándose de toda idea de paralelo con la obras de Bellini y Vaccai (cosa que me sería altamente desventajosa) reciba mi *ROMEO* con benevolencia, considerándolo siempre no como una obra perfecta, sino como un ensayo de *Melesio Morales*.

¹³ *El Monitor Republicano*. 26-I-1863.

¹⁴ Al no encontrar un libreto inédito, Morales utiliza el de Felice Romani (1788-1865), el libretista más solicitado en la primera mitad del s. XIX. El libreto de *Romeo* ya había sido utilizado por Bellini en *I Capuleti e i Montecchi* (1830) y Vaccai en *Giulietta e Romeo* (1825).

*Ildegonda*¹⁵

Todos los que conozcan el arte de la música, podrán comprender la inmensa dificultad que cuesta dar cima a una larga y enlazada composición: los maestros más célebres de Italia y Alemania, a quienes debemos saludables ejemplos, útiles enseñanzas y numerosas inspiraciones, no han comenzado sino como el hombre empieza a andar, es decir, vacilando, tropezando y cayendo, en fin. Después de mucha experiencia, de un estudio incesante del contrapunto y de la instrumentación y de repetidos ensayos, es cuando han llegado al grado de esplendor, de nombre y de fama que hoy disfrutan. Estas dificultades temibles y de que apenas puede tenerse una idea, son las que arredran a los compositores y las que por mucho tiempo me han detenido a mí mismo, atemorizando un espíritu y haciéndome inclinar del lado del ocio y de la indolencia, antes de exponerme a una prueba terrible que influiría en el resto de mi carrera musical.

Animado, sin embargo, con la extremada benevolencia de mis compatriotas, y sin otra aspiración que abrir, aunque sea con riesgo propio, una vía a los excelentes talentos musicales que hay en mi patria, me he decidido a que se ponga en escena la ópera que he compuesto denominada: *Ildegonda*, aprovechando la oportunidad que no siempre se presenta, de una compañía lírica que cuenta en su seno notables y distinguidos artistas. Las dificultades y aun disgustos que al principio hubo entre el Sr. Biacchi y varios de mis amigos, han cesado del todo, y pudo arreglarse, aunque ya al fin de la temporada teatral, el que la ópera se represente tres veces, pagando a la empresa la suma de \$ 6700 por todos los gastos que tiene que hacer y recogiendo yo el monto total de las entradas.

Sin necesidad de que yo lo asegure, el público me hará la justicia de creer que ha estado muy lejos de mí la idea de una utilidad pecuniaria. Mi idea ha sido, si se quiere, quimérica: la de la gloria para mi patria, si es que alguna puedo alcanzar, no por el mérito que tenga mi composición, sino por el tesón en vencer tantas y tan grandes dificultades como se presentan desde que, se comienza a escribir la primera nota, y que no cesan sino hasta el fin de la representación.

¿Qué mérito tiene *Ildegonda*? El público que además de benévolo es ilustrado e inteligente, la calificará. Lo único que puedo asegurar es, que he puesto cuanto estaba de mi parte para que sea del agrado de todos, a los que suplico la juzguen aisladamente y no crean encontrar una composición ni superior ni siquiera igual a las partituras que están acostumbrados a oír de los inmortales Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi y otros. Se puede decir que sea una segunda obra, y siempre un tímido ensayo que me inducirá a intentar otros, si éste es acogido con la bondad de que tantas pruebas dan los que concurren a nuestro teatro. En esto, más que en ninguna otra cosa, tengo fundadas mis esperanzas, y estoy seguro de que mis amigos y la generalidad del público, concurrirán a los espectáculos, aunque no sea sino por ayudarme a cumplir la estipulación acordada con la empresa de entregarle los \$ 6700, sin ocurrir en caso contrario, a la generosidad de

personas particulares que me han ofrecido su cooperación y efectivamente han contribuido a allanar obstáculos que a última hora aparecían invencibles.

Cualquiera pues, que sea el éxito de *Ildegonda*, yo me anticipo a dar las gracias a mis amigos; a los artistas que, según me consta, han puesto el mayor empeño en aprender sus papeles, a pesar del recargo de ocupaciones; a los profesores de la orquesta y al cuerpo de coros; al Sr. Biacchi, que ha hecho cuantas concesiones eran compatibles con sus intereses y al público en general, bajo cuya protección pongo mi obra, que con tanta dificultad va a ver la luz y a ser juzgada. México, enero 25 de 1865.

El maestro Morales¹⁶

En seguida insertamos la sencilla alocución que pronunció el maestro Morales antes de dar principio al concierto que tuvo lugar el lunes de la semana pasada, suplicándole de paso que no sea la última vez que nos haga gozar con los adelantos de sus discípulos y recomendándole que asocie siempre a sus reuniones ese ramillete de fragantes flores que tiene el Conservatorio en su sección coral.

Señores:

Ha sido costumbre en México, lo mismo que en todos los países cultos, que los profesores que se dedican a la enseñanza de la juventud, presenten anualmente al público el fruto de sus trabajos. Por esto vemos que al concluir el año escolar, tanto los colegios particulares, como los nacionales y todos los planteles de educación, verifican sus exámenes, distribuyéndose en seguida los premios a que los educandos se han hecho acreedores.

Estos actos forman la más lisonjera esperanza del profesor que durante el año escolar ha agotado todos los recursos de su ciencia y con un empeño grande ha opuesto un muro poderoso al indiferentismo con que se han visto esta clase de solemnidades, valiéndose de la acción estimulante que ellos ejercen en el ánimo de los educandos.

El alumno que en la lucha de los talentos ha sabido arrancar un premio merecido, muy justo es dejarle gozar de un triunfo, dejándole también hacer alarde de esta loable satisfacción negada a la ignorancia y a la poca dedicación.

Los alumnos en comunidad tienen ese halagador y poderoso estímulo, pero los educandos particulares que reducidos al retiro de la vida privada pasan las horas en el estudio ¿qué estímulo tienen? ¿Qué premio esperan de sus empeñosos esfuerzos hechos en la soledad y el aislamiento? ¡Ninguno por cierto!

¹⁵ *El Pájaro Verde*. 27-I-1866. *La Sociedad*. 27-I-1866.

¹⁶ *Correo del Comercio*. 27-III-1873. La introducción (en cursivas) al artículo de Melesio Morales es de la redacción del periódico.

Esto pasa por cierto con los discípulos que se dedican al divino arte de la música, quienes por gusto toman lecciones en sus casas; y por este motivo he querido inaugurar en esta noche las reuniones íntimas que deben guardar un término medio entre las verdaderamente familiares y las públicas, en las que sin estar absolutamente en el seno de los amigos de casa, se puede tener la confianza y franqueza que inspira una sociedad escogida e ilustrada.

Los conciertos como el que va a tener lugar esta noche, acaso carezcan de interés y su atractivo para el exigente sea ninguno, declaro, pues desde luego, que nos presentamos sin pretensiones de ningún género.

Al iniciar este género de conciertos, me es grato, señores, hacer notar a ustedes que entre mis discípulos presentes hay instrumentistas, cantantes y compositores, y que la escala de sus aprovechamientos puede estimarse desde el del niño López de la Cerda, que cuenta un año de estudios y apenas comienza a preludiar el primer acorde, hasta el joven Julio Ituarte,¹⁷ que estudió bajo mi cuidado la parte de armonía y composición y merced a sus talentos ha tomado ya un puesto entre los mejores artistas de esta capital.

No concluiré este preámbulo sin dar las más expresivas gracias a los padres de familia que me han honrado con su confianza; a mis amables discípulos, que no obstante su timidez, se han prestado a sustentar este acto de recíproca emulación; a la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana, que ha secundado mi pensamiento, permitiéndome la cooperación de la clase coral de su Conservatorio, y a ustedes señores, que se han dignado honrarme esta noche con su presencia.

Crónica musical¹⁸

Señores redactores del *Monitor Republicano*.

Julio 30 de 1874.

Muy señores míos:

Desde hace algún tiempo, el periódico que ustedes redactan se ocupa con loable afán de los adelantos del Conservatorio, inculpándolo de no haber dado orquestas ni artistas.

Cuando comenzaron los párrafos que trataban el asunto mencionado, me acerqué al Sr. Bianchi con el objeto de exponerle los motivos que había para dispensar al Conservatorio de las culpas que se le imputaban; fui recibido y tratado con exquisita

¹⁷ A partir de 1863 Morales fue llamado el "maestro" por su éxito como compositor y director de orquesta al presentar su primera ópera por lo que no resulta extraño que Morales a sus 35 años, considere a Julio Ituarte como un joven cuando éste ya contaba con 28 años.

¹⁸ *El Federalista*. 31-VII-1874.

galantería y escuchado con atención, dándoseme en cambio de mis explicaciones las protestas más sinceras de convencimiento.

Los párrafos cesaron por algunos meses; pero últimamente han vuelto a favorecernos, al grado de que, por mi parte, no puedo resistir al deseo de hacer conocer al público los obstáculos invencibles con que la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica y el profesorado del Conservatorio tropiezan, sin poder conseguir sus deseos, que son los mismos de los apreciables redactores del *Monitor*.

PRIMEROS VIOLINES

Francisco Sandoval
Aurelio Ruiz
Felipe Ocadiz
José M. Tornel
Ruperto Betancourt
Francisco Zetina
Timoteo Jáuregui
Melquiades Huerto

SEGUNDOS VIOLINES

Fernando Castera
Benito David
Juan Ramos
Enrique Sedes
Guillermo Curtis
José Galindo

VIOLA

Ángel España

VIOLONCELLOS

Germán Sauberlich
Manuel Peralta
Mauro Priego

CONTRABAJO

José Sánchez
N. Sánchez

FLAUTAS

Agapito Lemus
Librado Suárez

OBOE

N. Ramos

CLARINETES

José Mendoza
Fernando Lara

FAGOT

Leocadio Quiroz

PISTONES¹⁹

Teodoro Landini
N. Berrenechea

TROMPAS²⁰

Melesio Palma
Mariano Osorno
Darío Rodríguez
José Rubio
Ignacio Mancilla

TROMBONES

Marcos Ayala
Ángel Arellano
Feliciano Torres
Aurelio Salazar

TIMBALES

Félix Alcérrecá

BOMBO

Joaquín Lemus

¹⁹ Trombón de pistones.

²⁰ Cornos.

Es inexacto que el Conservatorio de música no haya formado orquesta. El Conservatorio pudo completar sus clases musicales desde que reformó sus reglamentos, es decir, el año de 1872. En este año, utilizando los adelantos de sus alumnos, organizó su orquesta, la cual en los actos públicos que en diciembre de ese mismo año presentó, hizo oír al público asistente la sinfonía [*sic*] *El Poeta y el Campesino*, que tuve el gusto de dirigir personalmente. La orquesta estaba formada de los alumnos cuyos nombres consigno aquí:

Como se ve, el Conservatorio tenía formada su orquesta; pero el número ya respetable de estos presuntos profesores al año siguiente estaba ya desmembrado: faltaban veintisiete alumnos de la ya formada orquesta, y esto, por supuesto, no era culpa del Conservatorio, sino de la bendita libertad de enseñanza que existe en nuestro país.

Los estudios de conjunto, en consecuencia tuvieron que suspenderse durante el año de 1873, mientras los pacientes profesores se encargaban de instruir nuevos alumnos que reemplazaran a los desertores.

Merced a la asiduidad y fe con que los profesores del Conservatorio (que son los mismos que instruyen a los ciegos) cumplen con su misión, al fin de dicho año de 1873 estaban ya listos los alumnos que pudieran haber entrado a completar la orquesta, y se pensaba ya, en vista de los buenos resultados obtenidos en los exámenes de 1873, comenzar los estudios de conjunto en 1874; pero he aquí que en las inscripciones hechas no aparecen los nombres de los reemplazos de los desertores de 1872.

¿Cómo, por fin, completar una masa para cuya formación las leyes del arte prescriben un determinado número de instrumentistas? ¿Se podrán comenzar los estudios escolásticos del mismo modo que usan las orquestas de nuestros teatros, es decir, supliendo con otro género de instrumento el que le falta? Esto será posible, y hasta bien hecho, si se quiere, en todas partes menos en el Conservatorio.

No queda, pues, más recurso que instruir nuevamente a otros alumnos hasta conseguir que haya el número y la clase de instrumentos necesarios. Mas, como la instrucción de un individuo no se consigue de un día para otro, es fuerza esperar, y suplicaría yo a los ansiosos tuvieran una poca de paciencia: esperar es tan fácil como criticar sin conocimiento en la materia.

Lo expuesto hasta aquí se reduce a lo siguiente: la continua desertión de los alumnos del Conservatorio impide la regularidad de los trabajos de éste y contraría sus planes. Tan poderosa razón comprendo que no salva el hecho de que carecemos de orquesta; pero sí salva la responsabilidad de la Junta Directiva y la buena reputación de los profesores, declinando satisfactoriamente los cargos que se le hacen.

Los que escriben los párrafos contra el Conservatorio, en vez de dirigimos pullas cada vez que pueden, nos aconsejaron la manera de corregir la inconstancia del carácter mexicano y el modo de evitar la desertión de nuestros alumnos. Esto sí sería de agradecerse en el alma.

El distinguido escritor Juvenal²¹ está en la convicción de que los ciegos han ido más adelante que el Conservatorio y de que le han dado una dura lección...

Por más que, en virtud de los conocimientos musicales de tan apreciable señor, debiera yo pasar desapercibido este reproche, debo contestar que no estoy de acuerdo con la idea.

Si Juvenal ha querido decir que los alumnos del Conservatorio no han tenido el talento suficiente para adelantar tanto como los ciegos, buen provecho; los Conservatorios no enseñan talento. Si ha querido avergonzar a los profesores, marcándoles la senda trazada por los de los ciegos, no sé como pueda ser eso, pues son los mismos los de ambos establecimientos. Ignoro, pues en qué consista la lección.

Los ciegos hacen, tocando, una gracia que conmueve, que marca un adelanto en su triste condición de ciegos; mucho con esto se ha conseguido en favor de esos desgraciados; muy loable es la acción de todos los que se han declarado benefactores de los que no tenían más porvenir que la mendicidad; muy satisfactorio debe ser para el filántropo y respetable Sr. Trigueros el haber conseguido plantear en México la escuela de ciegos, y todos los mexicanos debemos estar orgullosos de semejante mejora; pero, séame permitido decirlo con franqueza, en los progresos del arte musical, la presencia de los filarmónicos sin vista no puede, no debe ser tomada en consideración.

Paréceme que, no conforme, Juvenal me grita: los ciegos han tocado en conjunto y el Conservatorio no ha hecho otro tanto. Contestaría yo a tal objeción, que si desde 1872 no ha podido o no ha querido arriesgar sus pocos elementos musicales a la crítica del público, es porque si a los ciegos, en virtud de no tener el precioso órgano de la vista, se les pueden tolerar algunos defectos en la ejecución colectiva, no sucedería lo mismo con los alumnos del Conservatorio que por no estar comprendidos en la desgracia de aquéllos, están obligados a considerar y tratar los sonidos bajo la estricta valorización [*sic*] y afinación que demanda el arte. Por último, el estudio de los ciegos está limitado al aprendizaje de algunas piezas de memoria mientras que en el Conservatorio, según el plan de estudios, hay necesidad de pasar dos años preparatorios de solfeo antes de empuñar un instrumento, lo cual no deja de presentar una notable diferencia.

Respecto de los artistas que exigen al Conservatorio, hablaré con ruda franqueza: si por artistas se entiende una Ángela Peralta, el que no los haya es culpa de México que no ha producido *genios* como padres de la patria; si por artista se entiende la persona de regular talento que se decía *con amore* al arte, la culpa de no haberlos educado no es del Conservatorio sino de la inconstancia de los educandos, fomentada por la perspectiva de nuestros pocos escrupulosos espectáculos cancanescos y de los mezquinos y mal pagados sueldos que se ganan en nuestros primeros teatros. Finalmente, si por artista se entiende un *quidam* que empuñe indebidamente un violín o

²¹ Juvenal, scudónimo del periodista Enrique Chávarri (?-1903) conocido por su columna "Charla de los domingos" en *El Monitor Republicano*.

una trompeta, conspirando constantemente contra la tranquilidad auditiva de la gente pacífica, en este caso, el Conservatorio, muy a su pesar, ha contribuido indirectamente a la propagación de la raza.

El Sr. Bianchi opina que si no ha dado aún resultados el establecimiento, que se cierre... ciérrase en buena hora, el remedio no puede ser más a propósito; así, tendremos una orquesta cada mes, y un artista cada ocho días, pues no hay mejor diligencia que la que no se hace.

Basta. He hecho constar que el Conservatorio ha formado ya una orquesta; si no la pudo mantener, ni mucho menos educar, no fue culpa suya sino de los alumnos que desertaron. No ha dado artistas notables, es cierto, porque sólo imparte instrucción; no da talento ni genio; pero en cambio ha dado modo honesto de vivir a muchas señoritas y a no pocos hombres cuyos nombres no consigno por brevedad, pero que están asentados en los libros de registros que pueden consultar los socios y los señores redactores del *Monitor*, a la hora que gusten.

El Conservatorio no ha hecho milagros, pero tampoco ha sido improductivo.

Un dictamen²²

Recordarán nuestros lectores que recibimos de París, hace poco, el método de trasposición musical por medio de los números, del Sr. Alexis Azevedo[*sic*]. Presentado este trabajo a la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica, fue nombrado el Sr. Don Melesio Morales para determinar sobre él. He aquí la opinión del entendido maestro:

He revisado el "Método de trasposición por medio de números" compuesto por el Sr. Azevedo[*sic*], en cumplimiento de la comisión que se sirvió darme el Sr. Presidente de la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

Mi opinión acerca de dicha obra es la que tengo el honor de exponer, como sigue:

La tendencia natural al perfeccionamiento en todo lo relativo al saber humano ha hecho que desde hace algunos siglos, y sobre todo, el último y en el presente, hayan sido sucesivamente presentados varios proyectos más o menos felices e ingeniosos, tratando de introducir reformas en el arte musical.

Los reformistas, que no han deseado más que mejorar el sistema ordinario, han sido generalmente secundados por el mundo filarmónico. Debido a esto, en la actualidad nos encontramos desembarazados de una multitud de signos inútiles, que más embrollaban que servían. Pero aquellos que han pretendido imprudentemente levantar un nuevo edificio para destruir el antiguo, éstos, han merecido y con justicia, la desaprobación, la indiferencia y el olvido.

²² *El Federalista*. 19-IX-1874.

Como prueba de esta verdad, voy a citar dos o tres innovadores que han fracasado en sus tentativas, comenzando por un gran hombre.

Juan Jacobo Rousseau, en agosto de 1742, presentó a la Academia de Ciencias de París un proyecto de notación musical, que como el recurso de trasposición ideado por el Sr. Azevedo, sustituía las notas ordinarias valiéndose de los números. Dicho proyecto consistía en llamar a las notas musicales:

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
1	2	3	4	5	6	7

Las alteraciones en ascenso las indicaba con un trazo oblicuo hacia la derecha sobre el número que había de alterarse; y viceversa, cuando la alteración debiera ser en descenso. Los becuadros, para Rousseau eran inútiles y distinguía las llamadas *octavas* (realmente séptimas) por medio de letras, etc.

No conozco la contestación que diera la Academia de Ciencias al autor del proyecto; pero sí sé que el mismo Rousseau no quiso dar a la prensa su obra sin haberla retocado, como lo verificó después y ni aún así quedó satisfecho.

No podía ser de otro modo, atendida la insuficiencia del gran filósofo en el arte de los sonidos. Dice Fétis,²³ que Rousseau, por no haber recibido buena ni regularizada educación musical, era mal lector y mediocre armonista, no obstante sus grandes instintos artísticos.

Más tarde, en 1817, el hábil matemático Pedro Galin, cansado de la vida comercial, se dedicó a la enseñanza de algunos ramos y entre ellos al de la música.

Por desgracia, su natural talento se desvió, tomando el camino de las consabidas reformas de notación por medio de números, a cuya determinación fue impulsado por su mediocridad en el arte de Guido d'Arezzo; pues a semejanza de Rousseau, Galin se engañaba lastimosamente achacando a las dificultades de la notación ordinaria, la culpa de su propia impericia. Engaño dulce, pero inmodesto, que lo condujo al desvarío de creerse capaz de operar una completa reforma en el arte.

Galin abrió en Burdeos una escuela para enseñar música por un método de su invención, al que dió el nombre de METODO MELOPLASTO.

El éxito de los primeros ensayos fue lisonjero, determinando al reformista a publicar en 1818 su *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*.

El espíritu filosófico, la claridad de las ideas así como su orden y encadenamiento, y el estilo, en fin, con que estaba escrito dicho método, hicieron que se considera-

²³ Joseph François Fétis (1784-1871), teórico e historiador francés cuyos tratados de armonía y teoría musical gozaban de buena aceptación entre los músicos mexicanos del siglo pasado. Morales escribió un tratado de historia de la música en 1893 basándose en los libros de Fétis.

se la obra como una producción digna de elogio, si bien sus doctrinas no merecieron la atención del mundo filarmónico.

En 1819, estableció Galin en París una academia de música meloplasta, que gozó de cierta boga durante algún tiempo, debido al carácter de novedad que tenía; pero, como en Burdeos, su sistema no ejerció ninguna influencia en los progresos del arte musical.

Muerto Galin en 1821, continuaron su ardua empresa dos de sus discípulos: Geslin y Chev . El primero abrió un curso de música meloplasta en París por el año de 1821, publicando contemporáneamente varias obras, de las que habla Fétis con dureza, por considerarlas plagadas de *groseras faltas*.

Geslin, no pudiendo obtener una sola victoria, depuso las armas después de seis años de inútiles esfuerzos, cerrando su academia, olvidando la *meloplastia* y dedicándose al comercio.

La mala suerte del *San Pedro* de la meloplastia ha tocado también al *San Pablo*. Emilio Chev , buen médico y mejor cirujano, dio en propagar el sistema de notación por números y se entregó en cuerpo y alma a la obra, ayudado de su esposa, quien actualmente mantiene en París una escuela en la que enseña la música por un método llamado Galin-París-Chev , y la mantiene con fe, a guisa de una pesada piedra colocada en la corriente de un río. Chev  y su señora han escrito varias obras ingeniosas, tratando en ellas las cuestiones más difíciles del arte, con un talento digno de mejor causa. Este no obstante, sus doctrinas han sido rechazadas con insistencia, llegando a herir el amor propio de los autores.

Léase en el frontispicio de una de dichas obras lo siguiente: "*Methode  l mentaire de musique vocale, par Mr. et Mme. Emile Chev . Ouvrage repouss  a l'unanimit , le 9 avril 1850 par la commission du chant de la ville de Paris &.*"; el título basta para probar la ninguna importancia del sistema meloplasto, o sea de notación por medio de números.

La Escuela-Chev  vive en continua lucha, en constante estado de excitación, ahora provocando concursos inaceptables contra los alumnos del Conservatorio de París, ahora escribiendo libelos contra los que no admiten sus doctrinas, pero sin avanzar terreno.

Y bien, después de lo sucedido a Rousseau, Galin, Geslin y Chev   qu  se podrá pronosticar respecto del "Método de trasposición por medio de números", ideado por el Sr. Azevedo [*sic*]? Fácil es adivinarlo. El método de trasposición pasará al olvido.

Por desgracia, el Sr. Azevedo [*sic*], en vez de aprovechar su innegable talento en corregir los defectos de la notación de Guido, se ha inscrito en las filas de esos monomaniacos revolucionarios melopl sticos, cuyas obras, como dice el ya citado Fétis, no han servido ni para sacar a sus autores de la oscuridad de esos descontentos que en vano han querido con una plumada destruir un sistema debido a largos siglos de experiencia.

Si el Sr. Azevedo [*sic*] pretendiera mejorar la defectuosa notación actual, contará con mi voto en favor del proyecto; pero no es así: su método no propone nada nuevo,

tras las mismas sustituciones propuestas por Rousseau, con la diferencia de que éste numeraba el diapasón diat nicamente, mientras el Sr. Azevedo [*sic*] lo hace en sentido cromático; aquel sustituía los signos para todas las operaciones de lectura musical, mientras que el plan del Sr. Azevedo versa sólo sobre el transporte, cuya facilidad, lo dir  de una vez, no depende del aprendizaje de nuevos signos sino únicamente de la práctica. Así es que en mi concepto, el tratado escrito por el Sr. Azevedo [*sic*] es perfectamente inútil, teniendo como tiene el sistema Guido sus signos suficientes de que valerse, como se ha valido siempre, para llevar a cabo y con buen éxito la operación del transporte.

Convengo con el autor del método en cuestión en las nulidades que para trasportar presenta la notación ordinaria; pero, no estimo en su obra de trasposición el remedio del mal. Los números solamente como abreviaturas de armonía según el método de "bajo cifrado" inventado por Viadana, los admito; pero como *sustitución* a los signos del monje d'Arezzo, no. Además, la base propuesta por el Sr. Azevedo [*sic*] no me parece que aventaja en facilidad. El autor nos presenta el modelo de sustitución del modo que sigue:

Diapasón de

	do#		re#			fa#		sol#		la#		si
	2		4			7		9		11		
1		3		5	6		8		10		12	

y luego nos dice: "Si quer is (vg.) pasar de *do* a *re*, no tenéis más que sumar un 1 (distancia que, como se ve, separa los dos sonidos) sobre cualesquiera de los números que le is, y os encontraréis en el tono.  Quer is pasar de *do* a *mi*, pues sumad sobre todos los números que le is, un 3, (distancia semitonal que separa a ambos sonidos) y os encontraréis en el nuevo tono".

Esto, *SI VA PRESTO A DIRLO* [se dice fácil], contestaría un italiano; pero a la hora de hacerlo, las dificultades debidas a la práctica no serán menores que las del procedimiento en uso.

Hay más aún: el proyecto del Sr. Azevedo [*sic*] quita un gran recurso al artista que transporta, y es el cálculo óptico, la impresión fotográfica que produce en nuestro cerebro la disposición de las notas sobre el pentagrama. La vista de una escala, un arpeggio, o un acorde sobre las cinco líneas de la pauta, es una especie de cuadrícula que suple muchas veces con su simple forma a la lectura perfecta de las notas que encierra. Yo recuerdo haber transportado varias veces algún acompañamiento, sin darme cuenta al concluir, de las llaves que en su lectura me han servido.

Y bien,  cree sinceramente el Sr. Azevedo [*sic*] que, a tan rápida vista pueden favorecer las relativamente lentas sumas aritméticas que, según su método, hay que ha-

cer al vuelo? No, no es posible, preciso es confesar que el proyecto de *trasposición meloplástica* no pasa de un agradable sueño.

Alguien asegura que el libro de que se trata ha sido adoptado por los conservatorios de Bruselas y Nápoles. Podrá ser muy bien, aunque no me consta de una manera positiva, por cuya razón me permito dudar del hecho, como dudaría yo de la adopción del sistema mencionado en la "Escuela de medicina" pues constituyen la unión de dos cosas de distinta naturaleza.

Mucho podría yo decir aún en contra de las obras que, sin desarrollar un plan aceptable, tienden a destruir el sistema generalmente adoptado, pero no quisiera vencer la atención de los señores que me escuchan, y pongo fin a este dictamen, diciendo:

En virtud de lo expuesto y considerando,

- 1° Que los sistemas que sustituyen por medio de números la notación en uso no han merecido nunca la estimación de las autoridades del mundo filarmónico, en razón de no corresponder a las exigencias del arte en lo general, aun cuando hayan tenido útil aplicación en limitados casos;
- 2° Que aunque los referidos sistemas hubieran merecido la aprobación general, no convendría sino a las academias donde se enseña la música meloplástica.
- 3° Que, siendo el objeto de nuestra institución el educar y adiestrar a nuestros alumnos en la notación de Guido Aretino, la adopción de un método como el de "Trasposición por medio de números" vendría a contrariar nuestro plan, al mismo tiempo que a crear una nueva dificultad inútil; y
- 4° Que siendo la práctica y el estudio el único medio de vencer las dificultades innatas al procedimiento de trasposición, toda teoría está por demás.

Pido se rechace el método del Sr. Azevedo [*sic*] como incompatible, para nuestra institución e inútil entre nosotros, al menos al objeto para que fue escrito.

Tal es mi opinión, salvo el mejor parecer de los señores de la Junta Directiva.

México, septiembre 9 de 1874.

Los títulos profesionales: carta a Puck²⁴

Acabo de leer, amigo mío, lo que acerca de los títulos profesionales que los gobiernos conceden, ha escrito y publicado usted en *El Federalista* y, francamente, creo

²⁴ *El Federalista*. 28-X-1874. Puck, posible seudónimo de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Morales escribe dos cartas como respuesta al artículo "Verdades" (*El Federalista*, 22-X-1874) donde Puck expresa su opinión sobre la irresponsabilidad del gobierno al otorgar títulos profesionales sin ser el gobierno conocedor de la materia.

que no le asiste a usted razón completa para expresarse como lo ha hecho. ¿Intentaré hacer variar la opinión de usted? ¿Querré que la mía prevalezca? Ni por un momento. Soy el hombre más tolerante del mundo, el que más respeta las creencias ajenas. Así, Puck, suplico a usted que no vea en estas líneas sino el deseo de entrar en una amistosa discusión acerca de un punto en que no estamos de acuerdo.

Que lleguen en la práctica a ser una hermosa realidad las teorías que profesamos y que están consignadas en nuestro código fundamental, es, sin duda alguna, el anhelo más ferviente de los que amamos la libertad, y a lograrlo tienden los escritos de unos y los trabajos de otros. Yo, como usted, quisiera que en la República no existiesen tantas restricciones para todo; desearía que el gobierno se hiciese sentir sólo cuando los ciudadanos necesitasen de su auxilio, en una palabra, que mereciese el gobierno el nombre de administración.

Conquistada la libertad del pensamiento, quisiera yo que la libertad de enseñanza fuese positiva, porque sin la última, de poco puede servir la declaración de la primera. Sobre el principio de la libre enseñanza poseo ideal o teoría tal vez más avanzadas que las de usted. Pero no es hoy cuando debo ocuparme de este asunto, habiéndome propuesto hacer algunas observaciones a la opinión de usted sobre títulos profesionales.

Dice usted:

¿Cuánto no podré decir respecto de esas patentes de sabios que los gobiernos conceden con el pomposo nombre de títulos profesionales? *Nemo dat quod non habet* [nadie da lo que tiene], decían los escolásticos; y sólo en el caso de que se me pruebe que los gobiernos y los gobernantes son unos consumados sabios, creeré que pueden garantizar suficientemente la instrucción de un hombre".

Los gobiernos, Puck, al conceder un título de esa especie, no se arrogan la facultad de declarar sabio al que no lo es. Cumplen sencillamente con expedir un certificado de que el que posee ese documento ha hecho los estudios necesarios para ejercer esta o aquella profesión. Los gobiernos no se declaran sabios; no son ellos, sino delegados suyos, competentes en cada ramo, los que examinen al postulante y declaran si merece o no el título en cuestión. Al obrar de esa manera, no garantizan, ni pudieran hacerlo nunca, que un médico, por el solo hecho de estar titulado, sanará a cuantos a él ocurran; no dicen que un abogado ganará cuantos negocios se encomienden a su defensa, ni que un arquitecto construya un edificio que no pueda nunca desplomarse.

Como los pueblos, por su propia conveniencia, delegan en sus gobernantes ciertas facultades, y los hacen sus administradores, esos pueblos confían en que sus delegados velarán por los intereses de la comunidad. Por eso el acatamiento de las leyes que expide la autoridad, es la base principal de las sociedades civilizadas.

¿Por qué si cada uno es capaz por sí mismo de hacer lo que le conviene y de evitar lo que le perjudique habían de observarse los preceptos de los hombres constituidos en autoridad? ¿Para qué revestirlos con ese carácter?

Para que cada cual pueda dedicarse a un trabajo o a una ciencia, y no tengan todos la necesidad de abarcar todos los conocimientos humanos, están designadas cier-

tas materias que debe estudiar y profundizar aquél que desea poseer esta o aquella ciencia o arte; bien sea para satisfacer solamente el natural anhelo de ingerir la verdad, bien para unir sus conocimientos al servicio del que no los posee y recibir la justa remuneración de nuestro trabajo. Y ¿de qué manera cree usted amigo Puck, que la sociedad pueda saber quién se arroga un título sin merecerlo, sino por medio de un documento o autorización legal que se conceda a aquel que positivamente sea digno de él? Sería necesario que personalmente examináramos al abogado o médico a quien quisiésemos ocupar para no poner nuestra vida o nuestros intereses en manos de un charlatán. No teniendo nosotros los conocimientos necesarios, porque de tenerlo ya no recurriríamos a otra persona, sería menester que nos aconsejáramos de las personas peritas, y he aquí entonces que por nosotros mismos tendríamos que hacer lo que los gobiernos hacen antes de expedir un título profesional.

Continúa usted:

"No se ha pensado aún en que estos títulos comprometen infinito al que los da; al nombrar a un hombre médico o abogado, parece un hecho que el gobierno que le nombra se hace responsable de los perjuicios que por ignorancia el abogado o el médico puedan causar".

Malamente se acusaría a un gobernante por aquél que hubiese visto defraudadas sus esperanzas por un individuo titulado. No ha garantizado el gobierno que el profesor nunca puede errar o equivocarse; no se ha garantizado que el médico por el solo hecho de poseer un título, va a destruir el poder de la naturaleza.

El abogado pondrá en práctica la ciencia que ha adquirido; pedirá la aplicación de las leyes que ha estudiado; el médico recetará los remedios que la ciencia cree haber descubierto para aliviar las dolencias del cuerpo humano. Si el pleito se pierde, si el enfermo sucumbe, no serán culpables ni el abogado ni el médico, si éstos, con buena fe, con empeño, usaron de cuantos recursos estaban a su alcance para obtener el resultado apetecido por aquél que los llamó. Si llegara a descubrirse dañada intención y pudiera probarse que la hubo, por lo mismo que tienen un título pueden ser acusados y la ley pasará sobre ellos. ¿A quién acudiré el que abrigue esa duda o esa certeza, si no ha buscado alguna garantía, si se fió solamente de las palabras de un charlatán?

¿Cuando toma usted a su servicio un criado no recibe mejor, con más confianza, a aquel que le presenta lo que llamamos *papel de conocimiento*,²⁵ que al que sin garantía alguna de su conducta ni de su práctica viene a ofrecérsele a usted o le encuentra en la calle?

Y no creo que porque un individuo posee un título profesional, pueda decirse que el gobierno le ha honrado; la honra no se adquiere con el diploma sino con la conducta posterior, con la consagración al estudio, con la buena fe y con la actividad. La honra, la verdadera honra no se alcanza por sí sola, necesita uno conquistársela con sus acciones. Conozco yo a muchos que han cursado leyes o medicina en los colegios y universidades y que sin embargo, valen mucho menos que otros que jamás han

²⁵ Cartas de recomendación.

concurrido a una cátedra. En los colegios se adquiere ciencia, pero no inteligencia. La inteligencia es un don natural, no es un bien adquirido; por lo mismo nadie puede racionalmente juzgar que un título profesional es una patente de verdadero sabio.

Pero debe también observarse que no basta al hombre haber sido dotado por la naturaleza de una inteligencia superior, necesita para ejercer una profesión estudiar las materias que para ella se requieren. Le será fácil comprenderlas; su talento le evitará encontrar los escritos con que tropiezan las personas vulgares; pero si no posee la ciencia, no podrá emplear sus dotes naturales en la vida práctica.

Existen, por ejemplo, pianistas que nos encantan con su magnífica ejecución, pero que no pueden enseñar a nadie; otros hay que sin ser notabilidades en la ejecución que es una dote natural, forman buenos discípulos.

Así el hombre de talento sin licencia, podrá explicarse todo, pero no estará en aptitud de servir a los demás.

Y así, como siguiendo el ejemplo anterior, un padre de familia o un individuo cualquiera tiene que ocurrir al buen maestro de piano cuando necesita para el otro, sus lecciones, así en las ciencias tenemos que acudir a los que se han consagrado a ellas, con el fin de ponerlas a nuestro servicio.

Conozco que me voy extendiendo más de lo que hubiera querido. Voy a terminar haciendo a usted una súplica.

Si a pesar de las observaciones que acabo de hacer, persiste usted en que no deben los gobiernos expedir títulos profesionales, indique usted de qué manera cree que puedan reemplazarse, sin perjuicio de la sociedad, esos títulos.

Porque soy de opinión de que no basta señalar un mal cuando creemos que existe, sino que debemos procurar el remedio. ¿Es para usted una verdad incontrovertible que están de más los títulos profesionales? Entonces díganos de qué medio debe uno valerse para tener uno una garantía de que no encomendemos nuestros intereses o nuestra vida al primer farsante que por sí y ante sí se declara conocedor de la ciencia que necesitamos emplear en nuestro servicio y utilidad.

Si le he cansado, perdóneme; sabe usted que le quiere su amigo Páris.

Los títulos profesionales: Segunda carta a Puck²⁶

No me apresuré a replicar a usted Puck, después de haber leído la contestación que se sirvió dar a mi anterior, porque conozco un tanto el carácter de los que leen periódicos, y quise dar una tregua a los suscriptores del *Federalista*, que acaso no tengan

²⁶ *El Federalista*. 4-XI-1874.

interés en la cuestión sobre la utilidad de los títulos profesionales. Sirva a usted de satisfacción lo anterior y no atribuya a descortesía la tardanza de mi réplica.

Como la contestación de usted va dirigida también a otra persona que, como yo, no está de acuerdo con las ideas que dieron motivo a mi carta anterior, necesitaría entresacar los párrafos que a mí se refieren, para replicar en toda forma. Perdone usted Puck, que no siga ese método; confieso a usted que soy perezoso para escribir y mucho más para seguir palabra por palabra un escrito que intenté combatir. Entraré en la cuestión de ideas, pues creo que basta así a mi propósito.

O yo no supe expresarme, o usted Puck, no me comprendió. Es casi seguro que hubiese sido lo primero, y deber mío es, por consiguiente, manifestar a usted que al defender los títulos profesionales, jamás me ha ocurrido creer que sin ellos es imposible el ejercicio de una ciencia.

He defendido y defenderé su utilidad en la vida práctica, fundándome en las razones que expuse en mi primera carta, y en las que habré de consignar en la presente, sin que por eso crea que los gobiernos tienen el privilegio exclusivo de expedirlos.

Los títulos profesionales, pueden y deben existir, sin barrenar el artículo tercero de la Constitución de 1857. Entiendo yo que una cosa es la libertad que todo ciudadano tiene para consagrarse al trabajo o profesión que más le convenga, y otra que existan ciertas garantías para la sociedad.

No pretendo yo que sólo los gobiernos expidan diplomas o títulos, creo que en México, como en Bélgica sucede, podrían expedir esos títulos las academias, los profesores acreditados, o el Estado. No me atribuya usted Puck, la poco progresista idea de subalternarlo todo a los gobiernos. Mas tampoco niegue usted a éstos el derecho de exigir a aquéllos que pretenden una colocación, el cumplimiento de ciertos requisitos. Dígame usted ¿de qué manera juzga usted que pueda el gobierno nombrar a los empleados del poder judicial, sino tomándolos de la lista de los abogados que conste que han estudiado con provecho las leyes? Cada vez que la autoridad necesite de un médico, ¿tendrá que atenerse nada más que a la fama pública?

Suponga usted que llega a México un forastero por primera vez, y que cuando aún no tiene relaciones, ni motivos para conocer a nadie que pueda indicarle el mejor modo de conseguir algo que necesita, se ve precisado a valerse de los servicios de un abogado que ventile un negocio o reivindique sus derechos; ¿no es verdad que la fama pública no es el criterio que puede normar la conducta del forastero? ¿no es verdad que necesita para no caer en manos de un charlatán, tomar la *guía de forasteros* y buscar la dirección de los abogados que están reconocidos por su título y de ocurrir[a] alguno de ellos?

Nosotros, los que vivimos aquí como en el seno de una gran familia, podemos tener hasta cierto punto un conocimiento del saber que atesora un individuo; pero al que acaba de ingresar a esta sociedad no le es dado poseer ese conocimiento.

No le pareció a usted bien traído el ejemplo del criado que presenta un papel de conocimiento, porque este certificado no se obtiene, sino después de haber trabajado.

Pues ¿qué el título profesional se adquiere antes de haber estudiado una ciencia y puede ser expedido sino por aquellos que poseen de antemano esa ciencia y han examinado al postulante?

Podría yo muy bien decir a usted que el ejemplo del zapatero, no viene al caso, porque hay una inmensa distancia entre el trabajo de ese artesano y el de un abogado. Cualquiera tiene a la vista el artefacto del primero, y puede juzgarlo, sin saber por sí mismo, hacer un par de zapatos; cualquiera puede probarlo antes de cubrir su valor. Pero la ciencia del abogado no se conoce sino cuando se ve el éxito del pleito que se le encomendó, y una vez perdido éste por la ignorancia o por la malicia, no es fácil remediar el mal, acudiendo a una notabilidad de ésas que pregona la fama pública.

También es preciso tener en cuenta que si los médicos o abogados necesitasen para lucrar, la voz de la fama, con demasiada lentitud llegarían a sacar provecho de su profesión los que se dedican a esas ciencias. No se le oculta a usted que para que llegue un hombre a ser una celebridad, se necesitan muchos y muy continuados triunfos. ¿Qué sería de los médicos y abogados que no hubiesen tenido ocasión de acreditarse de esa manera?

Además, recuerde usted amigo Puck, que hay muchas famas usurpadas. Si pudiera, citaría a usted no uno, sino infinitos casos en que a la protección de un juez amigo, a una influencia poderosa, a una intriga, se ha debido que un abogado gane un ruidoso pleito que ha sido el pedestal de la fama de ese abogado, que bien visto no pasa de una nulidad.

Recuerdo que en la contestación que se sirvió usted darme, leí en un lugar esto: "Las reputaciones no las da un título, sino la conciencia de la sociedad", y en otro: "Conozco a muchos hombres que sin haber tenido una educación universitaria, saben mucho más que otros que la han tenido". Amigo Puck, al decirme usted ambas cosas no ha hecho más que repetir, con ligera variación en la frase, lo que dije a usted en mi primera carta y que me permito reproducir en seguida:

"Yo no creo que porque un individuo posee un título profesional, pueda decirse que el gobierno le ha honrado; la honra no se adquiere con el diploma sino con la conducta posterior, con la consagración al estudio, con la buena fe y con la actividad. La honra, la verdadera honra no se alcanza por favor; necesita uno conquistársela con sus acciones. Conozco yo a muchos que han cursado leyes o medicina en los colegios y universidades, y que sin embargo, valen mucho menos que otros que jamás han concurrido a una cátedra. En los colegios se adquiere ciencia, pero no inteligencia. La inteligencia es un don natural, no es un bien adquirido; por lo mismo nadie puede racionalmente juzgar que un título profesional es una patente de verdadero sabio".

Varias veces he leído la contestación de usted para ver si hallaba yo en ella algo que me indicase que se había usted servido obsequiar al deseo que manifestó al hacer esta pregunta:

"¿Es para usted una verdad incontrovertible que están de más los títulos profesionales? Entonces díganos de qué medio debe uno valerse para tener uno una garantía de que no encomendamos nuestros intereses o nuestra vida al primer farsante que por

sí y ante sí se declara conocedor de la ciencia que necesitamos emplear en nuestro servicio y utilidad".

Aquello de la fama pública, no me satisface como habrá usted visto en lo que llevo dicho, y mi anhelo al iniciar esta discusión no ha sido otro que el de ver si las razones o argumentos de usted en favor de un nuevo método para distinguir a los profesores de una ciencia, llegaban a convencerme de la inutilidad de los títulos profesionales, denunciada por usted.

Concluiré, Puck, manifestándole que no he creído ni mucho menos fingido creer que usted ataca la instrucción porque ataca los títulos profesionales. Si tal creyera, me habría abstenido de provocar a usted una discusión que, dado ese caso, hubiera sido enteramente inútil.

Ojalá esa suerte que dice usted me ha favorecido siempre, haga que de esta amistosa controversia resulte algo que sea de provecho para la sociedad en que vivimos.

Adiós, Puck; soy como siempre su amigo afectísimo.

El maestro don Felipe Larios²⁷

Se nos remite para su publicación la siguiente reseña:

Deseando que el público conozca algunos apuntes biográficos referentes a nuestro querido maestro, nos hemos decidido a publicar una ligerísima reseña de su vida filarmónica: creemos con esto hacerle un verdadero obsequio. Melesio Morales. Germán Chávez. Tiburcio Chávez. Pedro Mellet. Francisco Sanromán. Miguel Planas. Ángel Campillo.

Don Felipe Larios nació en esta capital el año de 1817. Siendo muy niño, y conociendo sus padres que tenía gran inclinación a la música, lo pusieron en la casa del señor don Eduardo Campuzano, músico notable en aquella época y maestro de capilla de casi todas las iglesias de esta capital. Motivos que no hemos tratado de inquirir, hicieron al padre del maestro Larios que pusiera a éste, bajo la dirección de don Mariano Malpica y a los tres años de su enseñanza se perfeccionó en el solfeo y canto de la Iglesia, mereciendo los elogios de todos los profesores que lo trataban por su aplicación y aprovechamiento. Comenzó a aprender el piano a los trece años con el Sr. don Mateo Velasco y a los dos años siete meses de estudio de este instrumento adelantó de una manera notable, poseyendo ya algunas nociones de armonía, dedicándose a tocar el órgano que pulsaba ya con gusto y dedicándose también a dar lecciones de música en las horas que su estudio se lo permitía.

Deseando poseer conocimientos más vastos, se dirigió al notable maestro don José Antonio Gómez²⁸ para que la enseñara la armonía, el contrapunto y la instrumentación, de cuyo lado salió bastante aprovechado.

Cuando estuvo instruido en estas materias, se decidió a componer sus obras a grande orquesta para la iglesia, algunas de las cuales regaló a la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe,²⁹ donde ha estado empleado mucho tiempo; en el archivo de dicho templo existen muchas de sus composiciones que han servido y sirven aún para las funciones. Entre éstas se encuentran dos misas, varios responsorios, himnos, salves, sequentias, versos para *tertia*, oberturas, etc. Además ha compuesto nocturnos y otras piezas para piano.

En 1836 obtuvo por oposición uno de los primeros empleos en la orquesta de la Colegiata, y en donde ha desempeñado por encargo del maestro Caballero, el carácter

²⁷ *El Pájaro Verde*. 20-VI-1877. El texto en cursivas es de la redacción del periódico.

²⁸ José Antonio Gómez (1805-1868). Compositor, director de orquesta y organista. En 1839 fundó la Gran Sociedad Filarmónica y escribió un tratado de teoría de la música.

²⁹ En 1835 la Colegiata de Guadalupe sostenía una orquesta formada aproximadamente de 20 músicos que era utilizada para los servicios eclesiásticos.

de director. Varias veces ha sido sinodal de instrumentistas, cantantes y organistas. Como profesor, ha tenido discípulos muy aprovechados entre los que se encuentran los Sres. Melesio Morales, Germán Chávez, Tiburcio Chávez, el malogrado e inteligente pianista Toribio Guerrero, Ignacio Morales, Pomposo Patiño, Porfirio Pastor; discípulos de armonía, los Sres. Pedro Mellet, Francisco Sanromán, Miguel García, Miguel Planas, Lauro Beristáin, Ángel Campillo, Román Murguía, Pedro Murguía, José León, Macario Carrillo, así como discípulas que honran a su maestro, como son las Sras. Merced Mateos de Carballeda, Clotilde Espino de Cardeña, Concepción Zárate de García, Magdalena García de Bodega; las Sritas. María Velasco, Amparo Trujeque, Luz Sánchez, Rafaela Olvera, Mariana Serrano, Dolores Morales, Concepción Goya, Concepción Cuevas, etcétera.

Nuestro maestro ha formado una teórica de los primeros rudimentos de la música de la que se han hecho tres ediciones; otra teórica de armonía que la extractó de la obra grande de la misma; ésta le ha servido de texto para la enseñanza de sus discípulos; una vez quiso publicarla y la puso a la calificación de muchos profesores, quienes después de examinarla y aprobarla, le dieron su firma; y esta colección de firmas las tiene como una garantía para que le sirvan a su tiempo.

En el año de 1866 le nombró la Junta Directora del Conservatorio de música, catedrático de armonía, habiendo influido para este nombramiento la buena amistad que tenía con el señor don Aniceto Ortega; esta clase la sirvió hasta que se la cedió a su discípulo Melesio Morales, para que comenzara a dar el curso de composición; tomó otra clase que desempeña hasta hoy.

Estos son los hechos filarmónicos de nuestro querido maestro, que publicamos con el mayor placer para que sirva de estímulo a todas las personas que se dediquen al estudio de la música.

Conforme tengamos los datos que deseamos, continuaremos nuestra tarea para que sean conocidos los hechos de nuestros más eminentes maestros.

Algo sobre música³⁰

La música es natural en el hombre lo mismo que su lenguaje. El hombre por simple instinto canta. Los pueblos más incultos tienen sus canciones y antes que la civilización dictara sus leyes entre los salvajes, éstos ya adoraban cantando al creador. Como

³⁰ *El Nacional*. 8-XII-1881. Artículo dedicado a Alfredo Bablot. Al pedirle su opinión sobre el artículo, Bablot dice a Morales que no lo leyó provocando el enojo de Morales quien elimina la dedicatoria. Este hecho y la opinión negativa de Morales al plan de restructuración del Conservatorio propuesto por Bablot fueron los motivos de la enemistad entre ambos.

toda facultad humana, la música ha seguido al hombre en las diversas fases de su mejoramiento, siendo considerada por aquél, como la mejor, la más bella de las artes.

El más alto grado de apreciación que tuvo la música, fue el que le consagraron los antiguos orientales; sus sabios corregidores reconociendo la influencia de la música sobre el organismo del hombre, supieron servirse de ella favorablemente, adaptándola a las necesidades de aquellos tiempos que podía el abandono de las toscas costumbres y de la aislada vida silvestre, para unirlos fraternalmente en sociedad. La música ayudó perfectamente al intento, realizando la deseada unión. Después, la poesía completó la obra, sirviendo ambas de vehículo en todas las instituciones civiles, religiosas, políticas y morales. Las cualidades de legislador, filósofo y poeta, todas estaban en aquella edad de oro, comprendidas en el solo título de música.

Y es bien sabido que desde los hebreos, fue ejercida por los patriarcas, los profetas, los sacerdotes, los jefes del ejército y los reyes. Las primeras leyes griegas fueron escritas en verso y cantadas al pueblo por los legisladores mismos. No se contaba entre los hijos de aquella gran nación un hombre de Estado, un filósofo, un guerrero que no fuera perito en el arte musical, y que no se sirviese de este medio para inculcar en el pueblo los más vivos sentimientos de moral, de religión y de virtud. Entonces fue cuando la música llegó a ser el objeto de la más solícita atención y público respeto, y considerada como la parte principal de una buena educación.

Así como los antiguos orientales, los modernos americanos, especialmente los mexicanos, tenemos por la música, natural y preferente estimación; como aquéllos, la necesitamos en nuestra civilización, y como aquéllos, nos servirá para reconstruir nuestra sociedad desquiciada por las contiendas intestinas. Es grato observar, cómo aun en medio de los desastres de la patria, las asociaciones musicales instituidas por aficionados y sostenidas por particulares, se han reproducido sin cesar, y continúan reproduciéndose no al empuje de la influencia oficial, como pasa en las demostraciones políticas, sino espontáneamente y en virtud de esa para nosotros inevitable tendencia o pasión hacia lo ideal, hacia lo bello, y como si nuestro suelo, nuestra sociedad y nuestro estado hacendario hubiesen gozado siempre de la paz, de la prosperidad y de la abundancia. En las iglesias, en los palacios, en el hogar, en las plazas, en los banquetes, en las tertulias, en los funerales, en todas partes nos es forzoso oír música; porque a la hora del placer, sirve de eficaz auxilio a nuestros goces, y a la hora del pesar derrama en nuestras almas con plácida consolación que sólo el verdadero creyente prueba cuando se encuentra absorto en sus religiosas contemplaciones, bajo las silenciosas bóvedas del templo cristiano.

De notarse con gusto es, también, cómo el gobierno por fin, se ha decidido a impartir su inmediata protección a un arte, cuyos progresos por cierto hartó notables, aunque así no lo comprendan algunos exigentes, se han debido en gran parte a esfuerzos puramente individuales. El gobierno no solamente mantiene hoy con decencia la música en el Conservatorio, sino que la ha impuesto -y por esta disposición debe aplaudírsele- como ramo indispensable en la educación que imparte a la niñez en la escuelas nacionales, primarias y secundarias; es que ha comprendido sin duda

que nadie necesita más de las virtudes medicinales de la música, que los mexicanos, para sosegar, modificar y calmar su carácter inquieto, descontentadizo y belicoso.

Y no habrá de arrepentirse cuando al cabo de algunos años palpe la utilidad de esa determinación tomada a fin de hacer cultivar la música como arte de simple ornamento, como profesión propia y digna de los pueblos civilizados y como elemento higiénico moral para la educación de las masas. La música ejercida como ramo de simple ornamento, sirve para procurar honesta e inocente recreación capaz de aliviar los males de la vida. "*Non ha pensiero si tristo si maligno, che colla musica non si sollevi*" [no hay pensamiento triste ni malo que la música no alivie], dulcifica el carácter, perfecciona las maneras, aumenta la sensibilidad del corazón, da ocupación a la mente, mejora las facultades de los órganos auditivos, y es el más noble pretexto para asociar a los individuos, retirándolos muchas veces de entretenimientos inconvenientes.

Como profesión, ofrece ventajas que no perderemos la ocasión de indicar, aunque sea a la ligera. Es opinión generalizada que nuestro precioso país, por razón de la incontestable aptitud de sus hijos para lo bello, está llamado en América, a ser lo que la Italia en Europa, el centro de las artes. Pues bien, bajo tal concepto, que está muy lejos de ser una hipótesis, el porvenir de los artistas mexicanos no puede ser más risueño, puesto que, llegados a un cierto grado de perfeccionamiento, podrán hacer victoriosa concurrencia en nuestro continente a los artistas del otro lado de los mares, logrando sin duda sustituirlos con ventaja en los teatros (en los Estados Unidos hay 380 teatros y 120 salones de conciertos), institutos, academias, y en todos los puertos o plazas que actualmente son exclusivo patrimonio de los europeos. Tanto bien puede comenzarse a sentir en México, desde el momento en que la juventud estudiosa haciendo a un lado ridículas preocupaciones, se lance a explotar el arte de una manera digna y franca, imponiéndose con una conducta decorosa y no dudosa aptitud profesional, a nuestros públicos y a nuestros críticos; educando a los unos que no saben todavía más que de toros, y desoyendo a los otros por ser generalmente descorteses e incompetentes. Cuando esto suceda, aspiraremos a fundar nuestra escuela propia, nuestra música, nuestro teatro, a crear, en fin, nuestro tipo; entonces se podrán formar los artistas que hoy en vano y con destempladas voces se piden al Conservatorio, pues toca a los públicos inteligentes con su apoyo moral y sus indirectas recompensas pecuniarias, sostener, estimular y completar, aprobando o censurando, la educación artística de los alumnos que, más o menos aprovechados, pueda periódicamente lanzar de sus aulas un plantel de enseñanza. Entonces los espectáculos lírico-dramáticos no serán tan raros entre nosotros, y las enormes cantidades que las compañías extranjeras se llevan siempre que nos visitan, quedarán repartidas entre los artistas del país;³¹ en compensación podrán éstas ir a traer al extranjero; en todo caso el trabajo no escaseará, y el bienestar de nuestros filarmónicos no será tan problemático; fi-

³¹ En 1881 únicamente actuaron en el teatro Nacional, la compañía de ópera bufa francesa de Maurice Grau y a fines de año, una breve temporada con una compañía de cantantes extranjeros radicados en México que presentó *Carmen* de Bizet.

nalmente, muchos brazos de los que hoy se emplean en el uso de instrumentos de guerra, tomarán con más gusto los de música, cuyo cambio desagradará a alguien, mas no por eso dejará de ser preferible a los intereses de nuestra noble patria.

Como elemento higiénico-moral se presta a las especulaciones del filósofo legislador. Para convencerse de esta verdad bastaría leer la memoria del Dr. Fournier que publicó la Biblioteca Universal de París, y se intitula: "*Essai sur la musique considérée sous le rapport de son influence, sur l'homme en santé et sur l'homme malade*", la cual fue leída por su autor en la Academia Real de París. En dicha memoria manifiesta Fournier la opinión de que la música influye en el sistema nervioso, de dos maneras: produciendo efectos físicos y determinando reacción sobre la imaginación según el género de música escogido y la organización más o menos musical del individuo. El mismo transcribe varios casos de curaciones obtenidas por él y otros de sus colegas, con el auxilio del divino arte.

Casi todos los filósofos antiguos opinaron que la música era necesaria a las buenas costumbres y para servir de base a todas las carreras. Asegura Plutarco que los griegos creían mejor arreglada aquella República, por su dedicación al cultivo de la música y Polibio atribuye al abandono de la misma, la barbarie en que degeneró aquel gran pueblo. Platón quería que los niños fuesen instruidos en el arte musical para desarrollarles así en sus tiernos corazones los sentimientos de humanidad y de sociabilidad. *Assentior Platoni nihil tam facile in animos teneros alque molles influere* [según Platón nada es tan fácil en el alma joven que inspirarla delicadamente], y decía también: "al cambio de la música se debe la desobediencia a los magistrados y a las leyes; el desprecio a los preceptos de los padres y a los consejos de los ancianos; la pérdida de la religión y de la fe recíproca".

En la oratoria, la música es la que expresa los sentimientos y las pasiones. Si un orador por sublime que sea, habla continuamente en un tono, como sucede frecuentemente a los nuestros, su monotonía no solamente cansará al auditorio, sino que sus conceptos y sus argumentos perderán su efecto, pues son las inflexiones sonoras las que dan fuerza e interés a la palabra. Horacio en su *Arte poética* recomienda la música como capaz de despertar el genio y acaso por esto Vitruvio la creó útil aun para los arquitectos. Montesquieu da la preferencia a la música sobre todos los placeres, y el padre Mattei dice: "La música se introduce dulcemente en el alma, en el espíritu, en la sangre, causando suave agitación y disipando los humores malignos".

Los más acreditados historiadores narran que Xenócrates y Marziano usaban la música para curar a los frenéticos y que Asclepiades sanaba por el mismo medio las enfermedades del ánimo y de la mente. Haller observó que la sangre brota de una herida, con más violencia al son de un tambor. Diemerbroct, recomienda la música en los lugares donde hay peste por crearla un preservativo, y los romanos, a fin de ayudar a la digestión, tenían música en sus banquetes.

Terpandro sofocó una sublevación espartana por medio del canto. Timoteo enfureció a Alejandro tocando una pieza en modo frigio y lo calmó variando el modo. David calmaba la cólera de Saúl al son del arpa y Stradella desarmó a sus asesinos

Reseña musical³²

I

cantándoles. Amurat IV tomó a Bagdad por asalto en 1637 y ordenó que los vencidos fueran pasados por las armas; Schahculi llamado el Orfeo de la Persia, se presentó al vencedor tocando el arpa y cantando el trágico degüello; al oír aquella conmovedora música, Amurat se enterneció hasta las lágrimas e inmediatamente mandó suspender la ejecución que había ordenado.

Palma, cantante de merecida fama, sorprendido alguna vez por uno de sus acreedores que lo buscaba para ponerle preso, sin alterarse por las amonestaciones o injurias de aquel feroz cobrador, se puso tranquilamente al piano y entonando una romanza que cantó con sin igual inspiración calmó a su acreedor, quien suplicando a Palma que continuase cantando, entusiasmado al fin, regaló su crédito al inimitable artista. Farinelli, célebre cantante, sanó a Felipe V de una penosa enfermedad, por cuyo hecho recibió en recompensa una renta de ocho mil libras anuales, y además las condecoraciones de San Jaime y de Calatrava.

MIL y mil casos podrían aún aducirse en apoyo de la influencia que ejerce la música sobre el organismo; pero se ha hecho demasiado largo este artículo, y para concluirlo, vamos a citar los últimos. Luis XIV prohibió, bajo pena de muerte, el *Ranz des raches* a los regimientos suizos en servicio fuera de su país, porque al oírlo los soldados eran atacados de funesta nostalgia unos, y otros desertaban de sus banderas. En Francia ha sido muchas veces prohibida *La Marsellesa*, a fin de evitar conflictos, y al que estos apuntes escribe, le suplicó alguna vez un respetable miembro de nuestro ejecutivo, que suprimiera en un concierto popular (1880) una composición que estaba ensayándose, porque recordaría los hechos de nuestra segunda independencia y una demostración hostil de parte del pueblo en aquel entonces -decía la honorable persona aludida-, sería una grave contrariedad en los asuntos diplomáticos.

En verdad los sonidos tienen acción directa sobre el sistema nervioso y está fuera de toda duda que cuando dichos sonidos van regularizados según el arte musical, producen efectos físicos y morales proporcionados al estado del individuo. Inútil, pues, sería querer eludir, a las leyes de la naturaleza. La producción de los sonidos por voces humanas o por instrumentos, es el lenguaje de las pasiones, es el idioma del alma, es el medio más eficaz de provocar los más dulces y melancólicos sentimientos. Berlioz dice que "entre las pasiones que con más fuerza agitan el corazón del hombre, se encuentran la música y el amor; pero que es más poderosa la de la música, porque el amor no puede dar idea de ésta mientras que ésta puede pintar al amor".

La música, en fin, debe continuar protegida por nuestros gobiernos, especialmente en las escuelas populares de educación primaria, por la acción benéfica que opera en el corazón de los niños; y en todos los demás establecimientos de enseñanza, por ser el arte predilecto de los mexicanos, por ser el arte predilecto de las naciones cultas.

Revisar al piano las obras clásicas de Beethoven, Weber, Mendelssohn o Bach; hojear tarareando las concepciones melodramáticas de Meyerbeer, Massenet, Thomas o Gounod; escribir uno que otro pensamiento con el noble objeto de compaginar una ópera, que, acaso morirá antes de nacer, es consagrar al arte un amor, sólo comparable al de aquel que, enlutado y melancólico, imprime constantemente silencioso beso, sobre una imagen fotográfica -¡cara memoria de un bien perdido!-, amor a lo bello, amor platónico, amor incomprensible en este tiempo carnal y pesetero. Amor que parece haber desaparecido por completo de nuestra sociedad, la cual, en su mayor parte, vive entregada a los goces insípidos cuando no indignos, de espectáculos repugnantes cuando no inmorales.

Díganlo si no, las diversiones que se nos ofrecen. Ferias, juegos, peleas de gallos, toros, el circo metropolitano donde los artistas (?), para demostrar sus talentos (!!), ya imitan a la gallina, ya al guajolote, ahora a las aves, ahora a los peces, a las víboras, al gran demonio y no conformes con tanta monería, han comenzado a exhibir verdaderos, no falsificados animales, comenzando por un elefante llamado ¡Romeo!... ¡Pobre Romeo!, no sé si quien te represente peor es un elefante. Vendrán luego leones, panteras, lagartos y toda la corte de Noé. ¡Bendito sea el Creador!

Estoy por creer que el éxito de la "gallina ciega" se debe, primero, al nombre que lleva la zarzuela y, segundo, a que en su argumento figura un perico. Estoy por creer, además, que en el único espectáculo que pudiera llamarse decente, la ópera bufa, muchos espectadores gozan únicamente de la parte animal.

En este estado las cosas, no es raro que la nostalgia del arte nos tenga hipocondriacos e intolerantes, a cuyo morbooso estado contribuyen mucho las continuas decepciones que sufrimos.

Ha pocos días uno de nuestros queridos amigos nos interrogaba a propósito de la compañía, que actúa en el Teatro Nacional, haciéndonos el inmerecido honor de considerar valiosa nuestra opinión.

- ¿Ha asistido usted a las representaciones de la compañía Grau?
- No señor.
- ¿Por qué?
- La ópera bufa no es de nuestro agrado.
- ¿Pero a la ópera sería?

³² *El Nacional*. 28-XII-1882.

- Tengo pensado ir a oír *Romeo y Julieta* de Gounod.
- Agradeceré a usted que me comunique sus impresiones.
- Lo haré por darle a usted gusto, pero temo...
- No teme usted nada... ¿y conoce usted esa ópera?
- Sí señor y muchas de las catorce que han sido representadas.
- ¿Tantas obras así se han escrito?
- Sí señor. Los desgraciados amantes de Verona han sido inmortalizados más que por su propia historia, por la de sus panegiristas. La leyenda de los amores de Julieta y Romeo, en la cual se respira como dice Schlegel, todo aquello que la primavera de la vida tiene de más embriagado, donde figura con encanto arrobador el trino de las aves, el perfume de las flores, el murmurio [sic] de las fuentes, el susurro de la brisa, fue escrita por primera vez y en forma de novela, por Luis Da Porto e impresa en Venecia en el año 1535, bajo el título de *Giuletta*. Más tarde, en 1553, otro autor, el Padre Mateo Bandello amplió la leyenda de Da Porto aumentándole episodios. Seis años después Pedro Boisteau, al traducir al francés la obra de Da Porto, la transformó completamente, le puso nuevos personajes, entre los cuales el farmacéutico que vendió a Romeo el veneno, y alejándose de la verdad tradicional, hizo morir a Romeo antes que Julieta despertase de su letargo.

En 1562 apareció en Inglaterra un poema sobre el mismo argumento, escrito por Arturo Brooke, ¡Dios se lo perdone!, en cuarenta mil versos...

- ¡Santísimo patriarca señor San José!...
- Sí señor; y tiempo después, William Paynter, de la corte de la Reina Isabel, menos imprudente que Brocke, se contentó con traducir literalmente la obra de Boisteau, publicándola en 1567.

Veintidós años transcurrieron de ahí, para que el drama de Shakespeare apareciera...

- (Y apareció casi contemporáneamente a *Los Castelvino e los Montes* de Lope de Vega...)

- Quedando considerada como monumento del arte.

Aunque el asunto no podía ser más apropiado bajo todos aspectos, para ponerlo en música debió transcurrir todavía largo tiempo quedando al fin, satisfecha esa exigencia.

- ¿Decía usted que catorce compositores se han servido hasta hoy del trágico asunto?

- Sí señor, pero no recordándolos exactamente a la memoria, cuando comuniqué a usted mis impresiones acerca del *Romeo y Julieta* de Gounod, le hablaré a usted de las óperas que con el mismo título obtuvieron mayor éxito. Por ahora au *revoir*.

II

Hemos asistido a la representación del *Romeo* de Gounod; hemos escuchado la ópera con una religiosidad ejemplar; hemos tenido voluntad de conmovernos y no hemos conseguido nuestro intento. En los pasillos del teatro durante los entreactos, hemos escuchado opiniones bizarras [sic] y desconsoladoras que han enfriado nuestro entusiasmo, cooperando al enfriamiento la constipación de los cantantes que desempeñaron la ópera. ¿De qué manera pues, dar cuenta, a nuestro querido amigo, de las impresiones recibidas? ¿Hablaremos? ¿Callaremos?

Tales eran las reflexiones que nos abrumaban la noche del viernes después de la ansiada representación del *Romeo*. Pero llegó el sábado, tomamos un pedazo de papel, abrimos algunos libros, siendo el primero la partición de la citada ópera-ballo, y dejando correr nuestra pluma sin darnos cuenta del hecho, comenzando a extraer del diccionario lírico de Clement, la lista que va en seguida:

Giuletta e Romeo, ópera de Benda representada en Gotha.- 1772.

Idem. de Rumling representada en Karlsberg.- 1790.

Idem. de Delayrac representada en París.- 1792.

Idem. de Steibelg representada en Jeydeau.- 1793.

Idem. de Zingarelli representada en Milán. - 1796.

Idem. de Marescalchi representada en Roma.- 1789.

Idem. de Guglielmi representada en Italia.- 1816.

Idem. de Vaccai representada en Milán.- 1825.

Idem. de García (Manuel V.) representada en Nueva York.- 1826.

Idem. de Bellini representada en París.- 1859.

Idem. de Morales representada en México.- 1863.

Idem. de Marchetti representada en Trieste.- 1864.

Idem. de Gounod representada en París.- 1867.

Idem. de Mercadal representada en Mahon.- 1873.

La ópera de Steibelz [sic], poesía de Segur, se estima por su riqueza de melodías claras, espontáneas y originales, cualidades altamente notables si se atiende a la época en que fue escrita. Menciónase también con elogio, el colorido instrumental y el sentimiento dramático que fueron en esa obra manejados por el autor con extraordinaria valentía. Desgraciadamente dichas cualidades no fueron suficientes para dar larga vida a la composición, adoleciendo del defecto que determinó la muerte de los primeros ensayos de Verdi; el abuso en las voces, de las notas agudas.

Hizo dignamente su época la *Julieta* de Zingarelli, autor de talento si no de genio y hombre estudioso e instruido. La ópera de Zingarelli, dicen los críticos de su tiempo, que debió su fortuna a las extraordinarias facultades de sus intérpretes Grassini, Bianchi y Crescentini, especialmente éste último que con el aria "*Ombra adorata at-*

tendimi" conmovió a tal grado a Napoleón, que éste abandonó meditabundo y triste el teatro, enviando al artista, inmediatamente, la condecoración de la "Corona de fierro".

Es bien sabido, aún de nosotros los mexicanos, que los dos actos primeros de la obra de Vaccai y el tercero de la de Bellini han sido abandonados al olvido, haciendo el giro en todos los teatros de Europa y América, uniendo los dos actos primeros del *Romeo* de Bellini al magnífico tercero de Vaccai. Muchos críticos, a pesar del fallo dado sin apelación por los públicos de todos los países, sostienen que los dos primeros actos de la ópera de Vaccai, son dignos del tercero, porque aunque no producen el mismo efecto, están apropiados a las necesidades del drama. No pueden ser lo mismo -dice- las premisas que las conclusiones; *non è lo stesso la strada che il punto d'arrivo* [no es lo mismo el camino que el punto de llegada].

Bellini confeccionó en 1830 sus *I Capuleti i Montecchi* utilizando algunos trozos de su *Zaira* que había hecho fiasco redondo. Una producción musical, hecha bajo tales condiciones, compréndese desde luego que no podía encerrar cualidades dignas de elogio. La falta de unidad, la falta de inspiración, las dificultades técnicas en la aplicación forzada de nuestra letra y las diversas situaciones, dieron al traste con la composición que si vive, es debido al remiendo autorizado por la costumbre de Vaccai.

En 1864 el maestro Marchetti, autor luego del *Ruy Blas*, hizo representar en Trieste su *Julietta e Romeo* con palabras de Marcello. El éxito lisonjero que obtuvo, alentó al compositor para probar fortuna en el teatro de la *Scala*, donde tres años después, recibía los más sinceros y entusiastas aplausos del público milanés, no obstante que en la misma temporada se representaba el *Romeo* de Gounod. Los libretistas Marcello, Carré y Barbier, fueron objeto de unánimes elogios por la forma y desarrollo dados a sus dramas líricos, reducciones hechas del *capolavoro* [obra maestra] de Shakespeare. Es tan difícil -dicen en Europa los poetas- dar amplitud sin economía de detalles a un *libretto*, como explicar un asunto en un parte telegráfico.

No pasó otro tanto con los compositores; la música de Marchetti, más apropiada al gusto italiano, encontró mayor fortuna que la de Gounod. Verdad es, que la del maestro francés carece de bellezas melódicas aunque abunda en artificios armónicos; mientras por el contrario, la de Marchetti es escasa de efectos armónicos y relativamente rica en pensamientos melódicos. Todavía recordamos con cuánta tristeza decía el gran maestro a la Sra. Lucca: "No es la partitura de Marchetti la que me perjudica es, ¡quien lo creyera! el recuerdo de mi *Fausto*!"

Gounod tendrá o no razón aquella vez, pero nosotros apreciamos de otra manera el caso; los italianos no conciben ningún trozo musical sin melodía, y desde Rossini hasta Petrella habrían sido silbados en Italia, si tal requisito hubiera fallado a sus concepciones. Dice Karr que, sin melodía, *la musique est une perdrix aux choux qui ne se composerait que de choux*.

La música de Gounod, digámoslo de una vez, no está a la altura del drama. El genio de Shakespeare no se traduce con música de colorido uniforme, salmódica y en muchos puntos trivial. Analicemos.

Antes del primer acto tenemos un prólogo que la empresa o el señor director suprimieron.

¿Por qué? No se puede adivinar.

En el primer acto asistimos a una fiesta dada en el palacio de los Capuletos. Romeo y otros personajes entran disfrazados; digo, con careta, que por sí sola no disfraza. Romeo y Julieta se ven por primera vez, comenzando desde allí el sobrehumano amor que debía serles tan funesto. Capuleto invita a la danza por medio de una *aria* que pasa desapercibida; sigue una batalla que no causa frío ni calor y luego una *arietta* que más propiamente llamaríamos vals, y vals de tipo ordinario.

De paso séanos permitido hacer nuestros cumplimientos a la Sra. Derivis, que cantó esta pieccecita con buen gusto y natural expresión. Volviendo a Gounod, continuaremos reprochándole la elección del ritmo ternario, que pudo ser ventajosamente suprimido. No porque una dama se encuentre en un baile, está obligada a mover la lengua como los pies.

¿Por qué razón llamó el autor, madrigal al dúo siguiente cantado por Romeo y Julieta? No es fácil adivinarlo. Tampoco es aceptable como dúo, pues que habiendo en la ópera otros tres, habría sido más cuerdo elegir otra forma para ese momento. A propósito de los cuatro dúos, nos recordamos de una chuscada oportuna ocurrida a un compañero de estudios. Yo llamaría -decía- a los dúos del *Romeo* así: 1º Dúo del nacimiento, 2º Dúo del bautismo, 3º Dúo de la confirmación, 4º Dúo de la extremaunción.

Y bien, ¿no es cierto que en este acto el coro, las arias, la batalla, el vals, el madrigal, etc., todo carece de vigor y de carácter?

En el segundo acto comienza a acentuarse el parecido de esta ópera con la de *Fausto*. Desde luego tenemos el dúo del bautismo amoroso, en la ventana; a la luz de la luna ¡y qué luna! en su jardín y con su señora Pagliari, quiero decir, con la indispensable cuidadora, etc. Gounod -decía Ricordi en la *Gaceta Musical* de Milán- al escribir su *Romeo*, no cabe duda que se propuso sobre manera con el recuerdo del *Fausto*. Pensó que adoptando los mismos medios obtendría los mismos efectos, sin acordarse de aquel adagio que dice: *non bis in idem*...

Efectivamente, así como la Aída de Verdi, es la hermana menor de *La Africana* de Meyerbeer, el *Romeo* es primo hermano del *Fausto* por la analogía o parecido de sus tintas y su plan. El dúo de que hemos hablado, la serenata del paje, la muerte de Tebaldo con su idéntico desafío y ataque de armas, y por no dejar, hasta el mismo tono musical, etc., todo causa al maestro de la preocupación sospechada por Ricordi.

De las cuatro piezas que componen el segundo acto, el dúo es sin duda lo único aceptable; desgraciadamente va intermediado de un inoportuno coro, que destruye el efecto sentimental y romántico que inspira, provocando en cambio, el ridículo; tanto

más cuanto que, los señores coristas, acostumbrados a bufonear en las operuchas de Offenbach, no se toman la molestia, no se dignan, por un momento al menos, dar tregua a sus grotescos movimientos.

Estamos en el tercer acto. Henos aquí frente a frente del buen fraile Lorenzo, que de rodillas ante un atrilillo de pana colorada, dizque reza. El compositor, al vestir de notas musicales a este buen fraile, no eligió como habría sido conveniente, las notas de Frome de Colonia, sino que obedeciendo a una inveterada costumbre, lo hizo hablar en forma gregoriana. Olvidó Gounod que el humano, el cristiano Lorenzo no debía declamar ni maldecir en canto llano a semejanza de los frailes de los modernos dramas; Lorenzo, el amigo, no el juez de los hombres, amaba a Dios en la naturaleza; en su celda no se encontraban los grillos de la Inquisición, sino la voz del representante de Cristo, todo bondad, todo mansedumbre, todo consuelo. Para pintar un fraile así, no sirve el canto llano, ni el instrumental fúnebre, defectos de que adolecen las piezas cantadas en la celda.

Una escena de bélica animación nos saca de la monotonía empleada por el místico maestro hasta estos momentos. Hémos en una calle de Verona presenciando injurias y duelos capaces de meter miedo al mismo Paul de Cassagnac. Este cuadro es el que ha gustado más a nuestro público acaso porque el pueblo mexicano si no es muy conocedor en materia de arte, a nadie cede el puesto como valiente, y todo acto verdadero o simulado, de valor, le calienta, le inquieta su nobilísima sangre.

La canción impertinente del paje de Romeo, por cierto bien cantada, pone en desasosiego a los Capuletos, los cuales en unión de Tebaldo dirigen y reciben injurias. De las palabras pasan a los hechos, hacen las espadas, Mercutio se bate y muere, Romeo se bate y mata.

Romeo, le da tal estocada a Tebaldo, que, éste al caer muerto pudo aplastar a dos o tres de los inofensivos violinistas de la orquesta, quienes quedaron (probablemente muy asustados) a poca distancia del robusto difunto.

Inútil es decir que esta escena, viva, animada y desempeñada con calor y verdad, emoción, persuade y exalta. ¡Es una brillante página!

Con las anteriores palabras quería ya dar término a la narración de mis impresiones, no encontrando en el resto de la obra, trozo alguno que elogiar. Los cantantes que ya desde este acto en vano tratan de ocultar la fatiga, especialmente el Sr. Capoul, no tuvieron recursos favorables de que asirse, recurriendo en obvio de mayores dificultades a los más penosos esfuerzos de laringe. Alguien me hizo saber que los principales artistas estaban enfermos, razón por lo que aparecían tan débiles. Tuvímos voluntad de creerlo así, pero esa causa nos impidió apreciar la música del insigne maestro en toda su grandiosa belleza. Sí, porque precisamente es en el cuarto acto donde Gounod supo elevarse a la altura de su nombre; la situación interesantísima; la música fielmente adecuada, identificada con la poesía; la complicación del drama, etc., ofrecían grata compensación a la monotonía pasada, pero... ya no había sujeto en los intérpretes y hubimos de conformarnos, mal de nuestro grado, con una ejecución concluída a esfuerzos.

No nos conformamos, no, con las escandalosas supresiones y mutilaciones hechas a la partitura; mutilaciones bárbaras que horrorizarían al mismísimo doctor Montes de Oca.³³ Tampoco nos conformamos con el procedimiento empleado para cabecear las venas de la partición en las amputaciones practicadas.

Conozcamos el original procedimiento.

Sabido es que el buen fraile Lorenzo, compadecido de los amantes, pensó en dar un narcótico a Julieta, cuyo narcótico la haría dormir un día; pareciendo muerta, la conducirían al sepulcro de la familia, de donde, avisado oportunamente Romeo, la tomaría, conduciéndola consigo. Pues bien, como la amputación debía quedar hecha desde la entrevista de Lorenzo con Julieta, el remiendo cabeceamiento se verifica de la siguiente manera: Lorenzo se apersona con Julieta, le habla del veneno; Julieta, pobre muchacha, se asusta; esto es natural; Lorenzo insiste, fiado en la bondad de Dios abandona a Julieta antes de que apure la copa, ¡fraile descuidado! Julieta, ¡pobrecita! sola, ya va, ya viene, mira con horror la dosis preparada, y sin descanso mientras toma su última determinación, ejecuta a voz en cuello una especie de *cavaletta*, hija de padres no conocidos.

Así el cortejo nupcial, el epitalamio, los coros y los bailes, quedan separados del tronco. Julieta, mientras cae el telón, hace como que tiembla y *Pax-Christi*.

En el quinto acto hay un hermoso trozo instrumental llamado "El sueño de Julieta" y el año final.

Para concluir, Gounod, es un gran compositor. Al juzgar su Romeo con severidad, no desconocemos la profunda instrucción del maestro cuya obra principal, el Fausto, hemos estudiado con cariño y admiración; ni desconocemos tampoco que su música virtuosa y transparente es música docta; pero, nos pesa sobre el ánimo el eterno misticismo, la incesante salmodia que caracteriza al compositor, así como nos empalaga a la larga, la música angélica de Bellini.

En cuanto al Sr. Capoul, fuerza es decirlo, y esta declaración no ofenda al digno artista, su época ha pasado sin dejarle los recursos de supervivencia artística concedidos al anciano Tamberlick; es decir, la notas agudas de emisión mixta. El Sr. Capoul ha perdido por completo la voz que en vano quiere suplir con uno que otro sonido baritonal y su talento de actor. Nos merece mucho respeto todo aquél que ha pisado dignamente las tablas, somos admiradores de todo aquél que con algún mérito se hace paso entre al multitud, pero es necesario no desconocer la verdad y aceptarla en toda su expresión.

La Srita. Derivis es una *prima-donna* que posee una voz agradable aunque poco flexible y resistente; canta con buena escuela, y logrará dejar gratos recuerdos entre nosotros.

³³ El Dr. Francisco Montes de Oca (1837-1885) era considerado como uno de los mejores cirujanos de la época.

La *mis en scene*, pobre. En cuanto a las decoraciones, permítasenos parodiar al gran capitán del siglo frente a las pirámides egipcias:

¡¡Desde lo ancho de cada rasgón cuarenta siglos nos contemplan!!

Establecimientos musicales de Florencia, Milán y México³⁴

El Instituto musical de Florencia y los Conservatorios de Milán y de México, fundados con el mismo objeto, aunque sostenidos con diversos medios y servidos con desigual interés, son tres establecimientos filarmónicos que mucho se asemejan en su organización artística, administrativa y económica. El Instituto de Florencia fue fundado en 1860, conforme a los estatutos aprobados por el gobernador general de la Toscana, B. Ricasoli, y tuvo por objeto: 1º Instruir a la juventud en el arte musical; 2º Premiar a los alumnos aprovechados y a los artistas hábiles; 3º Promover periódicamente concursos de composición; 4º Formar una biblioteca literario-musical, teniendo a disposición de los estudiosos; y 5º Dar conciertos de buena música, utilizando de preferencia la aptitud de los alumnos aventajados.

Las tres instituciones de que venimos hablando, comprenden cada cual a su vez, una sección administrativa, otra de enseñanza y una Junta Directiva para lo relativo al arte. Esta junta, que se compone de los profesores del establecimiento, la presiden siempre los directores facultativos.

Las materias de enseñanza en el Instituto florentino son:

- 1º Historia de la música y estética aplicada al arte musical.
- 2º Armonía, contrapunto y composición.
- 3º Acompañamiento y órgano.
- 4º Canto superior y declamación aplicada.
- 5º Solfeo teórico-práctico.
- 6º Piano (clases primarias y secundarias)
- 7º Violín y viola.
- 8º Violón.
- 9º Contrabajo.
- 10º Instrumentos de viento-madera.
- 11º Instrumentos de viento-metal.
- 12º Canto coral.

³⁴ *El Nacional*. 28-III-1883.

En 1866-67 que tuvimos la honra de frecuentar este plantel, el personal de profesores y empleados era el que sigue:

SECCIÓN DIRECTIVA Y ADMINISTRATIVA

Presidente honorario: Juan Pacini.
 Presidente: Luis Casamorata.
 Primer secretario: Olinto Mariotti.
 Segundo secretario: Emilio Cianchi.
 Miembros del Consejo: Enrique Manetti, Baltasar Gamucci, Angel Sovinelli.
 Inspector de clases: Pedro Mattiozzi.
 Inspectora de las alumnas: Ana Bagacci.
 Bibliotecario: Fernando Lorenzi.
 Copiante: Atilio Miniatti.

SECCIÓN DE ENSEÑANZA

Profesor de historia musical: Jerónimo Biaggi.
 Profesor de composición: Teódulo Mabellini.
 Profesor de composición (2º maestro): Francisco Anichini.
 Profesor de acompañamiento y órgano: Joaquín Maglioni.
 Profesor de canto superior: Pedro Romani.
 Ayudantes a la escuela de canto: Pedro Cecherini, Emilio Bianchi.
 Profesores de solfeo y canto coral: Jeremías Sbolei, Pedro Federighi, José Mori.
 Profesores de piano (escuela superior): Alejandro Biagi, Torquato Megliani.
 Profesor de piano (escuela menor): Vigilio Prunai.
 Profesor de violín: Joaquín Giovachini.
 Profesor de violín (auxiliar): Rafael Agustini.
 Profesor de violón: Francisco Sbolei.
 Profesor de contrabajo: Gustavo Compostrini.
 Profesor de instrumentos de viento-madera: Juan Bimboni.
 Profesor de instrumentos de viento-madera (auxiliar): Tito Ploner.
 Profesor de instrumentos de viento-metal: Francisco Paoli.
 Profesor de instrumentos de viento-metal (auxiliar): Juan Imson.

Había además, y existe todavía, otra sección llamada académica, compuesta de socios residentes, corresponsales y honorarios, de entre los cuales se eligen los presidentes y secretarios del Instituto.

El Real Conservatorio de Milán, se debe al Príncipe Eugenio Napoléon, que lo fundó en 1807, conforme al decreto expedido el 18 de septiembre del mismo año; quedando organizado definitivamente al siguiente, desde cuya fecha comenzó sus labores, que continúa con regularidad hasta hoy. El decreto mencionado creaba veinticuatro plazas gratuitas, dedicando diez y ocho a los varones y seis a las jóvenes. La facultad de distribuir dichas plazas quedaba reservada al Príncipe, mediante propuesta del ministro de Instrucción Pública.

El cuerpo de profesores fundadores, era de catorce renombrados maestros italianos.

He aquí sus nombres:

Bonifacio Asioli, jefe censor.
 Vicente Federici, maestro de composición.
 Fernando Orland, profesor de solfeo.
 Carlos Uboldi, profesor de solfeo.
 Anton Secchi, profesor de canto.
 Pedro Rai, profesor de canto.
 Benedetto Neri, profesor de piano.
 Cayetano Piantenida, profesor de acompañamiento.
 Alejandro Rolla, profesor de violín y viola.
 José Sturioni, profesor de violón.
 José Andreoli, profesor de contrabajo.
 José Buccinelli, profesor de fagot.
 José Adami, profesor de clarinete.
 Luis Belloli, profesor de instrumentos de latón.

En la actualidad, el número de profesores de este importante y famoso Conservatorio, está considerablemente aumentado. El Rey Víctor Manuel, en su decreto de fecha 6 de septiembre de 1864, expedido en Turín, aprobó la planta siguiente, muy apreciada por cierto a la que el Presidente González³⁵ piensa aprobar para nuestra modesta escuela:

Un director facultativo.
 Cuatro profesores de nociones elementales.
 Cuatro profesores de composición.
 Tres profesores de canto superior.
 Un profesor de solfeo.
 Tres profesores de piano.
 Un profesor de arpa.
 Un profesor de órgano.
 Tres profesores de violín y viola.
 Un profesor de violón.
 Un profesor de contrabajo.
 Un profesor de flauta.
 Un profesor de oboe.
 Un profesor de clarinete.
 Un profesor de fagot.
 Un profesor de instrumentos de latón.
 Un profesor de historia y filosofía de la música.
 Un profesor de declamación y gesto.
 Un profesor de literatura poética y dramática.
 Un profesor de historia patria, historia universal y geografía.
 Un profesor de literatura italiana y deberes del ciudadano.
 Un profesor de lengua francesa.
 Un profesor de mímica y baile.

Los alumnos se reciben bajo las siguientes condiciones. Entran en calidad de aspirantes por seis meses, transcurridos los cuales, están obligados a sustentar un examen de prueba. Si el resultado es feliz quedan definitivamente inscritos como

³⁵ El Gral. Manuel González (1833-1893), presidente de la República de 1880 a 1884 apoyó al director del Conservatorio, Alfredo Bablot, en los diferentes proyectos que propuso.

alumnos admitidos; y entonces pueden permanecer hasta diez años estudiando en el conservatorio; en caso contrario, son declarados incapaces para el arte, saliendo para siempre del establecimiento.

Bajo las mismas condiciones admite alumnos el Instituto florentino; pero no pasa lo mismo en el Conservatorio de México. El espíritu liberal de las leyes que nos rigen, a nadie le prohíbe que se acerque a tomar agua bendita y a darse inútiles golpes de pecho ante la inmaculada imagen de la diosa Euterpe, que se venera triste y silenciosa en su augusto santuario, situado frente a frente de los melones, chirimoyas y sandías, que, para su venta, están depositadas en el sucio mercado del Volador, a diez pasos del palacio de los Moctezumas.

Los profesores del Conservatorio mexicano, no sólo están obligados a recibir toda clase de gente; deben también ¡oh tiranía! formar de sus alumnos, artistas que, aunque nuestro público no pueda sotenerlos, rivalicen con la Patti, la Nilson, Tamberlick, Storts, Rubinstein, Paganini, Massenet y Bottesini; pues si sólo educan discípulos que sin ser eminencias se hagan aplaudir como Rosa Palacios, Luz Reynoso, Rosenda Bernal, Antonia Ramos, Joaquina Alfaro, Delfina Mancera, María Ocaídiz, Pedro Manzano, Jacobo García, Enrique Palacios, Arturo Aguirre, Lauro Beristáin, Juan Beghowick, Casto Serrano, Librado Suárez, Ricardo Castro, Gustavo Campa y otros muchos, entonces el cuarto poder y otros descontentos alzan el grito al cielo exclamando: ¡Ese Conservatorio no da nada! ¡Que se cierre ese Conservatorio!...³⁶

Pero nos hemos distraído involuntariamente. Perdón.

En el Conservatorio de Milán, se admiten pupilos y medios pupilos, que pagan cuotas según el caso, y cuyo *minimum* es de ciento veinte pesos anuales para los internos y doce para los externos.

La dirección del establecimiento está confiada al ministro de Instrucción Pública, de acuerdo con el jefe facultativo y el chambelán que conoce de los asuntos relativos al Real Teatro de la *Scala*.

Durante los primeros años de esta escuela musical, cada seis meses tenían lugar los exámenes escolares, que terminaban con un concierto en calidad de experimentación, terminado el cual se distribuían premios a los alumnos más aventajados. Actualmente sólo se hace una serie de exámenes en el año, pero en cambio el número de las experimentaciones o conciertos es ilimitado. La música de que se hace uso en tales casos, es ésta:

³⁶ Morales menciona a sus alumnos más sobresalientes. Cabe destacar a Rosa Palacios, soprano ligero; fue llamada "la calandria del Anáhuac". En 1877 fue pensionada para estudiar en Florencia, Italia. Al regresar actúa en varias temporadas de ópera con grandes elogios de la crítica e imparte clases de canto en el Conservatorio. Delfina Mancera y Pérez, compositora. Trabajó como profesora de composición y ayudante de Melesio Morales en la clase de armonía y estética teórico-práctica en la administración de Alfredo Bablot. Escribió un tratado de contrapunto y fuga, el primero escrito en México. Posteriormente Ricardo Castro y Gustavo Campa destacaron en la composición formando el "grupo de los francesistas" que rivalizó con la escuela italiana que Morales impulsaba.

- 1º Entretenimientos melodramáticos.
- 2º Música clásica.
- 3º Oratorios y todo género de música religiosa.
- 4º Conciertos clásico-histórico-religiosos.

Los premios que se conceden son: gran premio, premio musical, gran mención y mención musical; cuatro pensiones y una que otra concesión muy especial.

El Conservatorio de México, que con mejor gana llamaríamos Escuela de música, puesto que no teniendo escuela vamos a crearla (si es posible), no a conservarla, fue fundado en 1866 por un puñado de melómanos, que no eran príncipes ni reyes, pero sí pudieron con sólo su entusiasmo llevar a cabo la realización de sus proyectos, que aquellos implantaron con grandes elementos. Este puñado de artistas fundadores, cuyos titánicos y desinteresados esfuerzos en favor de la institución filarmónica les valieron la estimación de los buenos mexicanos y la protección del ilustre Juárez, después de once años de afanes y de sinsabores, pero al mismo tiempo de grandes satisfacciones, logró ver sus trabajos coronados del éxito mejor y más deseable; es decir, el ingreso del Conservatorio (febrero de [18]77) al número de las escuelas profesionales de la Nación.

Por desgracia, la dirección que sucedió a la junta de la Sociedad Filarmónica, no comprendió su misión y desde [18]77 hasta [18]82, hubieron de lamentarse mil desafortunados. En la actualidad no pasa otro tanto. El infatigable e inteligente director Alfredo Bablot,³⁷ vigorosamente auxiliado por el Sr. secretario de Justicia, el ilustrado y caballero Lic. Joaquín Baranda, ha dado ya poderoso impulso al establecimiento, atendiendo fructuosamente a las necesidades del momento y preparando sus progresos en el porvenir.

Según la nueva organización ideada por el Sr. Bablot, la planta de profesores es la siguiente, que copiamos del Diario Oficial:

Cursos	Profesores
Teoría musical y nociones preliminares de armonía..	Srita. Luz Oropeza
Teoría musical y nociones preliminares de armonía.	Sr. Felipe Larios
Solfeo para Sritas.	Dolores Couto
Solfeo	Srita. Luz Reynoso
Solfeo	Sr. José de J. León
Solfeo	Sr. Lauro Beristáin

³⁷ Alfredo Bablot (?-1892), escritor francés que sobresalió como crítico literario y director de *El Federalista* donde escribía con los seudónimos de Proteo y Flora. Fue director del Conservatorio Nacional de Música de 1882 a 1892 donde promovió importantes reformas en los planes de estudio.

Canto coral a voces solas (orfeón mixto)	Sr. José M. Careaga
Canto coral a voces solas (orfeón popular)	Sr. José C. Camacho
Canto coral con acompañamiento	Sr. Julio Ituarte
Canto superior y vocalización y nociones de la Anatomía, Fisiología e Higiene de los órganos de la voz	Sr. Enrique Testa
Piano	Sra. Josefina D. Barroso
Piano	Sr. Antonio Carrasco
Piano	Sr. Francisco Contreras
Piano	Sr. Tiburcio Chávez
Piano (repetidor)	Sr. Melesio Morales
Piano y acompañamiento	Sr. Felipe Covarrubias
Violín	Sr. Julio Ituarte
Violín	Sr. Eusebio Delgado
Violín (repetidor)	Sr. Luis G. Morán
Violín y viola	Sr. Pedro Manzano
Violoncello	Sr. Pablo Sánchez
Contrabajo	Sr. Gustavo Guichenné
Flautas	Sr. Francisco Bustamante
Oboe y fagot	Sr. Mariano Jiménez
Clarinete y sus congéneres	Sr. Ignacio Cázares
Trompa	Sr. Agustín Manríquez
Instrumentos de latón en general	Sr. Carlos Laugier
Armonía, contrapunto y composición	Sr. Cristóbal Reyes
Estética teórica y aplicada.	Sr. Melesio Morales
Historia de la música y biografía de sus hombres célebres	Sr. Alfredo Bablot
Acústica y fonografía	Sr. Francisco Ortega y F.
Música de cámara	Sr. Gustavo Guichenné
Gráfica musical	Srita. Eulalia Ciprés
Lengua francesa	Sr. Luis Reboulet
Lengua italiana	Sr. José del Pozzo

Esta lista pone de manifiesto que la sección de enseñanza del Conservatorio mexicano, igualmente la del Instituto florentino, verdad que habla muy alto en favor del gobierno que, dotando munificientemente una academia artística, demuestra haber comprendido una de las exigencias adherentes a la cultura y civilización de los pueblos.

SECCIÓN ADMINISTRATIVA

Director, Alfredo Bablot.

Secretario...

Escribiente de la secretaría, Francisco Javier Andrade.

Miembros del consejo, Melesio Morales, Cristóbal Reyes, Julio Ituarte, Francisco Contreras, Gustavo Guichenné.

(Las disposiciones de este *petit comité* son revisadas por la Junta Directiva de Instrucción Pública y sancionadas por el Ministerio.)

Inspector de clases, Guadalupe Inclán.

Inspector ayudante, Francisco Javier Andrade.

Inspectora de alumnas, Eleuteria Suárez.

Inspectora ayudante, María de Jesús Portugal.

Inspectora, Vicenta Calderón.

Bibliotecario, Maximino Valle.

Mayordomo, Manuel Beristáin.

Copiante, José Pasten.

Se desprende de los apuntes que quedan trazados, la verdad que asentaba yo al principio de este artículo; es decir, que el Conservatorio de México está organizado de la misma manera que los de Florencia y Milán.

Y bien, si las mismas causas producen los mismos efectos -nos preguntará algún curioso- ¿por qué siendo los mismos medios de enseñanza adoptados en México que en Italia, sus resultados no son parecidos? *Qui cade in acconcio riflettere per benigno*[aquí es conveniente reflexionar positivamente]. Ni todos los alumnos de los conservatorios europeos logran aprender, ni todos los del mexicano han perdido su tiempo. Nuestro plantel no ha sido estéril. Muchos de sus alumnos robustecen ya las orquestas, bandas militares y bandurrias, no sólo de esta capital sino las de los estados; y algunos de esos alumnos son tan notables, que han ocupado con aplauso al lado de artistas premiados en París, los primeros asientos de la orquesta del Teatro Nacional. Así pasó en la temporada que sostuvo la compañía de Grau. Estos hechos se ignoran por carecer de importancia general, pero contestan victoriosamente los cargos injustificables de los exigentes.

Por otra parte, hay que convenir en que los conservatorios europeos, no obstante su antigüedad y grandes elementos, consiguen relativamente pocos adelantos y algunas veces ningunos, como ha sucedido al de París el año pasado, que ha visto burlados sus esfuerzos, especialmente en la clase de canto superior, no logrando en sus pruebas finales presentar algo digno de elogio.

Es verdad que sobre todas estas reflexiones flota un hecho incontestable y es, que artistas de la talla de los educados en Europa, no los ha dado la Escuela mexicana, verdad es también que la culpa no ha sido del Conservatorio. En Europa, los públicos y los gobiernos ofrecen halagüeño porvenir a los filarmónicos, en el inmenso número de teatros que sostienen y subvencionan, sobre cuyo vasto campo de especu-

lación y de gloria se fija ardiente y con noble aspiración la mirada de los estudiosos. Pero en México, seamos francos, ¿Qué expectativa ofrece el país a sus artistas? ¿Qué satisfacciones les promete en su carrera? ¿Qué espectáculos líricos dramáticos sostienen nuestros públicos? ¿Qué empresas teatrales subvencionan nuestros municipios? No basta, pues, para obtener los resultados que se pretenden, que el Conservatorio imparta la instrucción debida a sus alumnos, es preciso que éstos, al concluir sus estudios de escuela, encuentren en el apoyo de la sociedad los medios de elevarse a la altura en que ésta desea verlos. Los generales no se forman en los colegios militares sino en el campo de batalla.

Por fortuna, si aún queda mucho por hacer, no es poco lo que se ha conseguido con que los actuales gobernantes hayan tendido su mano protectora a la academia de música; del resto, se encargan el tiempo y la incansable laboriosidad de Alfredo Bablot.

Basta por ahora. El cariño que nos inspira el Conservatorio mexicano y el deseo de sincerarlo de los injustos cargos que a cada paso vamos oyendo que se le hacen, nos ha impulsado a trazar estos mal pergeñados renglones, tratando de probar que la organización del tantas veces mencionado plantel, tan parecida a las de las instituciones musicales de Florencia y de Milán, es buena; que si no han salido de sus aulas artistas de renombre, ha producido muchos filarmónicos útiles; finalmente, que en su esfera de acción, limitada a la enseñanza, no caben responsabilidades reservadas al genio y la fortuna.

La música irlandesa³⁸

Los llamados bardos introdujeron la música en esta isla, cuyos habitantes cultivaban no el arte musical, sino el gusto en ellos innato de tocar el arpa y de cantar, sin reglas, sin orden propiamente, al acaso, o como diríamos nosotros por afición.

Varios autores irlandeses hablan mucho del efecto de su música antigua y Walter en sus "Memorias históricas sobre los bardos irlandeses" dice con tal motivo: "...la música propiamente irlandesa se distingue por su insinuante dulzura; produce un placer estático que hace vibrar todas las fibras del corazón; despierta la sensibilidad y agita o tranquiliza el alma; jamás falta en sus efectos; es la voz de la naturaleza, y por lo mismo será siempre comprendida".

Créese que el más antiguo de los cantos irlandeses sea el *Ceanan* o como le llaman comunmente *Yrishcry* (grito irlandés). Se pretende que dicho grito no admita un bajo, lo cual no solo haría reír a Valossi o a Vogler sino a cualquier armonista.

Los antiguos irlandeses así como los antiguos escoceses, cultivaban tres clases de música, correspondientes a tres modos griegos y les daban estos singulares

³⁸ *El Nacional*. 8-V-1883.

nombres: *golltraidheacht*, *geantraidheacht* y *suanttraidheacht*. El primero servía para las fiestas públicas, el segundo para las manifestaciones de tristeza o dolor y el tercero para preparar el alma al reposo y también para sostener la moral en las penas del trabajo.

En todos los conciertos, según dice el Sr. O'Connor, el canto se acompañaba con instrumentos, y la oda cantada se adaptaba invariablemente a las tres especies de música heroica, dolorosa y calmante.

Entre los instrumentos irlandeses, el arpa ocupaba el primer puesto. Distinguían cuatro especies de arpas: 1° el *Clear-seach*, dicho comúnmente Arpa irlandesa, es de una antigüedad tan remota, como que fue el país que la usó mucho antes que la conocieran las primeras naciones occidentales. 2° el *Keirnine* o sea Arpa pequeña, compuesta de 50 ó 60 cuerdas. 3° el *Cionas cruil*, de 10 cuerdas solamente, y 4° el *Creamthine cruil*, compuesto de 6 cuerdas.

Los antiguos irlandeses tenían además la cornamusa y una especie de trompa que usaban en las ceremonias religiosas. Conocían también cinco o seis especies de trompetas: 1° el *Stuic* o *Stoc*, de boquilla ancha, cuyo instrumento servía para reunir llamando desde lo alto de las torres las asambleas, para proclamar las fiestas públicas, etc., etc. 2° el Corno con sus varias subdivisiones, que era una trompa de caza o de guerra, muy simple en su forma. 3° el *Duday*, especie de clarín o trompeta aguda, llamada por los latinos: *Lituus*, en uso para las caballerías, y 4° el *Gall-Trompa* o trompeta gala, debida en Irlanda a los ingleses. De los escoceses tienen el *Blaosg*, instrumento guerrero que llamaban Bocina los romanos y que a su vez dejaron en Escocia cuando la invadieron. Tienen también el *Cibbual* o *Corabas* que mezclaban en los coros para las fiestas públicas y los funerales y el *Readan* y *Fideog*, que son una especie de flautas de un sonido dulcísimo.

Entre sus cantos nacionales contaban los irlandeses el *Pharroh*. Esta canción, como la de Rolando entre los franceses, celebraba los hechos de un antiguo héroe, llamado *Pharroh* o *Pharrogh* del cual gustaba mucho el pueblo oír contar las hazañas. Pero todo esto está casi olvidado.

Hoy los irlandeses siguen los adelantos de la música moderna conseguidos por los ingleses.

Dicen algunos doctos viajeros⁴⁰ que han visitado la Turquía, que los turcos gustan mucho de la música, que tanto la gente pobre como la acomodada y la rica, cultivan el canto y la música instrumental, siendo pocos no obstante, los que la atienden como arte, pues casi todos son líricos. Preocupados los *dilettanti* turcos del mismo modo que los mexicanos, gustan inmensamente de los elogios y aplausos merecidos o no, pero tienen serios escrúpulos de nobleza (?) que les hace huir (a su pesar mil veces) de las exhibiciones en público.

La notación de la música turca es todavía por números, como se usaba antiguamente. Escritas de esta manera existen sus canciones populares. Su música nacional es como toda la de los pueblos atrasados, o extremadamente dulce o demasiado grosera y ruidosa. La índole de sus canciones populares es guerrera y sus melodías pocas veces [se] extienden fuera de la armonía dominante, siendo constantemente modeladas en tonos menores.

Si bien los turcos en su música se hallan lejos de los progresos del arte, tienen una particularidad, digna de notarse, y es que en sus giros melódicos no proceden solamente por tonos y semitonos, sino que aplican, y con rara habilidad, los cuartos de tono.

En sus canciones amorosas se acompañan con la guitarra o con el salterio. Algunas veces, aunque pocas relativamente, aumentan una flauta. Las palabras de las canciones populares contienen siempre asuntos de amor desesperado e infeliz, mezclados con episodios militares. Con semejantes medios, cuando el cantante es gente inculta, a fuerza de dar vehemencia a las palabras, el canto deja de serlo, convirtiéndose en gritos feroces.

Los instrumentos militares son: oboe, platillos, tambor, gran tambor o tambora, octavino, triángulo, etc., cuyo conjunto sonado constantemente fuerte, es más bien que música, ruido acompasado. La tambora, poderoso excitador del entusiasmo turco, bate un bien medido tiempo, de lo cual puede deducirse que para tocarla observan algún método. Todas las piezas que ejecutan son de tal manera parecidas, que es necesario para distinguir unas de otras, estar perfectamente atentos. Los clarinetes y los fagotes rara vez son empleados.

Se usan, además de los instrumentos ya dichos, el *Keman*, violín semejante al nuestro; *Asakali Keman*, especie de violín con un pie que se toca a guisa de bajo; el *Sine Keman*, o viola de amor; el *Rebab*, instrumento de arco con dos cuerdas; el *Tambur*, instrumento armado con ocho cuerdas metálicas; el *Mescal*, compuesto de

³⁹ *El Nacional*. 12-V-1883.

⁴⁰ Seguramente Morales se refiere a Ernesto Elorduy (1855-1913) quien vivió en Turquía lo que le influyó para escribir obras como *Airam*, *Serenata árabe* y su ópera *Zulema*.

varias cañas, semejante a la flauta de Pan; el *Santur* (salterio) con cuerdas metálicas; el *Canun* que tocan las mujeres en los serrallos; el *Daire* y la *Pandura*.

El canto⁴¹

La palabra canto denota: 1º la conexión de sonidos variados y apreciables, emitidos por la voz humana por cualquier instrumento a propósito; 2º la palabra canto, aplicada particularmente a la música, indica la parte melódica que es la que resulta de la duración y sucesión de los sonidos, que es susceptible de expresión a la cual todo va subordinado; 3º el arte del canto; 4º aquella de las cuatro voces humanas que se llama soprano; 5º una parte de poema o composición poética; 6º la cuerda más aguda del violín y finalmente, 7º canción o cartelito, según los cantos carnavalescos que se distribuían en Florencia con motivo de las antiguas mascaradas.

Muy discutido ha sido el origen del canto. Algunos lo consideran natural al hombre; otros, entre ellos Rousseau, opinan lo contrario; muchos buscan su origen en la imitación del canto de las auras, el murmurar de los ríos, etc., cuya suposición combatieron como ridícula otros escritores. Es necesario, sin embargo, antes de todo, no confundir el canto irregular con el canto regular. Cierto es que el canto, como expresión voluntaria e irregular del sentimiento, nace sin imitación; pues así como el hombre antes de pensar, sintió; así cantó antes de hablar. Pero semejante especie de canto, única expresión del sentimiento transitorio, no era otra cosa que gritos y chillidos como hacen aún en nuestros días los salvajes. El canto regular ha tenido origen después de la música instrumental y el inventor del primer instrumento de viento (está probado que los instrumentos de viento fueron inventados antes que los de cuerda), inventó también una melodía de sonidos determinados y variados, y por consecuencia también una escala y el ritmo. Es de creerse, pues, que la regularización del canto o sea la melodía; no [se] debió a los sonidos instrumentales, los cuales imitó la voz humana, pues ésta, por sí sola no podía dar norma segura a una cantinela. Para creer esto, basta fijarse en que aún en nuestros días, a pesar del estado de desarrollo y adelanto en que se encuentra la música, hay necesidad en no pocas ocasiones, de llamar en auxilio de la voz, la exactitud de un instrumento. Se puede dividir el canto en natural y artificial. El primero es aquél del que el hombre se sirve para ejecutar trozos vocales a memoria, sin haberse ocupado jamás del arte del canto. El segundo, es el perfeccionamiento del primero, merced a las doctrinas del arte, y requiere por lo mismo todas las cualidades de que vamos a hablar más adelante.

⁴¹ *El Nacional*. 29-V-1883.

Considerado como arte, el objeto del canto de la voz humana es el de expresar aquellas melodías y aquellos afectos, que corresponden al sentimiento de la composición musical y poética. El mismo objeto tiene el canto destinado a cualquier instrumento, resultando de esto otra división, y es la del canto vocal y la del canto instrumental. Mas como la voz humana es más a propósito que cualquier instrumento musical para expresar los afectos por medio de sonidos, pudiendo además de ejercer sobre nuestro ánimo grande influencia, sosteniendo por decirlo así, los sentimientos con imágenes e ideas, se comprenderá fácilmente que la unión de la música con la poesía, tiene el gran objeto de poner en relieve las situaciones, dándoles aquel grado de encanto que no podrían tener sin tal unión.

Todas las artes y por consecuencia también la música, tienen su parte mecánica y técnica, y otra que no se puede demostrar con reglas. En el arte del canto pertenecen a la primera todas las buenas calidades de la voz, la cual debe ser sonora, clara, bien timbrada, llena, entonada, ágil, flexible, robusta, grata, dulce, rica de extensión, etc.; el arte de modularla y emitirla amplia y llena; el pleno conocimiento de los recursos de la respiración; el saber prolongar el sonido más allá de su duración ordinaria, con el auxilio de una buena emisión de aliento; el saber tomar éste, imperceptiblemente; el ligar los sonidos, crecerlos y disminuirlos por grados insensibles; destacarlos, acentuarlos; el pasar con destreza de la voz de pecho a la de cabeza y viceversa; el igualar los sonidos de un registro con los de otro; una clara pronunciación; una buena articulación; la perfecta observancia del tiempo; la justa modulación en los ornamentos siempre análogos a la armonía; la prontitud en la lectura de las notas; la aptitud en el conocimiento del idioma. La segunda parte del canto consiste en animarlo y caracterizarlo de tal modo, que resulte la justa expresión análoga a los varios sentimientos, lo cual supone una rica fantasía, una libre y franca imaginación, la íntima penetración de una parte dada para que sea interpretada con todas las modificaciones de que sea susceptible y pueda obrar eficazmente en el corazón del auditorio.

El mismo canto reasume diversos caracteres. Hay el género del *canto recitado* o sea *recitativo* que se dice *parlante simple* y por naturaleza se acerca al discurso hablado; en este género se canta y se habla al mismo tiempo y es el que permite en sí menos ornamentos. Hay el *recitativo instrumentado* en el cual el compositor ha querido dibujar con más precisión el sentimiento. Este recitado tiene necesidad de ser ayudado y sostenido por el cantante; en consecuencia, se podrá según el sentimiento y la correspondiente expresión del canto, usar con prudencia de ornamentos convenientes y que sirvan para mejorar la situación y crecer la fuerza de la expresión. Hay el canto *spianato* o sea *cantabile*, cuyas cualidades particulares, además de las ya descritas, tiene las de poseer perfectamente el arte de *filar* los sonidos, las de ejecutar y disponer bien las frases del canto; la gracia y la valentía en la expresión y la nobleza de sentimiento que distingue este carácter de todos los demás, no admiten sino pocos ornamentos, siempre que sean de una ejecución sostenida, lenta y digna, sin rayar, no obstante, en monotonía. El *andante* que ocupa el medio entre el *vivace* y el *lento*, exige de las inflexiones de la voz expresión y gracia análogos al carácter. El *allegro* es de movimiento vivo, por ejemplo el de una *aria* de bravura; en él, puede el

cantante dar prueba de la flexibilidad y de la fuerza de su voz, así como de la precisión y exactitud en el modo de decir. El *agitato*, siendo uno de los trozos más apasionados que tenga la música y el canto, exige mucho fuego en el decir y una especie de delirio y exaltación a fin de expresar con fuerza y verdad el dolor, la ira, los celos y otros afectos impetuosos. Las frecuentes síncopas, los artificiosos retardos, por medio de los cuales se expresan los aparentes desórdenes de sus varios sentimientos, requieren franqueza en el tiempo. Los ornamentos sugeridos por la sensibilidad y articulados con la prontitud análoga a la expresión de la palabra y el vivo sentimiento de este carácter, podrían muy bien aumentar una cierta elegancia enérgica de grandísimo afecto. Entre los diversos caracteres del canto se cuenta también el silábico o sea parlante, el cual constituye con justísima razón el alma de la ópera bufa. Pero el más característico de todos, es el canto nacional. Sabemos que la música y el baile tienen en cada pueblo un carácter particular. Tal fenómeno es claro. Estas artes obligan generalmente al sentimiento, al entusiasmo y a la expresión del carácter universal de los hombres; y como cada uno no puede externar sino lo que siente y le es natural a su particular temperamento, de ahí resulta que mientras cada pueblo posea más particularidades propias, tanto más característica será su música. Esto es especialmente aplicable a los cantos nacionales, los cuales son por lo común una fiel fotografía del carácter de las naciones. Los cantos nacionales varían según los pueblos, su estado social, su idioma, la diferente temperatura de los climas, el modo particular de vivir, pues que esto influye señaladamente sobre el órgano de la voz, siendo a veces graves, ligeros, melancólicos, vivaces, sentimentales, voluptuosos, fuertes, dulces, flexibles, etc.

Casi todas las naciones europeas, cultas o incultas (estas últimas mayormente que las primeras) tienen sus cantos nacionales, que obran sobre el sentimiento general y son considerados como propiedad del país y de la familia, que se conserva con amor y constituye una especie de herencia que pasa de padres a hijos. Semejantes cantos son extremadamente simples, populares y llenos de sentimiento natural.

Además de la diversidad de caracteres de que es susceptible el canto, varía también respecto del objeto a que se consagra, lo cual ha dado lugar a trazarlo bajo diferentes formas, según se ve en las definiciones del aria, la canción, el coro, etc.

Considerado el canto bajo el punto de vista del arte, nos presenta así como la pintura, otra diversidad, esto es, la escuela; pues no son ni han sido iguales los métodos y sistemas que han usado y usan todavía las escuelas de este divino arte. No obstante, de todas las escuelas y de todos los sistemas, han salido cantantes de gran mérito. Las más famosas que existieron en Italia, en la primera mitad del siglo XVIII fueron las de Tedi en Roma, de Francisco Pistochi en Bolonia, de Francisco Redi en Florencia, de José Fernando Brivio en Milán, de Francisco Peli en Modena, de Domingo Gizzi, Nicolás Porpora, Leonardo Leo y Francisco Teo en Nápoles. Hacia el principio de aquel siglo vivió el caballero Baltasar Feri-de-Peruda, cantante único y prodigioso, el cual tenía la más hermosa, la más extensa, la más flexible, la más dulce y armoniosa voz que pudiera jamás oírse: era alegre, fiero, grave y tierno a su antojo; arrobaba a

sus oyentes con su estilo patético. Subía y bajaba con un solo aliento dos octavas, trinando continuamente y marcando todos los grados de la escala cromática con una precisión sorprendente.

Florecieron también al principio del siglo XVIII el genovés Juan Paita que era tan aventajado en el canto como en el baile; Francisca Roschi, boloñesa, llamada por los venecianos la Salomón de la música; los célebres cantantes Liface, el caballero Masucci, distinguidísimos por la rareza de la voz y el modo de cantar.

El discípulo más famoso de Pistochi fue Antonio Bernachi, boloñés, el cual también abrió una escuela de canto de la que salieron Carlani, Tedeschi (llamado también Amaderi), Guarducci, Mancini y el célebre Raff. Los discípulos salidos de la escuela de Pistochi fueron Antonio Pazzi, de Bolonia, que se hizo célebre por su magistral modo de cantar de un gusto rarísimo que consistía en un cierto portamento de voz adornado de graciosos grupetos, trinos, mordentes, pasajes ligeros y rubamento de tiempo; todo lo cual ejecutado a la perfección, formaba un estilo particular y sorprendente; Juan B. Minelli de Bolonia, Aníbal Pío Fabre también de Bolonia y Bartolomeo de Faenza fueron grandes figuras también en el canto. Estos cinco cantantes aunque fueron enseñados por un mismo maestro tuvieron diverso modo y estilo.

Sería ciertamente de la mayor utilidad un libro que explicara no sólo los diversos métodos de las antiguas escuelas de canto italianas, que por mucho tiempo fueron el inagotable manantial de excelentes artistas, sino también en el que se explicara los diferentes estilos observados por los grandes cantantes salidos de una misma escuela.

Resta hacer algunas breves reflexiones sobre el canto instrumental.

La idea musical, el motivo, la melodía, el canto finalmente (todas estas palabras son sinónimas), está confiado particularmente a las voces humanas en la música dramática y al primer violín en la sinfonía. Pero esto no quita que los demás instrumentos se la apropien alternativamente con el objeto de dejar descansar al cantante o de llenar los huecos destinados al movimiento escénico. En una obra bien concertada se puede decir que cantan todos, pues en ciertos pasajes, hasta el sonido de los trombones y de los timbales, toman parte determinada en el efecto general.

Hay pues dos potencias que concurren igualmente a la ejecución de una obra lírica. Los personajes para el canto vocal y la orquesta para la ejecución de las sinfonías, ritornelos, marchas, rumores de guerra y de caza, a la tempestad y todo aquello que se relacione con la imitación pintoresca o descriptiva. La orquesta traza también las pasiones en juego, descritas en los recitativos, arias, coros, etc.

El canto vocal expresa los afectos y las pasiones; la acción y el colorido están reservados al instrumental.

El personaje, preocupado de lo que ve, de lo que teme y de lo que sufre, no puede dar cuenta de la turbación que reina en su alma; mientras se interrumpe pensando en lo que había dicho, o lee penosamente, o escribe o saluda, o busca, o espía alguno, o duerme, o reflexiona sobre lo que ha de hacer, o pasea, o se encuentra en éxtasis, o concentra su furor que está próximo a estallar, o la sorpresa y la agitación embargan

el uso de sus propias facultades, o cae mortalmente herido, o en otros casos innumerables que tienen lugar en las óperas -el discurso musical no puede ser continuado ni regular-, en estos casos, por consiguiente el canto regular, apropiado a la ocasión, queda confiado a la orquesta, que completa e ilumina los cuadros musicales.

El canto instrumental debe seguir lo mismo que el canto vocal, el sentido de las palabras, a excepción de los casos en que haya necesidad del contraste manifiesto.

Tanto en las arias como en los recitados, toca al canto instrumental preparar los cambios de tonos, disponiendo al alma a las sensaciones que se desea transmitir. Si la voz descansa, es natural que uno o dos instrumentos se apoderen del discurso musical, figurando desde luego como partes principales. El motivo, no obstante, sigue siempre su curso, no haciendo otra cosa que cambiar de orden.

La flauta, el oboe, el clarinete, el fagot, el corno (trompa), el violín y el violoncello, son los instrumentos que repiten las simples cantinelas o los brillantes períodos de la voz. En una palabra, la orquesta suple durante el silencio del actor. El buen gusto que prohíbe repetir demasiado las frases poéticas, no excluye, antes pide la vuelta de los motivos, a fin de causar impresión mayor y redondear los períodos. Un compositor de genio sabe diestramente someterse a estas contrarias leyes, haciendo repetir a los instrumentos las ideas propuestas por el cantante; y esta manera significativa, mientras que reúne las palabras al canto, fija la imaginación sin cansarla, da tiempo al ejecutante de tomar aliento animando su gesticulación, da elocuencia a su silencio y sostiene con admirable efecto la acción dramática.

El canto instrumental no sólo puede departir con la parte cantante de la alocución musical, sino que puede muy bien en dadas ocasiones pintar por sí solo todos los efectos que la situación demanda. La voz humana, graciosa y apasionada por naturaleza, puede expresar sentimientos afables y serenos, pero es impotente para hacer conocer lo estrépito; no puede asumir imágenes que le son extrañas, ni desarrollar efectos propios de las masas, como por ejemplo el estrépito de la guerra; ni puede traducir la detonación del rayo; ni dar idea de una llamada a la caza, etcétera; esto queda reservado al canto instrumental, principalmente en la ópera, en el baile, en las sinfonías y en el concierto.

La música de los antiguos romanos⁴²

Es cosa bien sabida pues la mayor parte de los historiadores así lo cuentan, que los antiguos romanos recibieron su primera instrucción en las ciencias y en las artes, de los etruscos y de los griegos. Según el testimonio de Dionisio d'Alicarnasse Stravone [sic], y de Livio, los sagrados ritos y la música vocal pasaron de los etruscos a los ro-

⁴² *El Nacional*. 2-VIII-1883.

manos, siendo los arcadios los que llevaron la escritura y la música instrumental a Italia. Los mismos fundadores de Roma, Rómulo y Remo, fueron instruídos en las artes y particularmente en la música por los griegos.

De esta circunstancia y del uso que los romanos hacían de la música en los triunfos, funerales, banquetes, espectáculos, etc., se deduce la afición que por ella tenían no solamente el pueblo, sino los emperadores, quienes además de protegerla con larga mano también la cultivaban. El primer triunfo de los romanos, lo celebró según Dionisio, Rómulo (Antiquit. rom. libr. II). Su ejército estaba fraccionado en tres partes, que cantaban alternativamente himnos nacionales en honor de los dioses y celebraban a su general con poesías entusiastas. Esta solemnidad tuvo lugar al cuarto año de la fundación de Roma, es decir, 749 años antes de J. C.

De las ocho clases instituídas por Numa Pompilio para el culto divino, los Salos (*salii*, bailarines) eran los custodios de los doce escudos conservados en el templo de Marte. Dichos Salos, que eran doce jóvenes escogidos por el mismo Numa, de entre los hijos de los patricios, tenían el encargo de llevar en procesión cada año por toda la ciudad de Roma, el milagroso escudo (escudo que, según Numa, había caído del cielo y de él dependía la conservación del Imperio Romano), acompañado de otros once, bailando continuamente durante el paseo. La música empleada con motivo de esta fiesta era fragorosa y brillante, obteniendo un colorido especial del choque continuo y acompañado de dichos escudos. Durante la procesión se cantaban las canciones laudatorias en honor de Marte llamadas *carmina saliana*.

Tales fiestas se verificaban en marzo, considerándose altamente honrados los más elevados personajes romanos, cuando eran admitidos entre los Salos. Escipión el Africano, varios príncipes imperiales y aun algunos emperadores, llegaron a figurar en dicha corporación.

Servio Tulio, al dividir su pueblo en clases y centurias, destinó dos de éstas a tocar trompas y trompetas en las batallas, lo cual prueba la gran importancia que daban los romanos a la música militar, 600 años antes de J. C. La ley de las doce tablas, emanada 150 años después, ordenaba que en los funerales se sirviera el ceremonial con diez flautas y que los elogios prodigados a hombres prominentes (*honoratorum virorum*) fueran a publicarse acompañados de cantos lúgubres al son de las flautas.

Tanto las ceremonias religiosas como los dramas eran entre los romanos como entre los griegos, mezclados de música. Después de la derrota de Antioco el grande, rey de Siria (¿de la Siria?) se introdujeron también en Roma las tocadoras llamadas *psaltria* y *sambucistriae*, cuyo oficio era el de tocar al uso asiático, en las grandes fiestas y en los banquetes privados (186 años antes de J.C.).

Los progresos de la música entre los romanos comenzaron desde la fundación de su estado y no se hicieron notables, mientras que los de los egipcios, hebreos y griegos fueron rápidos. Estos, bien pronto tuvieron tres clases de instrumentos musicales de que servirse, no pasando lo mismo con los romanos que fueron, incapaces de inventar uno sólo, sirviéndose únicamente de los importados por los etruscos y los sicilianos.

El vencedor de los galos, Manlio, al entrar triunfante a Roma, ordenó que se hicieran grandes fiestas, comedias, fuegos en el circo, y conciertos de todos los instrumentos hasta entonces conocidos, servidos por un inmenso número de músicos llevados ex profeso de la Grecia.

Stevonio [sic] asegura en la descripción de una solemnidad pública celebrada bajo el imperio de Julio César, que en esta época Roma alojaba de diez a doce mil cantantes e instrumentistas de ambos sexos. En el gran incendio después del asesinato de este monarca, todos los músicos arrojaron al fuego sus instrumentos en señal de tristeza por tan funesto acontecimiento.

Muy favorable al arte musical fue también el gobierno de Augusto. Este emperador opinaba que los espectáculos eran el mejor medio para tener al pueblo quieto y obediente. Fue en esta época cuando el público comenzó a demostrar sus plácemes y descontento con aplausos y con silbas; tomando muchas veces parte en las demostraciones de agrado el mismo entusiasta emperador, quien recompensaba además, con honores y riquezas a los artistas distinguidos.

La muerte de Augusto dio principio a la decadencia del arte. Un homicidio cometido en pleno teatro, fue causa de que Tiberio desterrase no solamente a los cantantes y a los comediantes, sino a los espectadores presentes al acto, derramando así, por toda Roma, la desolación y tristeza.

Calígula llamó de nuevo a los músicos y a los comediantes y los colmó de riquezas. Tanto amaba el arte este monarca y tal era su vanidad como *dilettanti* que quiso ser considerado en virtud de su hermosa voz y demás facultades, como un Apolo. Alguna vez, con motivo de una gran fiesta en que tomó parte, se hizo dorar la barba para parecer lo más posible, el dios de la música. Esto no obstante, se sabe que prefería al arte, los combates de gladiadores.

De todos los emperadores romanos, ninguno tuvo tanta inclinación por la música como Nerón (60 años después de J.C.). Nerón tenía buena voz y cantaba bien; además tocaba el arpa con tal perfección, que disputaba premios en las fiestas públicas.

Nerón se exhibió como cantante por primera vez, en Nápoles, entrando en aquella población bajo las insignias de Apolo, seguido de un gran número de oficiales y de hábiles músicos que condujo en miles de carros. La primera vez que se presentó en el teatro, un fuerte terremoto puso en consternación a todos los habitantes, especialmente a los concurrentes del teatro, muchos de los cuales aterrorizados huyeron sin esperar el fin del concierto. Esto no obstante, Nerón cantó impasible sin tomar en consideración lo que pasaba, retirándose luego que hubo concluido, tranquilo y satisfecho. Desgraciadamente el teatro se desplomó cuando Nerón había desaparecido.

El artista emperador quedó muy contento del público en aquella ocasión por la recepción tan entusiasta que le hizo conservando siempre por la ciudad sentimientos de adhesión y preferencia. Nerón tenía a su servicio pagados espléndidamente, cinco mil músicos, los cuales formaban (se comprende) su clan. Al regresar de Nápoles a Roma, el pueblo sintió vehemente deseo de oír cantar a su monarca y en masa corrió a suplicar al célebre cantor que se exhibiera en el teatro para escuchar su magnífica y

celeste voz. Nerón condescendió, cantó y fue colmado de los más entusiastas y calurosos aplausos. Desde entonces no tuvo inconveniente en presentarse constantemente al público, cantando muchas veces a sueldo, el cual recibía con mucho gusto, pues estimaba como cosa preciosa todo aquello que le proporcionaba la música.

Enorgullecido con los triunfos adquiridos, marchó a Grecia a disputar el premio en los Juegos Olímpicos, premio que obtuvo merced al soborno de sus jueces. Después viajó por toda la Grecia, haciendo alarde de sus talentos musicales y desafiando a los más hábiles artistas, de quienes, como es fácil adivinar, siempre salía vencedor. Sus triunfos los comunicaba al Senado Romano con el mismo interés que le inspiraran los altos negocios del Imperio.

A su regreso entró a Nápoles y a Roma, haciéndose recibir como el vencedor de los Juegos Olímpicos y trayendo como botín 1,800 premios que había ganado en los concursos musicales.

Los sucesores de Nerón protegieron también las artes, que llegaron a morir con la decadencia del Imperio.

La ópera italiana⁴³

¡Ya era tiempo!⁴⁴
¡Loado sea el Todopoderoso!
¡Tendremos ópera italiana!

Después de soportar ese aborto de la inspiración humana que se llama ópera bufa francesa, cuyo sostén es y será ese enjambre de vestales impúdicas ídolo de prostituída juventud (¡ viejedad!); después de tolerar pacientemente y hasta con inexplicable aplauso la cremación de las mejores producciones del repertorio lírico moderno; cantados ambos géneros por artistas crepusculares y mal agradecidos, en un idioma chiflante y gutural, el deseo general de la buena sociedad mexicana, manifestado a tiempo en favor de las compañías de ópera italianas, va a ser satisfecho. Podemos pues, los afectos del arte y no a los artistas, aspirar al deleite tranquilo, platónico y sano que procura *il bel canto che nell'anima si sente* [el bel canto que conmueve al alma].

Moreno, el Napoleón de los empresarios de acá, en vista de que la Srita. Moriones enciende o quiere encender la antorcha del himeneo; husmeando una dolorosa pero consiguiente cesantía y tratando de prevenirla a fuer de hombre de mundo; ten-

⁴³ *El Nacional*. 3-X-1883.

⁴⁴ En 1882 (al igual que el año anterior) únicamente se presentó la compañía de ópera bufa francesa de Maurice Grau. Las representaciones de ópera italiana comenzaron hasta mediados de 1883 cuando el empresario Joaquín Moreno presentó una compañía traída de Milán.

dió su mirada de águila sobre extranjera tierra en busca de nuevas especulaciones, encontrando ¡cómo no! para sustituir boleros y manchegas, arias y rondós. En consecuencia, la parvada ibérica guarda sus catastruelas y el salero con que por tanto tiempo y tan agradablemente entretuvo al público de México, cediendo el terreno a los descendientes de Ferruccio, quienes, deseosos de conquistarse simpatías entre nosotros, dizque traen muy estudiadas tres óperas nuevas... ¡Nuevas!... así lo asegura Moreno y lo debe saber bien, puesto que es el empresario.

De todos modos, nosotros, pobres diablos, aficionados por desgracia a la mala música, gozamos ya con solo la seguridad de que el gran don Joaquín, el apóstata don Cleofas, se ha vuelto también gran empresario clásico. Ya sentimos la violencia del que, esperando, desespera; y como si en nosotros consistiera la marcha del tiempo andamos más aprisa que lo de costumbre, nuestro sueño se ha aligerado y estamos por creer que comemos menos ansiando la llegada de la canora tropa.

Nuestro entusiasmo es grande, no hay duda; por esto, al descubrirnos la testa ante el honorable don Joaquín, encorvando la dorsal cual si fuéramos cortesanos en república, presentándole nuestros respetos y agradecimientos, hacemos sinceros y fervientes votos porque los negocios le vayan de más a mejor, retribuyéndole el buen éxito de su empresa, las justas aspiraciones del hombre tenaz y emprendedor, merced a cuya eficaz actividad, perseverancia, excepcional paciencia y singular arrojo, se debe el que la ciudad de los palacios, como la llama Juvenal, no esté convertida en hipódromo o plaza de toros, sino que, bueno o malo, exista todavía un teatro. Moreno, con afán encomiable, afán que no puede comprender ni imitar nuestro excelentísimo Ayuntamiento, ese Ayuntamiento que ha tenido la felicísima idea de dar las gracias al pueblo mexicano, porque tiene patriotismo, olvidándose acaso intencionalmente de darlas también a los entusiastas jóvenes estudiantes, sin cuya iniciativa nada se habría conseguido del esplendor imponente obtenido en las demostraciones patrióticas; Moreno, decimos, va a proporcionar a los habitantes de la gran Tenochtitlan un espectáculo digno de una capital culta, que, al alejarlos del patibulario zócalo, los ponga al abrigo de las cucarachas electro-nocturnas. Moreno, en fin, nos trae una decente compañía de ópera, y ópera cantada en italiano, cuya circunstancia es más ventajosa que la moneda de níquel, pues los que tenemos un oído delicado, no gustamos de las letras mudas, ni puntiagudas, ni nasales, ni de falsetes, ni de todos los recursos que emplea la impura escuela de canto francesa.

Bien que nuestro entusiasmo por la ópera italiana sea tan grande aunque no tan digno de censura como el de los presuntos doctores por la tauromaquia, (*¡oh macchia orri-*

bile!) no por esto creemos a puño cerrado en las promesas del bueno de Don Joaquín, que al fin son promesas de empresario.

Empezando por la categoría de los artistas, diremos que, según Moreno, pertenece a la de *primo cartello* [primera categoría]; es decir, a los que trabajan en ¡los teatros de Milán! ¡¡*oh furbo!*! no dice si la *Scala* o el *Fossati*. Entre otras novedades viene un violoncellista al cémbalo, ¡esto es divino! Al lado de este fenómeno esperamos ver figurar un oboe *sfogato*, una arpa de punta o un director de gracia.

En cuanto a las óperas nuevas, tan nuevas como el palo de aquella tradicional jeringa, oiremos, 1º *Don Carlos* de Verdi, 2º *Il Guarany* de Gomes, 3º *L'Ebreo*, de Apolloni. La elección, si hemos de comenzar a ser francos, ha sido poco feliz. Nuestro Napoleón en zarzuelas parece un Lorencez en óperas.⁴⁵ Habiendo la *Dolores* de Austeri, *I promessi sposi* de Ponchielli y la *Julietta y Romeo* de Marchetti, que es la música propia para los oídos mexicanos, no sabemos explicarnos el por qué de aquella elección tan venturada. *L'Ebreo* de Apolloni es una música trivial y anticuada en su sabor y estructura que sólo cuenta con un *duetto* aceptable. *El Guarany* de Gomes que ha podido tener alguna novedad para los europeos por el carácter habanero que reviste, para los mexicanos, no será cosa nueva y probablemente no hará fanatismos. Ojalá y nuestra profecía iguale a la del profeta del Canadá; será la primera vez que quedemos contentos de nuestra equivocación, tal es el horror que nos inspiran los fiascos.

¡¡Fiasco!! ¡qué sombrío significado tiene esta tremenda palabra entre bastidores! El fiasco en el teatro (y en todas partes) no es otra cosa que derrota, y una compañía en derrota es lo mismo que un banco en quiebra, es la pérdida de la colocación para el empleado, es la enfermedad para el jefe de familia, es la nave haciendo agua para el navegante, es la desconsoladora y fría decepción para el artista que suele conducirlo al sepulcro como le aconteció a Pergolesi y a Herold. Cuando se piensa seriamente en los desastres de un fiasco, ¡huye la tranquilidad, tiemblan las carnes!...

Y sin embargo, a cada momento se escucha a los descontentadizos declarar tales casos. Verdad es, que hay que distinguir de entre los fiascos proclamados, cuáles sean aquellos a que aludimos; es decir, los verdaderos, los trascendentales fiascos; pues realmente con estos sucesos pasa lo mismo que con los moradores del hospital de San Hipólito, que no todos los locos habitan en él, ni todos los que allí habitan están locos. Ni todos los llamados fiascos son otras tantas derrotas, ni todas éstas deben atribuirse a los artistas. El público y los críticos también hacen fiascos y vergonzosos cuando emiten magistralmente sus risibles opiniones sobre música clásica o aplauden el do de pecho o elogian la hermosura de las cantantes, etc., etc.

⁴⁵ Joaquín Moreno era famoso por sus triunfales temporadas de zarzuela por lo que se le llamaba "el Napoleón de acá"; al decidirse a montar una temporada de ópera, Morales le llama "el Lorencez en óperas", en referencia al Gral. Lorencez que perdió la batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862.

Pero hablemos del *Don Carlos*.

Don Carlos o *Don Carlo*, como lo llama Julio Ricordi sin permiso de la Real Academia de la Lengua Española, es una ópera de las últimas que escribió Verdi. Fue representada en la Grande Opera de París el 11 de mayo de [18]67. La expectativa era grande y el éxito fue pequeño. El autor hubo de conformarse con el famoso *succès d'estime*, primo hermano del fiasco.

Al infeliz hijo de Felipe II no le valió que el libretista, imitando a Alfieri y a Schiller, eliminara del príncipe histórico los distintivos de deformidad física y moral, dando intencionalmente a la escena un personaje bello y virtuoso. El público parisense no comprendió o no quiso comprender la monótona música del *Don Carlos*, habiendo sido la partitura al fin retirada de la escena francesa.

A Verdi en su *Don Carlos*, lo mismo que a Wagner (el nihilista de los compositores) con su Tannhauser, les aconteció que el cariño de sus respectivos compatriotas, heridos en su amor propio por el desfavorable fallo, diera vida artificial a ambas óperas, lo cual no bastó sin embargo a subsanar el daño. Con el andar del tiempo, Verdi ha venido a hacer con el *Don Carlos* lo que ya había verificado con *I Lombardi*, *Stifelio*, *Macbeth*, *La Forza del Destino* y *Simon Bocanegra*, es decir, a retocarlo. A la ópera *I Lombardi*, retocada, la llamó *Jerusalem*; a *Stifelio*, *Aroldo*; a las otras tres les dejó el mismo nombre, y al *Don Carlos*... también. En lo cual, ciertamente, no anduvo lógico. Dadas las amputaciones practicadas al *Don Carlos*, convenía haber intitulado al nuevo, *Don Carlitos*.

El *Don Carlos* tenía cinco actos. El *Don Carlitos* ha quedado reducido a cuatro, perdiendo en la reforma la foresta de Fontainebleau. El primer acto de la ópera tenía un *duetto* estimado como una de las mejores piezas, cuya frase principal se oía varias y oportunas veces durante el curso de la obra. Suprimido el *duetto* y existentes sus recuerdos fragmentarios, el sentido filosófico y el efecto estético han quedado sacrificados, perdiendo de paso su eficacia la preciosa melodía. La romanza del tenor ha sufrido cambios de forma y de lugar. En el segundo acto (primero en *Don Carlitos*), el dúo entre Posa y Felipe ha sido completamente renovado.

Dícese que es la tercera vez que Verdi retoca este dúo, empeorándolo.

El segundo acto (antes tercero) principia en *Don Carlitos* con un nuevo prelude que encierra la frase culminante de la romanza del tenor.

Los bailables -¡ay, qué pesar para nuestros jóvenes nuevos y jóvenes viejos!-, los bailables no existen en el *Don Carlitos*. Y es una lástima, porque en el carácter serio y sombrío de la partitura, figuraban con éxito rompiendo la monotonía.

En los actos tercero y cuarto (antes 4º y 5º) hay modificaciones leves que no se extrañarán en nuestro teatro, especialmente aquéllas que se refieren al instrumental pues las instrumentaciones que estamos acostumbrados a oír, o son arreglos de mano

ajena, o cosa peor, partituras mutiladas que darían consuelo al señor ministro de Fomento.

Lo dicho es, Sr. Moreno, una breve y mal trazada, pero verdadera historia del *Don Carlos*. Ahora falta saber cuál es el *spartito* que oiremos ¿el *Don Carlos* o el *Don Carlitos*? Si el primero, no cabe en nuestro teatro. Si el segundo... no es el primero...

Y no lo es, porque mientras que el *Macbeth*, *La Forza del Destino* y el *Simon Bocanegra* fueron ampliados mejorando, el *Don Carlos* ha sido reducido con detrimento de la primera inspiración.

El *Don Carlos*, Sr. Moreno, es como *L'Ebreo*, de dudosa suerte. Abrigamos para nuestro consuelo la esperanza de que sabe su señoría montar sin economía los espectáculos, lo cual es una no despreciable garantía de éxito, éxito que de todas veras deseamos, por más de mil razones no siendo la última, esa imperiosa necesidad que experimentamos de oír buena música y bien interpretada.

Crónica musical: *El Trovador*⁴⁶

¡Siempre *El Trovador*! ¡No hay una macarrónica compañía que visite a México, que no debute con *Trovador*! ¿Habrán usted visto?...

He aquí una exclamación que entrañando una protesta, parece envolver una curiosidad...

Si nosotros fuéramos malcriados, contestaríamos con esta otra: ¡Siempre toros! ¡No hay gente bien o mal nacida que no corra al Huisachal, siempre que le brinda la ocasión! ¿Habrán usted visto?...

Pero no, no somos malcriados. Por lo mismo, lo dicho, no está dicho.

El debut de una compañía con *El Trovador*, tiene su razón de ser. Para nadie es un secreto que la virtuosa canalla, como llamaba el cisne de Pesaro a los cantantes, no hace entre bastidores otra cosa que pelear. Los intereses encontrados, las preocupaciones arraigadas, el amor propio elevado al cubo, la envidia con su hipócrita pereza y otras mil distintas cualidades que distinguen, salvo honrosas excepciones, a la familia teatral, son elementos inevitables de eterna discordia que debe soportar *volere o non volere* todo aquel que aspire a la gloria del arte lírico.

Uno de los primeros casos de discordia se presenta al tratarse de la primera representación. Cada interesado, entre los cuales el primero es el empresario, expone razones de conveniencia general en la elección de tal ópera; a medida que cada cual se

⁴⁶ *El Nacional*. 22-XI-1883.

caliente, la discusión se anima, alguien hace entrever sus derechos, el otro impone su influencia, éste pide con vehemencia, aquél exige con reserva, todos gritan, se arma el mitote, el empresario amenaza y visto que la ópera *Trovador* tiene cinco papeles aceptables por la igualdad de su categoría, termina el primer incidente y manda fijar el cartel cerca de los monumentales mingitorios de la plaza principal, y repartir los avisos a los lagartijos de Plateros.⁴⁷

Alguno me hará notar, que las intrigas de bastidores no debieran ser la fuerza ineludible que impusiera la representación de una obra harto conocida, habiendo tantas otras que pudieran reunir para el caso mejores condiciones. En efecto; la cosa podría pasar de otra manera; nosotros mismos no nos hemos bastado a explicar hechos como el que referimos, que hieren de frente los intereses generales de una empresa, pero así sucede. Además, entre las consideraciones de conveniencia especulativa, debieran evolucionar a las que suministra el conocimiento práctico del gusto actual modificado ya sensiblemente a influencia de la crisis wagneriana. La presencia en la escena de las obras de Rossini, Pacini, Donizetti, Bellini y Verdi (salvo *Guillermo Tell* y *Aida*) con exclusión de las del arte moderno, acusan de atraso a los públicos que tal toleran.

Y que México está atrasado en materia de arte y estética musical, es una verdad incontestable. Por eso *Trovador*, *Traviata* y *Rigoletto* forman la delicia y único repertorio del *dilettantismo*; por eso el arte mexicano se encuentra en las originales condiciones de Quevedo, que ni sube, ni baja, ni se está quedo. Parecerá imposible, pero desde el año de 1839 en que Verdi dió a conocer su Conde de San Bonifacio hasta nuestros días en que se aplaude *Aida*; desde el que humilde protegido del conde Varezzi se filió entre los maestros compositores, hasta que, retirado del mundo del arte y gozando de sus honores y sus millones, va, como Víctor Hugo, presenciando su apoteosis, las producciones verdianas llenan los teatros de las Américas en medio del aplauso de unos, de la tolerancia de otros y del fastidio de los que, como nosotros, están cansados de trivialidades.

Cierto es, que la crisis promovida y no resuelta por el nihilismo wagneriano, mantiene hace tiempo en desesperante desorden la actividad de los cerebros musicales fuentes rebotadas de donde no brotan más que forzadas combinaciones de sonidos sin sabor determinado y sin inspiración; informes aglomeraciones de acordes disonantes, sin melodía, sin concepto, sin idea; agrupaciones de masas corales e instrumentales realizando cálculos armónicos de potentísima sonoridad que hieren con tosca percepción el sistema nervioso, pero no interesan las fibras del sentimiento. Mas ese estado transitorio por que atraviesa el arte de la composición, no es tan absoluto como parece. Quedan todavía algunos apóstoles de la melodía, que, sin declararse opositores a los progresos iniciados, pueden satisfacer muy bien las necesidades que,

⁴⁷ Así eran llamados los jóvenes de la clase acomodada de la ciudad de México.

a propósito de novedades aceptables, reclama la dignidad de nuestra escena lírica. Para elevar a cabo el eclipse parcial de la música de Verdi, bastarían las producciones de Coronaro, Govatti, Austeri, Ponchielli, Schira y otros italianos, así como los franceses Gounod, Saint-Saëns, Thomas y Delibes; pero nos sospechamos fundadamente que la reforma no encontrará eco en el ánimo del bueno de don Joaquín, por aquello de que más vale malo conocido que bueno por conocer.

A la inconveniencia trascendental de mantener sin tregua nuestra escena en combustión verdiana, se aduna otra puramente económica que debiera ser atendida por todo empresario, ya que a ellos toca reportar sus inmediatas desventajas. Tal es, la manera pomposa que usan para anunciar sus compañías. Generalmente toda compañía que llega a México -dicen- viene compuesta de celebridades escogidas en los primeros teatros de las capitales europeas; cada uno de los artistas hace llegar por el correo y en carta asegurada, su hoja de servicios, vulgo biografía donde constan todas las victorias obtenidas (nunca los fiascos). Estas noticias, visadas, corregidas y aumentadas por los empresarios, se esparcen verbalmente con oportunidad entre los amigos; pocos días después se lanza un manifiesto en el que continúan las ponderaciones, los grandes florecimientos, el elenco de la compañía y las condiciones del abono, que queda abierto desde luego. No bien ha recibido el sempiterno Zanini la orden de marchar a recibir la tropa canora a Veracruz, cuando ya circula entre los crédulos la noticia de que las localidades todas están tomadas. La atmósfera queda hecha, las ilusiones corporizan, los *dilettanti* con aire festivo tararean la *Donna é mobile* y aun dan preventivamente el zoológico do de pecho; los esposos y los papás crujen los dientes, los párrafos amistosos toman preferencia en los diarios, modistas, sastres y peluquero entran en movimiento y *tutti contenti*, quedan en espera de las grandes celebridades.

Llega al fin el día deseado, pues no hay plazo que no se cumpla por más que la experiencia nos haya enseñado que no hay deudas que no se pagan.

Invade el teatro al son de la campana
La multitud ociosa y pecadora,
Que sólo por costumbre y a deshora
Se acerca al Nacional, con poca gana.

Con más o menos puntualidad, según la severidad del regidor en turno, comienza a preludiar la orquesta; se corre el telón, se presentan uno a uno y temblando de miedo los escogidos de los primeros teatros de Europa; van y vienen, alzan alternativamente sus brazos, hacen gestos, cierran los puños, abren desmesurada boca, se

fatigan, procuran seguir el compás del director, ven el apuntador, etc., y cae el telón. Un acto ha terminado. Esta operación se repite tres o cuatro veces durante tres o cuatro horas, al cabo de las cuales, los artistas, sudados y cariacontecidos vuelven a su cuarto; el empresario, con mal reprimida cólera, amonesta [a] los empleados e impreca duramente contra un público a quien juzga incapaz de comprender el mérito incontestable de los artistas. El público a su vez se retira a su casa preguntándose en tono bonachón esta pregunta: ¿dónde están las celebridades?...

De semejantes historias llevamos ya largos años, ¡*eppure la gira!*⁴⁸ como decía Galileo; y sin embargo, creemos todavía en las mil y una noches. No parece sino que los expositores de laringes humanas han adquirido a perpetuidad nuestra credulidad indígena.

Para honra y gloria de don Joaquín Moreno cumple a nuestro deber declarar que si pudo exagerar el precio de los billetes de ingreso, anduvo parco en los elogios tributados a sus subordinados. A esta oportuna medida se debe sin duda el favor que, parece, le va concediendo nuestro público a los cantantes debutados. Los concurrentes al Teatro Nacional supieron que Sieni había escriturado en Milán a toda la gente que trajo. MILÁN figuró en el prospecto, con la abundancia del níquel en México; Milán, nos contó Moreno, vio nacer a cada una de las criaturas que forman la compañía de ópera; en Milán dieron sus primeros cantos; Milán les dio pico de oro; Milán los nutrió, educó y... ¡qué sé yo! Milán, MILÁN, MILÁN nos concedió una compañía MILANESA *proprio d'accanto al Duomo*; ésta es una verdad insípida, pero es verdad; al menos, si no es verdad, es una mentira también insípida. No hay pues, ocasión, de llamarse engañados. *Tiriamò avanti* [sigamos adelante].

En cuanto a lo caro de los billetes de ingreso, nos ocurre que don Joaquín tuvo sus razones. Nuestra malicia vota a los aires estas conjeturas. No es acto de avaricia ni mucho menos de malevolencia la alza de precios; es un consiguiente de la situación actual. Cuando los mercaderes han subido el precio a sus efectos, los propietarios, las rentas de sus casas y los manufactureros el valor de sus artefactos, ¿qué mucho que Moreno haya seguido el contagioso ejemplo, máxime, cuando su presupuesto doméstico, en virtud de agradables acontecimientos, ha sufrido también una alza?

Al comenzar a escribir, me propuse hablar del *Trovador* y de sus intérpretes. Van ya algunos párrafos de pura charla y todavía no puedo llegar a realizar mi propósito.

Sonaban las ocho y media de la noche en el reloj de Chaverito, cuando a paso lento y aristocrático nos dirigimos a nuestros asientos. No se hizo esperar mucho el Sr. Riboldi, que no es director de guante blanco. Después del brevísimo prelude, aparecie-

⁴⁸ Alusión a la célebre frase de Galileo ¡sin embargo se mueve!

ron en la escena unos caballeros niquelados, capitaneados por un bajo que rezó su aria con honradez y buena voluntad. El público, siguiendo su costumbre, no aplaudió.

Por costumbre, igualmente, no se dignó saludar a la dama que, *sotto la veste di Leonora* [en calidad de Leonora], se presentaba por primera vez en nuestro teatro. No es perdonable tanta descortesía, tratándose de un público que sabe ser galante cuando le place.

La Señorita Peri, cuyo tipo florentino al *quanto dimagrato*, es simpática; tiene una vocecita pequeña pero de un timbre dulce y agradable; sus notas medias nos parecen algo gastadas; pero en cambio las bajas y las agudas permanecen en estado de prudente servicio. No posee el trino, pero tiene buen método de canto. Tiene elementos para hacerse estimar y querer, y lo conseguirá.

El tenor Guiannini, a juzgar por la evocación que provocó su si de emisión mixta, debemos considerarlo ya el niño mimado del público. Su voz delgada, es suficientemente fuerte. Su respiración, torácica; emite con valentía y corrección, y si su órgano se resiste al uso del segundo registro, no por eso falta a su canto esa aterciopelada suavidad que forma el verdadero mérito de un cantante. El timbre acaso no es bastante claro, pero ataca con tal seguridad, dice algunas frases con tal ardor, que no podemos menos de enviarle nuestros sinceros cumplimientos, permitiéndonos de paso la licencia de censurarle la debilidad de obsequiar al populacho con la repetición del fatal do de pecho.

El señor Villmant, nos duele el decirlo, no es un cantante formado. Su voz es hermosa, fresca; él sin ser hermoso es cantante fresco.

Gozamos al oír a la Srita. Mestres por ser una cantante cuidadosa y de ciertas no despreciables cualidades. En alguna otra ópera esperamos gustarla mejor. Interpretando el papel de Azucena, no está en carácter; su porte y maneras reclaman la parte de Fede en *El Profeta* de Meyerbeer. Notamos en su voz un diapasón disparejo, dependiente de la inquieta emisión, la cual, no estando apoyada en determinado punto, desiguala el timbre. La tendencia ineficaz de todas las contraltos, enderezada a robustecer artificialmente las notas bajas, se palpa en la Srita. Mestre. A cada instante se da la molestia de engrosar la base de la lengua, sin preocuparse de que así obstruye la cavidad faríngea con notable perjuicio de la pureza del sonido. Este mal, si no ha llegado a ser un hábito, es de facilísima corrección.

María Pagliari, que por tantos años ocupó el ingrato puesto de segunda dama, ha sido reemplazada por la Srita. Cavallini que *si porta bene* [Se conduce correctamente].

La orquesta camina discretamente, representando en sus miembros componentes, el profesorado que se va y el profesorado que llega. Muchos de los músicos que desde Marezek hasta Contrucci la formaron, han desaparecido ya. Los lugares vacantes han comenzado a ser ocupados por alumnos del Conservatorio; de ese Conservatorio que turba el sueño de nuestro querido amigo Junius.⁴⁹

⁴⁹ Junius, seudónimo de Manuel Gutiérrez Nájera.

¡Sólo Delgado se ha salvado de la terrible guadaña! Esto no es raro. Lo que llama la atención es, que aún en los albores de su décima juventud, la impermeable naturaleza del distinguido violinista, no ha desmerecido, ni sus facultades intelectuales se han debilitado. Su violín aún está vigoroso, aún produce mágicos sonidos. Moreno, el Napoleón de nuestros empresarios, debe aprovechar la ocasión para exclamar:

¡Desde el arco de este grande artista, cuarenta siglos os contemplan!

Rosa Palacios⁵⁰

No nos sentimos dispuestos a dar cuenta del debut de Rosa escribiendo una crónica musical justa y razonada. Circunstancias excepcionales enervan nuestros bríos, impidiéndonos, mal de nuestro grado, llevar a cabo semejante tarea. La imparcialidad debe ser la superficie donde se destaquen los relieves de toda sana crítica, y por esta vez -lo confesamos- la imparcialidad nos falta. Estamos, además, fuertemente impresionados; tiernamente conmovidos.

Hemos oído cantar *La Sonámbula* fielmente interpretada por la dulcísima voz de Rosa, y no hemos sido suficientemente fuertes para sustraernos a la influencia plácida y melancólica de mil y mil recuerdos. A través del canto virginal de la artista mexicana, vagan, proyectadas por nuestra facultad imaginativa, las nobles figuras de los que fueron nuestros protectores; de aquellos buenos amigos que impulsaron con franca mano nuestra carrera filarmónica; de aquellos compañeros a cuyo entusiasmo, desinterés y actividad, se debió la fundación del hoy llamado Conservatorio Nacional.

La música tiene el privilegio de hacernos consentir en la existencia, en la percepción de una época ausente; al escuchar a Rosa nos ha parecido estar, sentir, gozar como en otros tiempos, pero, ¡ay!... esos tiempos ya pasaron y nunca volverán.

Era muy niña Rosa cuando la conocimos. Confundida entre sus condiscípulas, jugueteaba sin descanso balbuceando las notas de la escala. La clase donde a estudiar se reunían las graciosas chicuelas, infantiles sacerdotisas de Euterpe, más que un simple departamento del Conservatorio, parecía un nido de gorriones al despuntar la aurora.

El cumplimiento de nuestro deber nos tenía diariamente entre las alegres y bulliosas criaturas, disfrutando el placer de iniciarlas en los secretos del arte musical. Rosenda Bernal, Luz Reynoso, Ana Pizarro, Concepción Goya y otras muchas niñas que hoy disfrutan de una regular posición debida al Conservatorio, llamaron nuestra atención; pero muy particularmente Rosa, que manifestaba decidida vocación por la carrera teatral.

⁵⁰ *El Nacional*. 29-XI-1883.

Es cosa bien sabida que toda empresa encuentra obstáculos y a toda aspiración, contrariedades. Rosa no fue la excepción de esta regla; durante su aprendizaje, no caminó por una senda de flores. Alguna vez, deseosos nosotros de mejorar las condiciones de la alumna, atrayéndole la simpatía de los señores que formaban la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana, nos atrevimos ante su autoridad a recomendar la voz y organización musical de Rosa. Dicha recomendación fue acogida con entusiasmo, pero entusiasmo funesto. Nuestras palabras habían obtenido un precio exageradamente elevado, que hizo palidecer el innegable mérito de Rosa, en la evidencia. Oída que fue la alumna por la respetable corporación, ganó terreno en el aprecio de algunos, pero hubo otros señores que dieran forma a su descontento largando al descuido estas palabras: "tiene una voz muy pequeña". Tan inesperada como desabrida calificación, flexionó nuestra energía. ¿Qué hacer? Luchar contra la corriente; presentar la faz con altanero ceño a la autoridad; levantar una protesta; ¡hacer un sí de un tremendo no! Esto era emprender un trabajo superior a las fuerzas y elementos por entonces disponibles. No obstante, Rosa continuó estudiando y esperó resignada un nuevo período de exámenes. Llegado que fue, la jovencita desafiaba la calificación del Jurado examinador con la cavatina de la ópera *La Sonámbula*.

En esta época, Angela Peralta cruzaba el cenit de sus mejores glorias; poseía aún todas sus facultades y México la aclamaba única y sin rival en el mundo. Rosa resistió a la imprudente comparación, recibiendo calificación honrosa. Un año después obtenía, al estrenar la célebre *Stella Confidente* en el Teatro Nacional, el triunfo precursor de su gloria, conquistada ya en los teatros de Florencia, Milán y de las Américas del Sur.

El debut de la artista mexicana lo mismo que su recibimiento, han estado fríos. Este hecho no debe afectar a Rosa. Buena voluntad de parte de sus amigos y del público en general, la ha habido. Dan de ellos prueba evidente las fabulosas entradas que han valido a la empresa el reembolso de sus gastos. Pero el desembarque violento, la inmediata salida de Veracruz y la llegada a México en días lluviosos, frustraron toda combinación.

Para la noche del sábado se preparaba una demostración de amistosa simpatía, pero habiéndose esparcido la noticia de que el Ayuntamiento disponía la primera ovación, los amigos suspendieron su trabajo no queriendo aparecer mezclados en una fiesta oficial. El Ayuntamiento, a última hora, según se dijo, declinó su entusiasmo en el patriotismo bigotudo de Pepe Barrera, quien al ver desairada su iniciativa, trató de salir airoso de su cometido, botando al aire, con aire coqueto, una cana. Mandó arder cuartillo y medio de aceite de comer en dos docenas de vasitos pintados, que flameaban con pereza municipal en el pórtico del teatro, al lado de un águila nacional que se moría de sueño.

Durante el espectáculo se notó que los aplausos no correspondían al mérito real de la cantante. ¿En qué consistía? Vamos a explicarlo. Nuestro público, está fuera de discusión, porque es poco aventajado en achaques de arte. Para persuadirse de esta verdad bastaría fijarse en la aflicción que le causa no poder comprender ni gozar de

la música armónica como comprende y goza de la melódica. Las óperas de este género las deglute con buena apetencia y se las aprende de cuerito a cuerito; las del género armónico no las digiere ni con pepsina. En cuanto a sus opiniones respecto de los artistas que no poseen recursos ordinarios como el do de pecho, siempre son desfavorables. Dígalo el anciano Tamberlick que fracasó en *Poliuto*, rehabilitándose sólo con el DO de marras. No obstante este lado vulnerable, nuestro público no está compuesto de tontos y tiene el buen sentido de mantenerse en reserva cuando no da con los puntos culminantes que acreditan a los artistas en sus méritos, ante el mundo conocedor; escasea sus demostraciones de aprobación mientras no aprende hasta qué grado puede extender su admiración a aptitudes que por sí sólo no puede valorizar. Semejante conducta le honra.

Y como el indio acostumbrado a recibir pesos del cuño mexicano en cambio de sus mantequillas, naturalmente resiste a admitir *dollars* o soles, en tanto que ignora la equivalencia de dichas monedas, así nuestro público, acostumbrado a las *fioriture* de la Peralta, resiste a aceptar como buenas las de Rosa y seguirá resistiendo en tanto que no se persuade de que es igual en mérito de ambas a pesar de su diferente forma.

Se dice que la voz es pequeña. Es cierto, carece de grande intensidad, pero esto no es un defecto. El arte, al clasificar las voces ha dado un lugar distinguido a los sopranos ligeros. Rosa es soprano ligero. En nuestros días, las voces que agradan son las voces de fuerza, cuestión de moda, pero en tiempos de Paisiello, Cimarosa, Paer, Rossini, Bellini y Donizetti se daba preferencia a las voces ligeras. No hace mucho, el público de México, menos atrofiado en sus órganos auditivos, aplaudía con frenesí a los sopranos ligeros incrustados en las gargantas de la Plodowoska, la Sconcia y la Repetto.

Unos días más y estamos seguros de que los concurrentes al Teatro Nacional, prescindiendo de inútiles comparaciones apreciarán sinceramente las cualidades de la cantante mexicana, que son: afinación neta, respiración y emisión francas y precisas, timbre de voz dulcísimo y argentino, aliento ilimitado, ataque y dejo correctos, golpe de glotis oportuno, movimiento oclutorio sin abuso, igualdad en los diversos registros, extensión vocal de dos octavas y cuarta, cuidadosa manera de cantar y escuela pura de canto italiano. ¿Queréis más?

Ruy Blas ⁵¹

Era la primavera de 1869. Habíamos dado nuestro adiós ¡caso el último! a la *bella città dei fiori* [bella ciudad de las flores = Florencia]. No escuchábamos ya el poético susurro de la *pesciaia*; la vespertina salmodia gregoriana que en debilitados ecos llegaba hasta nuestro hogar desde el oratorio de San Jacobo, no alimentaba la pasibilidad de nuestro ser, ni el majestuoso órgano de la capilla de los Medici como en otros días, obedeciendo a nuestra acción digital, reproducía los pensamientos musicales que la nostalgia nos inspirara al cariñoso recuerdo de nuestra patria y nuestra familia. No contemplaba ya nuestra mirada la histórica torre de San Miniato, ni el Palacio de los Quinientos, ni el campanario de Giotto; y, perdida en la inmensidad, había desaparecido a nuestra vista la soberbia cúpula de Brunellesco [sic], que corona la marmórea Catedral de Santa María de las Flores...

Presa de indecibles y encontradas emociones; absorta en contemplaciones desconocidas e inexplicables, nuestra alma vagaba por las regiones de lo ideal, mirando espirar una época para nosotros de íntimas satisfacciones, al comenzar una era de nuevas esperanzas...

Vino a despertarnos de esta dulce catalepsia, el tañido de las campanas de San Carlos.

Estábamos en Milán...

Al abandonar la tierra de Miguel Ángel y de Machiavello, César, uno de nuestros buenos amigos florentinos, nos dijo así: "Maestro, al pasar por Milán, asista usted al estreno del *Ruy Blas*, de Marchetti, que tendrá lugar en el teatro *Scala*. Deseo saber qué éxito tiene la nueva ópera".

Tanto por obsequiar los deseos de César, como por darnos el placer de presenciar un acontecimiento de arte en uno de sus mejores tiempos, la noche del 3 de abril de 1869 nos encaminamos hacia el *reggio teatro alla Scala*.

Este célebre teatro, que debe su nombre al apellido de su primer dueño y no como se cree, a la serie de sonidos llamada escala, tiene el aspecto interior semejante al de Vergara.⁵² Pero es aseado, más espacioso y más cómodo. La *Scala* tiene seis órdenes de palcos, siendo treinta y cinco de éstos los que cubren la *herradura*. El escenario es tan amplio que pueden moverse en él, sin dificultad, ochocientas personas.

La dirección general está a cargo de una junta llamada *Academia*, que en tiempo oportuno delibera y resuelve, escogiendo óperas y artistas, todo lo concerniente a los

⁵¹ *El Nacional*. 18-XII-1883.

⁵² Morales se refiere al Gran teatro Nacional ubicado en la calle Vergara que fue demolido a principios de siglo para abrir paso a la avenida 5 de mayo.

espectáculos del año teatral que comienza en septiembre y termina en la Semana Mayor del año siguiente. Un administrador semi-empresario atiende de cerca el cumplimiento de lo dispuesto por la *Accademia*.

Los fondos con que cuenta para los gastos anuales son: el monto de las entradas eventuales, la cantidad asignada por los *palquetistas* y tres o cuatrocientos mil francos que a título de subvención da el municipio de la ciudad.

Las contrataciones de los artistas se hacen por estaciones que se llaman: de otoño, carnaval y cuaresma. Durante el estío, la gente acomodada se va a *villeggiatura* [veranear] o a *bagni* [bañar]. Entonces los teatros se cierran y los habitantes de la ciudad que no cambian de residencia, frecuentan las arenas (teatros pequeños a cielo abierto), circos, politeamas [sic], etc. La estación más considerada, es decir, aquella a que se da mayor importancia en todos los teatros de Italia, es la de carnaval, que principia el día de Santo Stefano (26 de diciembre) y concluye en los días de carnestolendas. En el teatro *Scala*, la noche de Santo Stefano es la noche triste de los artistas; en ella juegan los debutantes el todo por el todo.

Las manifestaciones de desagrado en el teatro *Scala* son silenciosas pero terribles. Los concurrentes escuchan con religiosa atención a los cantantes, dictaminan el gusto individual e instantáneas y recíprocas miradas uniforman tácitamente la opinión; si es favorable, estalla el aplauso más o menos animado; si es contraria, un BASTA sonoro y sepulcral pone fin al espectáculo.

Por fortuna, dadas las cualidades de criterio, doctrina y experiencia repartidas a suficiencia entre los miembros de la Academia, los fiascos solemnes no son frecuentes, que a serlo, el crédito de que goza aquel verdadero GRAN TEATRO, igualaría al del nuestro. Allá pasa precisamente lo contrario que acá. Entran a cantar artistas de mérito común y corriente, que una vez aplaudidos por aquel público severo e inexorable, quedan convertidos en celebridades. Acá, llegan celebridades de todos los ámbitos de la tierra, cantan y si son aplaudidos con pocas excepciones, bien pueden irse a la perica porque no sirven para maldita la cosa.

Allá no hay Moreno que pague licencia por recrear a los milaneses teniendo además la obligación de ceder al ilustrísimo, excelentísimo y magnánimo Ayuntamiento, cuatro palcos para gusto y solaz de afortunados. Ni se cubre la papeleta con economías; ni se consienten telones antidiluvianos, transparentes y asquerosos; ni se acuerdan ya del *Hernani*, ni de la *Norma*; ni huelen los pasillos a álcali; ni se tizna la ropa de los concurrentes al sentarse en las bancas; el gas alumbrado y los cantantes no se resfrían al primer vaso de pulque (léase vino).

El estreno de *Ruy Blas* en el Teatro *alla Scala*, fue magnífico, divino. De esta ópera, como de otras muchas, conservamos grata e indeleble memoria. Interpretaban la obra de Marchetti, la preciosa Ida Benza, el celebre Mario Tixberini (¡pobre Mario, hoy demente y olvidado, pasa su vida en un manicomio!), Jacobo Rota, Carmen Poch y Salvador Cesaro. El éxito obtenido en aquella para Marchetti, memorable no-

che, no puede compararse con ninguno de los registrados hasta hoy en los anales de nuestros teatros, mucho menos, cuando entre nosotros se ignora lo que quiere decir fanatismo teatral.

Bajo la influencia de éxito tan extraordinario como merecido, escribimos a César dándole cuenta de todas y cada una de las peripecias ocurridas antes, en y después de la representación, sin olvidar un groserísimo silbido lanzado probablemente por el jefe de la oposición al finalizar la escena segunda del segundo acto; silbido contra-productivo que determinó la primera ovación al afortunado autor. Hablamos de la belleza poco original pero vehementísima del famoso *duetto d'amore* cuyo motivo predomina juiciosamente esparcido en toda la obra. Hicimos notar las tendencias del compositor hacia la realización del poema musical o sea el drama lírico según las teorías de Wagner, y llamamos la atención sobre el plan de la ópera, a nuestro modo de ver felizmente trazado; de su estructura elegantemente modelada, de su instrumentación bien colorida y de su interés perfectamente adivinado.

Tamaño panegírico diluido cuidadosamente en varios pliegos merced a la prolongada ociosidad de que, como viajeros disfrutábamos, puso a prueba las estrechas crederas de nuestro amigo quien hubo de dar acceso a nuestras informaciones, con las prudentes reservas del que adquiere en propiedad una muela de Santa Polonia.

Han transcurrido los años. Los estudios de estética, didáctica y pedagogía, a los que vivimos constantemente dedicados han invertido nuestro modo de ser al respeto del arte en general y de la música particularmente, solidificando nuestras convicciones en su nueva forma. Esta circunstancia ha venido a robustecer nuestras simpatías por el género de música que, como el de *Ruy Blas*, sin perder su belleza intrínseca, se extiende al oficio descriptivo a que lo unen las pretensiones de la composición moderna. La producción del talento femenino de Marchetti es una tentativa de progreso, honrosa cuando no trascendental que si no penetra francamente en el campo de la expresión moderna, logra al menos emanciparse de las leyes servilmente observadas por casi todos los maestros del medio siglo pasado. Bajo este interesante punto de vista, la tentativa feliz no puede ser más meritoria. Ya en 1842, Jose Miguel Xavier Francisco Juan Poniatowski; en 1813, Fernando Besanzoni; Howard Glover en 1861 y en 1862, Francisco Chiaramonti, habían intentado con el mismo argumento, pero sin éxito, idéntico fin; Marchetti obtuvo la victoria, toca a Marchetti llevar sobre su frente el lauro inmarcesible que supo conquistar.

Concluyamos. El *Ruy Blas* no es un *capolavoro* [obra maestra]. Su aparición en el mundo musical no asombró como el *Roberto* de Meyerbeer; no marcó una época como el *Guillermo* de Rossini; no alarmó como el *Tannhauser* de Wagner; luciente estrella del cielo del arte, no es el cometa de esplendoroso núcleo y majestuosa cauda, es el lucero del alba en la alborada, precursor del astro rey, astro esperado aún, que no aparecerá -tal creemos- sino en el vasto horizonte de la hermosa Italia, patria secular del genio de las artes.

El Guarany ⁵³

- ¿Conoce usted *El Guarany*?...
- ¿Ha oído usted *El Guarany*?...
- ¿Qué opina usted del *Guarany*?...
- ¿No es cierto que es muy bueno *El Guarany*?...
- ¿Verdad que no vale nada *El Guarany*?...

Por vida del do de pecho que este interrogatorio repetido a saciedad como la cuestión del níquel, nos tiene rotos los tímpanos. ¿Para qué indagar si es buena o mala la ópera sudamericana? ¿No bastaría que cada cual en uso de su más perfecto derecho la gustara por bonita o la olvidara por fea? Hay preguntas redondamente ociosas, que la costumbre mantiene para honra y gloria de las debilidades humanas. Por el estilo de las referentes al *Guarany* y más inofensivas, la gente de la Corte se cambia continuamente éstas: ¿a dónde va usted?... ¿Qué anda usted haciendo por aquí?... ¿Qué dice el mundo?... ¿Fue usted anoche al teatro?... La contestación a este género de tonteras es fácil; basta pronunciar acompañada de un puchero, las muletillas: Voy por ahí... Viejeto... Nada que yo sepa... No... para que el expediente quede cubierto. Semejantes respuestas ni comprometen ni quitan el tiempo.

Pero párese usted seis veces por hora a relatar con más o menos detalles sus opiniones a propósito de ésta o aquella partitura a todo hijo de vecino que se las pide, muchos de los cuales, no participando del mismo modo de pensar que el interesado suelen largarle a éste una pesadez del grueso del general Chavarría, esto es peor que esperar un wagoncito, es más molesto que pagar las contribuciones directas, más desesperante que servir de jurado y más desagradable que las visitas mensuales del casero.

Andrés Carlos Gomes, autor de la ópera que nos ocupa, es oriundo del Brasil, nació en Campinas el 11 de julio de 1839. Comenzó su educación musical en su país, revelando aptitud para la composición. Varias piezas de cortas dimensiones que hizo circular entre sus compatriotas aficionados al divino arte, valieron al autor fama y simpatía. Alentado Gomes con el éxito de sus primeros ensayos y sintiéndose con fuerzas para remontar su vuelo, arriesgó una pequeña ópera al juicio del público brasileño, recogiendo benignos aplausos, que si no determinaron para el compositor un triunfo, sirvieron para llamar la atención del emperador don Pedro II, quien sin vacilar le acordó su protección, enviándole desde luego a Italia a perfeccionar sus estudios.

⁵³ *El Nacional*. 4-I-1884. 17-I-1884. 5-II-1884.

Cuando con igual objeto llegamos nosotros a Florencia el año de 1866, Gomes estaba ya estudiando en Milán al lado del experimentado maestro Lauro Rossi entonces director del Real Conservatorio de aquella ciudad. El primer fruto de esos estudios fue una opereta intitulada *Le sa minga*, dividida en dos actos y adornada con cuatro o cinco piezas de música, que fue puesta en la escena del teatro Fossati en febrero de 1867 y reproducida después en algunos teatros de segundo orden como el Alfieri de Florencia. Este primer ensayo fue acogido por los italianos con un cierto entusiasmo debido, más bien al interesante asunto de que trata el *libretto* que a la belleza de la música, la cual, respecto del total literario, era poca cosa.

El 19 de marzo de 1870, la empresa del teatro *Scala* ofrecía a sus concurrentes la primera representación del *Guarany*, interpretado por la célebre María Sass, por nuestros conocidos Villani (entonces tenor) y Storti y por los renombrados bajos Morel y Coloni. Tanto las Camorras (sociedades oposicionistas) como los periodistas no decentes y otra porción de langostas que pululan en los teatros de la capital moral de Italia, procuraron muy malos ratos y serios disgustos al pobre autor, no obstante el mandato imperial que lo cobijaba y la augusta influencia puesta en giro. Pero Gomes, sin dejarse abatir por los contratiempos y resuelto con ánimo firme a cumplir sus propósitos, supo salir triunfante de su ardua empresa dando vida, si bien algo enfermiza a una ópera que pasa lista en la comunidad del repertorio moderno.

En 1873 el mismo teatro prestaba sus elementos a la actividad del maestro sudamericano. El nombre de la ópera era *Fosca*. Puesta en escena y perfectamente cantada por artistas de renombre, como Krauss, Bulterini, Maurel y Maini, no fue bien recibida; resistió sólo una noche; el fiasco fue colosal, la derrota solemne. Un año después, Génova oía y aplaudía la nueva producción de Gomes intitulada *Salvador Rosa*, que tuvo vida mientras no llegó al teatro milanés. A semejanza de la ópera *La Condesa de Mons* de Lauro Rossi, el *Salvador Rosa* pidió y obtuvo permiso para exhibirse en la escena de la *Scala*, ¡ojalá y a las dos óperas se les hubiera negado!... Allí encontraron sepultura.

Más tarde, Gomes interrogó nuevamente al público de Milán con la ópera *María Tudor*. El inexorable público contestó al maestro con demostraciones glaciales que no pudieron satisfacer las aspiraciones del esforzado autor.

Gomes casó con italiana. Vive modestamente en Lago como, donde ha escrito una marcha que ha dedicado al ejército italiano. Ignoramos si se ocupa de escribir alguna obra de importancia, pero para cuando tal le ocurra hacemos los más fervientes votos por que se aparte del camino extraviado que ha elegido, es decir el de la imitación a la música del porvenir.⁵⁴ Los imitadores de esta funesta escuela son peores que los iniciadores de la misma, porque dando torturas a su propia inspiración, ni aprovechan su propio estilo ni logran falsificar bien el ajeno. Nosotros opinamos que una mala composición propia es preferible a una buena imitación. Los frutos de la inteligencia deben de ser como los hijos, parecidos al padre, "¡ay de los que se parecen a los amigos!".

⁵⁴ Morales se refiere a la música de Ricardo Wagner.

La Empresa tuvo la buena voluntad de obsequiar a sus fieles con un estreno al que llamó modestamente acontecimiento musical. No nos extrañó el título por aquello de que, en nuestro concepto, sin necesidad del *Guarany*, la sola permanencia de la compañía de ópera en México es un continuado acontecimiento que esperamos en Dios y María Santísima que le será recompensado al amigo Moreno con bienes eternos, sin perjuicio de los pesillos que le quedarán en la temporada, si como de veras lo deseamos, la *gettatura* no agosta la dorada mies. En cuanto a la nueva partitura, permítase-nos observar cierto orden en la emisión de nuestras apreciaciones a fin de que buenas o malas, sean claras o al menos lo parezcan.

Tenemos a la vista la partición para piano y canto impresa en la casa editorial milanese *ditta* Francesco Lucca.

Antecede a la música el *libretto*, motivo suficiente para ocuparnos de él desde luego.

Por regla general los libretos de las escuelas italiana y francesa, más descarados aquéllos que éstos, forman un conjunto de deformidades que sirven de pretexto a los compositores para escribir arias, dúos, tercetos, etc., de diversos estilos y en variadas e incoherentes situaciones. Los pensamientos más atrevidos, por no decir descabellados, hallan realización segura toda vez que van envueltos en un andante o en un *allegro*. El poder del sonido cubre los dislates literarios como el oro los sociales. Biagi, D'Arcaís, Nubbi, Marsillac y Berlioz han dado cuenta de esta verdad, lamentándose de ella y arrollando con su irresistible crítica a considerable número de escritores, sin perdonar a los afamados Romani y Scribe.

El libreto del *Guarany*, hijo de padres no conocidos, es un nuevo contingente revestido de oropeles y grande aparato, que ha invadido la escena sin enseñar su fe de bautismo ni presentar títulos de nobleza.

Dejando a un lado la cuestionable verdad histórica tratada en general por los literatos de teatro con la fidelidad que guardan los buenos maridos a sus *caras* esposas, el *libretto* del *Guarany* proporciona a nuestra crítica una colección de tipos delineados con descuido, sosteniendo a duras penas en cuatro larguísimos actos, escenas de escaso interés y sin vida. Hay un don Antonio de Marras, hidalgo portugués, que reza un Ave María (habría sido más lógico un *Tedeum*) largo como los discursos del diputado Raigosa. Tan candorosa el alma mía, que después de parecerle cosa rara la traición de un amigo, entrega incondicionalmente a su hija querida en brazos de una especie de Juan Diego, su amante, que ha hecho creer bajo su palabra de honor, ser jefe de la tribu guarany y descendiente de testas coronadas. Eso sí, don Antonio tiene cuidado previamente y con facultades usurpadas de cristianizar al mentado indio como hacía el general Porfirio pasada la batalla de Tecoa al aceptar los servicios de sus enemigos arrepentidos.

Cecilia, digna hija de semejante hidalgo cual nueva Atala, se enamora del guarany despreciando a don Álvaro, sin fijarse en la asquerosa fealdad del primero, llevando su virtud al grado de aceptar sin escrúpulo el trono ofrecido por otro indio

también muy feo a reserva de marcharse con Pery, pasando por alto la consideración de un inevitable matrimonio civil...

Pery, jefe de la tribu guarany en las mismas condiciones de don Carlos de Borbón, si hubiéramos de dar crédito al libretista, lo consideraríamos el león de la floresta; pero perdonándonos el ignorado fabricante, el tal LEÓN no es sino el OSO de Cecilia, con tal confianza en la casa portuguesa que cualquiera lo tomaría por el *tatalancha* [sic] de don Antonio.

Discretamente pintado está el aventurero González, único personaje aceptable. Traidor, cobarde, ambicioso y enamorado, aunque de escasa suerte, intenta en vano toda felonía, perdiendo en la recámara de Cecilia, LA CAPA y la vida, en la dinámica escena del último acto.

Diametralmente equivocado es el cacique jefe de los Aimoré. Su aspecto salvaje engaña. No es salvaje. Religión, buenas maneras, nobles sentimientos y lenguaje distinguido son las cualidades de este personaje lujosamente emplumado. En lugar de don Antonio nosotros habríamos escogido a este culto indiano para marido de nuestra hija. La misma Cecilia debió haberse prendado de este individuo por las finas atenciones que usó para con ella, por haberle también salvado la vida, por haberla sentado en su trono, por la dulzura del lenguaje empleado al revelarse su amor y en fin, porque sabía rezar con la perfección y devoción de hidalgo portugués.

En el reparto hecho por el fabricante de los versos, no fue considerado el desgraciado don Álvaro. Los prometidos de todas las óperas son siempre maltratados y ridículos; no obstante hay algunos como el Arturo de la *Lucia*, que al perder la mano ofrecida, ganan un trozo de música que le permite lucirse ante la novia ya que no ante el público. Al pobre de don Álvaro no le dejaron otro recurso para salir de compromisos, que el de apelar musicalmente a la fuerza colectiva del coro.

Las pasiones puestas en juego no son ni pueden ser otras que las que ocasionaron el drama del Paraíso y la necesidad de la hoja de parra, es decir, amor y ambición, al derredor de las cuales figuran naturalmente los celos, la intriga, el odio, el engaño, etc., expuestas con bastante vehemencia y cuyo relieve toca al músico. En cuanto a las situaciones que el *libretto* propone útiles para recibir música ingeniosa, habría bastante si el compositor hubiera sido Meyerbeer.

Gomes ha hecho lo que ha podido y ha podido lo suficiente para que le presentemos nuestras cordiales felicitaciones. Mas como la perfección no es de este mundo, conservando nuestro respeto al músico instruido y hombre de talento, hablaremos de la composición musical con la franqueza que nos caracteriza aprovechando los beneficios que concede el art. 7º de nuestra Constitución Federal y el permiso de nuestro querido Moreno.

Pocos días faltaban para la representación de la ópera que nos ocupa. Las versiones encomiásticas, según costumbre inveterada, llenaban de humo la atmósfera. Humo que desprendía la chimenea de la contaduría a toda prisa encendida después del primer *Ruy Blas* y en virtud de la estación invernal, que marcaba su llegada en el termómetro de la empresa con un descenso de diez grados bajo cero.

Entre los *buttafuori* [sic] de buena fe (si los hay) se hallaban algunos profesores, cuyo entusiasmo había sido sorprendido por el enero estrofóstico [sic] de la nueva partitura. Pasmaba verdaderamente oír las ponderaciones acerca del mérito del autor, de la originalidad de la obra, del desempeño de la misma por la compañía milanesa y de los cuantiosísimos gastos erogados por la Empresa para *allestire* [preparar] con lujo la ópera-acontecimiento. Hubo alguien que alzando los ojos al cielo como *prima-donna*, cruzando las manos contra el pecho como dolorosa y lanzando un suspiro igual a los de Romeo el del Seminario, exclamara: ¡Qué música, señor! ¡Qué belleza! ¡Qué maravilla! ¡Qué geometría! ni *El Profeta*, ni *Los Hugonotes*, pueden compararse a este portentoso de sabiduría e inspiración.

Conocemos la música del célebre Meyerbeer, de ese hombre extraordinario, de ese coloso del drama lírico cuya figura crece gigante al transcurrir del tiempo; sus monumentales obras ocupan en nuestra biblioteca un lugar distinguido y en nuestra estimación, el ara santa de nuestra fe de artista. Pues bien, cuando escuchamos la atentatoria proposición aventurada por el error de los semifusos opinantes, rudo golpe sacudió nuestro organismo, nublando nuestra vista y amenazando extinguir nuestras fuerzas físicas.

El Guarany ando in scena [se representa *El Guarany*]. Los intérpretes la ejecutaron con rara valentía. La clac [sic] se batió con denuedo; abonados, eventuales, gorreros y empleados tuvieron decidido empeño en elevar lo spartito a la categoría de capolavoro, pero ¡ahimé! no hubo para ello la ocasión oportuna. *El Guarany* fue recibido con marcada indiferencia sin lograr durante las cuatro representaciones que sufrió, un solo aplauso espontáneo. A decir verdad, jamás presenciamos caída más justificada. La composición de Gomes estará buena para nuestros queridos primos, para esos *yankees* que, al decir de Facundo, se alimentan con biffstecks [sic] de a cuatro pesos y medio. En México, la civilidad gastronómica no excede en las fondas de un menú de a doce reales y al aire libre, de un plato de chalupitas con su vaso de pulque; nuestras personas están insuficientemente nutridas para soportar el estridor de esa música tosca. Entre nosotros se goza todavía, a Dios gracias, de la música que consideraba Mozart, verdadera música, esto es, de las inspiraciones suaves, tiernas, dulces, delicadas. La música del *Guarany* es música de a cuatro pesos y medio, es música para Nueva York.

La obra, considerada como simple espectáculo y espectáculo de grande aparato conforme a los caprichos de la moda, pudiera ofrecer cierto interés comercial, preferible en muchos casos a los intereses del arte. Pero a la luz de la crítica severa, la sudamericana no resiste el análisis. El trabajo músico es un discreto trabajo técnico; las doctrinas sobre mecanismo armónico, sin entrar en contrapuntos, se hallan suficientemente observadas. No así las leyes de la estética. En vano la ciencia de Baumgarten buscaría en la música brasilera la idea, es decir, la melodía espontánea, franca y conceptuosa que resalta en las concepciones de Durante, Leo, Pergolesi, Weber y Gounod; ni la forma arquitectónica de las producciones de Haëndel, Haydn, Cimarosa y Zingarelli; ni la simplicidad y elegancia en las proporciones armónicas de Paisiello,

David o Boildieu. Gomes siguiendo las huellas de Clapisson y Choron, escribió música sonora, nada más que sonora, de sonoridad irresistible.

La falta de concepto, motivo, tema o asunto en la música de Gomes fue notada desde la primera audición por nuestro público. Semejante falta, tratándose de la ópera-ballo, es falta gravísima que revela en los autores ausencia de estro. Desde que el canto figurado, debido a Franco de Colonia, comenzó a dibujar la melodía; la melodía a dar forma al concepto musical; éste a interesar el corazón humano y la humanidad a sentirse emocionada por el resultado de las combinaciones efectuadas entre la melodía conceptuosa y la armonía, los apóstoles del arte de los sonidos encontraron propicia ocasión para emprender el interesante trabajo de modelar los pensamientos musicales, dictando sucesivamente y conforme a las necesidades de los tiempos y de los pueblos, las leyes didácticas, estéticas y filosóficas bajo cuya forma habríanse de escribir y disponer los giros, fragmentos, frases, periodos, partes, cadencias, etc. de toda composición, a fin de dar por este medio un orden regular y lógico a la marcha de lo que en nuestros días conocemos con el nombre genérico de discurso musical; discurso, sea dicho de paso, que convenientemente pinta con vehemencia los cuadros de la naturaleza e interpreta elocuentemente las pasiones que agitan el corazón del hombre; discurso tanto más difícil que el oratorio, cuanto que careciendo de los recursos que son propios al claro lenguaje de las ideas, tiene el grave inconveniente de ser inaccesible a todas las inteligencias necesitando de organismos especiales para imprimir su entera eficacia.

Los frutos de tan dilatada experiencia adquiridos por el genio y la observación en el transcurso de largos años, han sido para Gomes frutos prohibidos. No quiso o no pudo utilizarlos en favor de su *Guarany*. Bastaron a satisfacer la ambición del autor, el hacinamiento de fragmentos sin *condotta* [dirección, sentido], sin originalidad y sin efecto, en oposición muchas veces con la índole de las situaciones. Gluck decía: cuando compongo una ópera, me olvido de que sé música. A juzgar por la absoluta falta de unidad que reina en el *Guarany*, creemos que Gomes, parodiando a Gluck, debió decir: cuando escribí mi música, me olvidé de que componía una ópera.

Y no podría quejarse el caballero Carlos de que al aborto literario le faltaran situaciones donde revelar aptitud e instrucción; Meyerbeer, para dar al mundo filarmónico un modelo de clasicismo lírico-dramático-descriptivo no necesitó más que el pésimo *libretto* de Dinorah. Las veintiséis piezas del *Guarany*, ofrecían a Gomes vasto campo donde ensayar con libertad las fuerzas de su fantasía. ¿Es acaso que no las tiene? No nos atreveríamos a asegurarlo. Hay páginas en el *spartito* [partitura] que hablan en favor de las facultades del compositor, siendo una de ellas la *Ballata*. Esta pieza, de género italiano neto, a pesar de la melodía alemana de Gumbert que lleva incrustada, es bella, de buen efecto, graciosa y de forma magistral.

De los cuatro actos en que está dividido *El Guarany*, los actos primero, segundo y cuarto están encomendados a la familia y aventureros portugueses; el tercero, a la tribu aimoré. Reparto tan ventajoso habría proporcionado a un compositor filósofo, la ocasión de intentar con éxito la pintura de dos razas diametralmente opuestas en tipo,

religión y costumbres, dando ser, mediante este procedimiento, a dos géneros de música diferentes entre sí. Llevado a buen término el retrato musical de las dos razas, habría podido aprovechar la presencia de Pery entre los portugueses; y la de Cecilia entre los aimoré, para desarrollar alguna ingeniosa combinación en la que, al conquistar como Raymondi, la fama de célebre contrapuntista, hubiera conseguido para su composición las primordiales cualidades de unidad y variedad, dejando al mismo tiempo elegidas las tintas del color local e individual de que carece la obra.

El color local es a las óperas, lo que la manera a los autores; el resultado que se obtiene de la combinación parcial o total de elementos determinados, puestos en juego para conseguir un fin. Concurren a la expresión del color local, el color individual y el tono de las situaciones y cuadros propuestos en el drama. El color local es uno de los más recientes progresos del arte musical. Por esto sin duda, su conquista no acaba de ser completa. Inteligencias refractarias combaten a sus adeptos tratándolos de visionarios. Rebelde oposición discute calurosamente su existencia viendo asombrada sus avances, e impaciente, la influencia con que interviene en la reforma del drama lírico.

Nada más natural que hallar escollos en camino intransitado. Igual oposición encontraron a su vez los tonos auténticos de San Ambrosio, los plagales de San Gregorio, la escritura de Guido Aretino, el aria de Carissimi y Scarlatti, los cantos de Lutero, la armonía de Palestrina, la pararmonía de Frescobaldi, las disonancias de Monteverdi y la libertad melódica de Rossini. Los buenos oficios del color local en el poema musical son negados por aquéllos que dan a los recursos con que cuenta el compositor, un poder absoluto; sin pensar que en las artes liberales todo es relativo, todo convencional, bien que, convencional en el seno de lo aceptable, no de lo absurdo.

Las artes liberales tienen un objeto común, la expresión en lo bello. Utilizan del natural la forma, indicándola ya por los colores, ya por el mármol, el bronce, los sonidos o la palabra. De las artes, la más íntima, la más insinuante de todas -no tememos equivocarnos-, es la música y la que por sus efectos sensualistas, mejor se presta a las manifestaciones del color local. Además, su flexibilidad facilita la manera de amoldarla, de uniformarla a las disposiciones del espíritu, pudiendo calmar o irritar los afectos como exacerbar o ennoblecer las pasiones. Vaga e indeterminada, mejor que otra cualquiera sirve para despertar en el alma los sentimientos más vivos que la arranquen de la realidad, para transportarla a las regiones purísimas del infinito. Sus dominios están en el corazón, su poder en la fantasía y sus efectos inmediatos en los sentidos. Recursos tan extensos y poderosos, la colocan al frente de las demás artes, cuya belleza plástica como la de la pintura, la escultura y la arquitectura, no alcanza a iniciarse en el sentimiento perceptivo, dispuesto preferentemente, según Basevi, para los goces musicales.

A la ciencia de lo bello y lo apropiado se le llama estética. Consiguiente a la obediencia de las leyes de la estética es el COLOR LOCAL, cuya presencia se impone en cada caso donde hay que dar cuenta de una época, de un pueblo, de un aconteci-

miento o de un personaje registrados en la historia. ¿Cómo podría autorizar el buen sentido la colocación de una estudiantina en el templo de Salomón? ¿Cómo hacer bailar un bolero o un can-can a los hijos del celeste Imperio? ¿Cómo presentar al rey David tocando la flauta o el clarinete? ¿Cómo, en fin, sustituir por un gong la célebre campana de *Los hugonotes*? Inútil, pues, es negar el importante papel reservado al color local en el poema lírico, por difícil que sea su aplicación y su realización; él, lo hemos dicho, se impone con despotismo irresistible y con fuerza de razón incontrastable.

Entre los argumentos que se lanzan a flote para probar lo ilusorio del color local y negar su principio estético están los siguientes: la ópera *Semíramis* carece de sabor babiloneo; *Otello* nada tiene de veneciano; *Matilde de Shabran* y *Gazza Ladra* no difieren de carácter, a pesar de sus diversas épocas y sus diferentes países. *Norma* y *Sonámbula*, no obstante sus opuestos caracteres, tienen música igual, hallándose en las mismas condiciones de identidad las óperas *Fausto* y *Romeo* de Gounod. Argumentos son éstos, que no debilitan la energía con que el color local reclama su puesto en la ópera moderna. Si no todos los maestros han podido utilizar sus beneficios, no por eso se habrá de negar su existencia. La oscuridad del ciego no arguye para el mundo falta de luz.

En el caso de Gomes, el color local era harto difícil pero no imposible. Los indígenas del Brasil, como los nuestros, tuvieron su música; y los portugueses en el Brasil, como los españoles en México, tuvieron sus músicos. Aniceto Ortega en su opereta *Guatimotzin*, dio color local a su música pintando convenientemente, de una parte a los españoles y de la otra a los indios; ¿por qué Gomes no hizo lo mismo en su *Guarany*? ¿Ignoraba sus deberes? No. El maestro sudamericano educado en la escuela que hacemos valer en nuestra crítica, sabía lo que debía hacer al musicar su insípido pero patriótico argumento; quiso dar color a su obra, intentó describir algunas escenas, caracterizar a sus personajes y nada consiguió del todo. Examinemos dos o tres situaciones.

Cuando Cecilia llega, salva de la ferocidad indiana, natural sería verla entrar en escena agitada y conmovida relatando a su padre con acento dramático y angustioso los pormenores del peligro corrido, ¿no es cierto? Pues no pasa así; Cecilia parece que llega de paseo; se anuncia desde lejos con unas vocalizaciones de Conservatorio, entonando acto continuo una polaca... ¡Una polaca!... Luego se recita algún parlante relativo al novio, etc. De esta impropiedad y falta de *condotta* [sentido] podríamos culpar al libretista, pero ¿Gomes estaba muerto?... A renglón seguido viene la *sortita* [salida] de Pery, en la cual, supuesto el carácter taimado del manso león de la floresta, los seis compases del *allegro vivo* que lanzan a la escena, al chusco personaje, están fuera de lugar. La exaltación instrumental puesta de manifiesto describe el fulgurar del relámpago, efecto que habría servido perfectamente a Gounod para presentar a Mefistófeles, nunca a Gomes para dar entrada a su indio salvaje.

La Grotta del Salvaggio y la aparición del mismo no son tampoco una fotografía. Las combinaciones musicales que bosquejan este cuadro, simulan una tempestad, de

cuyo fenómeno ningún indicio proporciona el *libretto*. Desvío tan marcado, es imperdonable, máxime cuando en la riquísima paleta del instrumental moderno hay hermosos colores con que pintar cuadros escénicos como los del NILO en *Aida*, de la PROFESIÓN en *El Profeta*, de la VISIÓN en *Fausto*, de la CASCADA en *Dinorah*.

Coadyuvan a la impropiedad músico-descriptiva, el uso indebido de la armonía semi-polyphónica [sic] que van revestidos los coros religiosos de los aimoré. El género de música ideado por los célebres maestros Josquin y Orlando Lasso, muy en boga en la época a que se refiere el *libretto* del *Guarany* (1560), es adaptable a un coro de frailes jesuitas, nunca a una horda de salvajes incapaces de conocer el arte y sus progresos.

El color individual o sea los tipos musicales de los personajes en acción, fue atendido por Gomes sin alcanzar mejor éxito que el obtenido por los maestros contemporáneos. Cumple a nuestra sinceridad declarar, que si el autor del *Guarany* no consiguió el fin que se propuso, tampoco las celebridades del presente siglo a excepción de Meyerbeer, han sobresalido en tan difícil materia. Con menos elementos, pero con más talento, nuestros antepasados lograron dar mayor variedad de colorido a sus producciones.

Hace dos siglos, los compositores acostumbraban caracterizar a los personajes, dándoles por acompañamiento instrumentos análogos. Un ejemplo entre otros muchos que pudieramos citar es el *Orfeo* de Monteverdi representado en 1607. En esta ópera, escrita todavía en estilo representativo (llamado hoy recitativo) la parte instrumental se halla repartida del modo siguiente:

LA MUSICA. Prólogo. Dos gravicembali.
 EURIDICI. Diez violas da braccio.
 ORFEO. Dos contrabajos de viola.
 COROS DE NINFAS Y PASTORES. Una arpa doble.
 ESPERANZA. Dos violines a la francesa.
 CARONTE. Dos guitarrones.
 CORO DE ESPIRITUS INFERNALES. Dos órganos de madera.
 PROSERPINA. Tres bajos de gamba.
 PLUTON. Cuatro trompetones.
 APOLO. Un regale.
 CORO DE PASTORES. Dos cometas, un flautín, un clarín y tres cornos con sordina.

Así, logró el cremonés dar color a diversos personajes y a tres masas corales. Hoy, nuestra vanidad queda satisfecha cuando se consigue dar ser propio a uno o a dos personajes, dejando al resto sin parte análoga y relegado a los recursos de *assieme* [rigor].

Gomes hubiera sido un genio entre los genios de nuestra época si hubiera podido zanjar la dificultad común a los actuales compositores. En su *Guarany* no hay, fuera de Pery, otro personaje que como éste, siquiera en acompañamiento lleve el sello de su personalidad. Todos forman un todo, ninguno proporciona felices detalles.

Al color individual le ha pasado lo que a la tonalidad; que contaba con más recursos de variedad cuando era pobre. Hoy que la acústica ha perfeccionado y enriqueci-

do el instrumental, y el adelanto de la armonía, ha aumentado sus problemas, la orquesta conserva un solo efecto: el de las trompetas; la armonía un solo camino: el de la modulación. El abuso de la sonoridad y del movimiento mantienen inactivos los medios de conmovir y electrizar aprovechando la nobleza de los sonidos mórbidos. El timbre suave de las flautas, el dulcísimo del corno inglés, el insinuante de los clarinetes en su diapason medio, el flexible de los violines y el especial y tranquilo del oboe, van haciendo en la instrumentación confeccionada para uso del vulgo, como pasa en la orquestación del *Guarany*, el triste papel de auxiliares *attaché* [empalmados] a la batería de latones.

No menos interesante es la cuestión de tonalidad. Para que se tenga idea del desperdicio de efectos que resulta del abuso de la modulación, ponemos en seguida la respetabilísima opinión de Berlioz, a propósito del violín, dada a conocer en su magnífico *Tratado de orquestación*. Dice así:

"Los violines son más brillantes y suenan más fácilmente en los tonos que tienen mayor número de cuerdas sueltas (sonidos que se producen sin oprimir las cuerdas con el dedo). Solamente el tono de do puede darse como excepción, siendo su sonoridad sensiblemente menor a la de los tonos de la y de mi, no obstante que en el tono de do se encuentran sueltas cuatro cuerdas, mientras que en el de la sólo hay tres y en el [de] mi dos".

Creo que debe caracterizarse el colorido de cada tono, de la manera siguiente:

TONOS MAYORES

Do. Fácil. Grave, mudo y sin color.
 Do sostenido. Muy difícil. Algo colorido y saliente.
 Re bemol. Menos difícil que el anterior. Majestuoso.
 Re becuadro. Fácil. Gallardo, estrepitoso y algo trivial.
 Re sostenido. Casi impracticable. Mudo.
 Mi bemol. Fácil. Majestuoso, dulce, grave y suficientemente sonoro.
 Mi becuadro. No muy difícil. Pomposo, brillante y noble.
 Fa bemol. Impracticable.
 Fa becuadro. Fácil. Enérgico, vigoroso.
 Fa sostenido. Muy difícil. Brillante, incisivo.
 Sol bemol. Muy difícil. Menos brillante; pero más tierno.
 Sol becuadro. Fácil. Gallardo, pero tendiendo a trivial.
 Sol sostenido. Casi impracticable. Mudo, pero noble.
 La bemol. Poco difícil. Dulce, velado, noble.
 La becuadro. Fácil. Brillante, saliente, alegre.
 La sostenido. Impracticable.
 Si bemol. Fácil. Noble, pero sin potencia.
 Si becuadro. Algo difícil. Noble, sonoro, brillante.
 Do bemol. Casi impracticable. Noble, pero poco sonoro.

TONOS MENORES

Do. Fácil. Tétrico, poco sonoro.
 Do sostenido. Bastante fácil. Trágico, sonoro.
 Re bemol. Muy difícil. Tétrico, poco sonoro.
 Re becuadro. Fácil. Lúgubre, sonoro.
 Re sostenido. Casi impracticable. Mudo.

Mi bemol. Difícil. Muy descolorido y tristísimo.
 Mi becuadro. Fácil. Penetrante y molesto.
 Fa bemol. Impracticable.
 Fa becuadro. Algo difícil. Poco sonoro, tétrico, violento.
 Fa sostenido. Menos difícil. Trágico, sonoro, incisivo.
 Sol bemol. Impracticable.
 Sol becuadro. Fácil. Melancólico, bastante sonoro y dulce.
 Sol sostenido. Muy difícil. Poco sonoro, triste y saliente.
 La bemol. Dificilísimo. Demasiado mudo y triste.
 La becuadro. Fácil. Bastante sonoro, dulce, triste y noble.
 La sostenido. Impracticable.
 Si bemol. Difícil. Tétrico, mudo, ronco; pero noble.
 Si becuadro. Fácil. Muy sonoro, áspero, siniestro y violento.
 Do bemol. Impracticable.

Si con otros tantos medios de expresión brinda cada uno de los diferentes instrumentos que componen la orquesta, ¿no sobrarían colores a un maestro de talento para pintar sus cuadros?... El conocimiento de los principios caleológicos del instrumental y de la tonalidad fue el gran secreto de la supremacía artística entre los autores clásicos; sublimes testimonios de esta verdad quedan en el FIAT LUX de *La Creación* y el TERREMOTO de *Las Siete palabras* de Haydn; la LACRIMOSA y el DON JUAN de Mozart, y las SINFONÍAS de Beethoven, a los cuales sucedieron la ESCENA DE LOS CAMPOS en la *Sinfonía fantástica* y el TUBA MIRUM de Berlioz; la MARCHA NOCTURNA de la *Virginia* de Berton; la BENDICIÓN DE LOS PUÑALES en *Los Hugonotes* de Meyerbeer y otros mil, *capolavri* [obras maestras], cuyo estudio nunca será suficientemente recomendado...

Y basta. Lo dicho hasta aquí, descubre los puntos vulnerables que con relación a las leyes de la tonalidad, de la melodía, de la forma, de la instrumentación y de la estética en general, encierra la composición de Gomes. Podríamos aún dar mayor desarrollo a nuestras ideas; pero notamos que nuestro artículo ha adquirido proporciones que estábamos ajenos de concederle. Creemos pues, oportuno, terminar nuestro trabajo; continuar con él, sería abusar de la paciencia de nuestros lectores, puesta tantas veces a prueba en la lectura de nuestras crónicas musicales.

El autor de *Cleopatra* al público⁵⁵

Tengo formado el propósito de escribir y publicar la historia de mi drama lírico. Las lecciones de la historia son un tesoro para el que de ellas quiere aprovecharse y nuestros noveles compositores pueden sacar gran partido de las que le proporcionará la que ofrezco. En esa recopilación de sucesos e incidentes, diré a los aficionados, aspi-

⁵⁵ *El Universal*. 22-XI-1891.

rantes, profesores, maestros y críticos que pertenecen al naciente arte musical mexicano, los gastos y pérdidas que he afrontado, los disgustos y decepciones que he sufrido, las dificultades y escollos que he allanado y las satisfacciones y honores que he recogido referentes a la composición y representación de mi obra. Entonces, emitiré también apreciaciones respetuosas, pero enteramente francas, acerca de las observaciones que pueda yo encontrar en la prensa seria y competente, descuidando aquellas que, fundadas en un empirismo chocarrero, no ofrecen interés de ninguna especie. Mientras tanto, hago saber al público que, el señor general Porfirio Díaz, constante en su noble tarea de proteger en México todo aquello que juzga conducente a su mejoramiento, como estímulo al arte nacional se ha servido acordarme una pequeña subvención, cuya idea fue apoyada por el señor secretario de Justicia. Inútil es decir cuánto haya yo agradecido este rasgo de patriotismo usado en mi favor.

Estoy reconocido al señor Napoleón Sieni por haber este empresario secundado mis deseos, arriesgando en mi compañía fuertes cantidades, con el fin de montar dignamente la *Cleopatra*. Es verdad que hasta última hora determinó la representación, pero me constan su honradez y actividad, cualidades raras en los negociantes teatrales.

Es acreedor a mi estimación y gratitud el inteligente maestro Gino Golisciani, que ensayó y dirigió mi drama lírico con la misma dedicación que si hubiese sido composición suya; trabajos éstos, que desempeñó también, como auxiliar, el no menos inteligente maestro Emerico Monreale.

Debo a la amabilidad de la egregia *prima donna* señora Salud Othón, la fortuna de haberla visto interpretar el papel de "Cleopatra", compromiso que no constaba en su escritura, y por tal razón han, a mi vista, mucha importancia sus trabajos.

En cuanto a la simpática señora Josefina Musiani, puede estar cierta de que su recuerdo será imperecedero en mi corazón, que deja fuertemente impresionado por el manifiesto cariño y singular maestría con que supo interpretar a "Ottavia".

No necesito externar mis sentimientos respecto al insuperable actor cantante señor Jacobo Rawner, "Marco Antonio", pues nadie dudará de mi admiración por el célebre artista, como de mi especial aprecio por el cumplido caballero; sentimientos sinceros de que hago partícipe a su distinguido y bondadoso maestro el señor Franz Emerich.

Compláceme en extremo dar publicidad al elevado concepto que me he formado del talento del señor Sanmarco, y mucho le estimo y agradezco la gran voluntad con que ha adoptado su gran valentía al representar a "César".

Habría yo deseado proporcionar personajes más interesantes a los señores Cromberg y Ceccarelli, mereciéndolo así sus relevantes aptitudes, pero las condiciones del libretto no me lo permitieron. Les envío mis más sinceros cumplidos por el desempeño de sus respectivos papeles, que me dejó muy complacido.

Envío, igualmente a los señores profesores de la orquesta, mis agradecimientos, especialmente aquéllos que por sólo el amor al arte y las consideraciones de que les soy deudor, concurrieron con su habilidad al lucimiento de la obra.

Y basta.

Queda en mi corazón grabada con caracteres indelebles, la bondad con que he sido considerado por mis adictos y el público que me han aplaudido, la prensa que me ha elogiado y los amigos que me han obsequiado.

Aprovecho la oportunidad para anunciar a mi clientela y al público en general, que aunque tengo ofrecimientos para hacer representar mi *Cleopatra* fuera del país, si llego a terminar algún contrato, será sin obligarme a salir de esta capital, a donde quedo, lo mismo que mi hijo Julio,⁵⁶ a la disposición de las familias que deseen utilizar los servicios de nuestra profesión.

Chopin: su segundo *Scherzo* y algunas observaciones acerca de su música y modo de interpretarla⁵⁷

¡Chopin! He aquí el nombre del virtuoso más desgraciado a la vez que el más afortunado de los que registra la historia de los pianistas. Decimos así, porque habiendo nacido en modestísima cuna, encontró para su elevación protectora mano; porque no siendo un talento de primer orden como lo fueran los de Beethoven o Mendelssohn por ejemplo, ha podido llegar a ser considerado en muy alta categoría; y, porque no habiendo sido su obra en el mundo de la virtuosidad, meritoria al par de las de Schumann o Sebastian Bach, ha llegado después de la celebridad a la posteridad -¡y no poco!- en medio del aplauso de ambos mundos.

Pero iremos por orden.

Federico Francisco Chopin nació de padres franceses en Varsovia el 22 de febrero de 1810, recibió brillante educación a expensas de su amigo y admirador el príncipe Radziwill. Dotado de naturaleza delicada y de escasa salud su vida fue amargada por continuas enfermedades. Al desequilibrio de su salud aumentáronse las penas morales que le ocasionaron más desgracias de Polonia, su amada patria, y la acentuada nostalgia que en vano trató de dominar en el destierro, donde murió a los 39 años.

Cuéntase que era tan dulce de carácter, tan fino y agradable en su trato social, que se atraía fuertemente las simpatías de cuantos le rodeaban. Siempre elegante, siempre correcto, irreprochable y de maneras tan distinguidas llegaba a parecer como Bellini, afectado, tímido, sandio. Debido a este modo pusilánime de ser fue acaso que no

⁵⁶ Julio Morales, pianista y compositor graduado con altos honores en el Conservatorio.

⁵⁷ *El Tiempo*. 20-VIII-1893. Este artículo suscitó una interesante polémica entre Eduardo Gariel y Melesio Morales.

pudo abordar la vida nómada de los grandes concertistas; viajó poco y poco se presentó a tocar en público. Los mejores días de su apenada existencia los pasó dando lecciones de piano a los aristócratas de su país y sucesivamente a los de Francia, Inglaterra y Escocia, consentido y mimado de sus amigos y adictos entre los cuales contaba al príncipe Barus, Ozetwertynski y sus hermanos.

Desgraciadamente el cariño y entusiasmo de sus admiradores le orillaron a esforzar el vuelo, tratando de elevarlo a regiones que nunca pudo hender; así, el talento del artista público no llegará a alcanzar las consideraciones que obtuviera por sus prendas personales el profesor privado; éste, pudo apoderarse del corazón de sus amigos; aquél, no supo hacerse comprender ni gustar; el público siempre lo recibió con marcada frialdad; ¿por qué tan extraña diferencia? acaso por la razón que da Féty: "porque era grande en lo pequeño y pequeño en lo grande".

En efecto sus biógrafos no cuentan que sus fuerzas físicas no le permitían una ejecución varonil, firme, segura y resistente, si bien fuera expresiva, seduciente, pura y exacta; cautivaba de cerca, no igualmente cuando había de llenar tan vasto espacio. La misma deficiencia notaron respecto de sus fuerzas intelectuales como compositor; en sus polonesas, valeses y mazurkas, el escritor se manifestó algo más que suficiente; pero en sus conciertos dejó transparentar la imposibilidad de producirse a grande altura.

Tal conjunto de circunstancias que contorman la silueta del artista va revelado en sus obras musicales. Ellas ofrecen un tipo bien detallado de originalidad con sabor profundamente sombrío, casi patibulario. Se ha observado entre nosotros, que cuando en una tertulia se ha hecho música de Chopin, a la cuarta o quinta pieza ha desaparecido la alegría, estableciéndose un cierto silencio, interrumpido a intermitencia por el tenue suspirar de los oyentes. Es que la originalidad personal del autor acusa el hombre enfermo y al artista decepcionado, transmitiendo en notas musicales acentos de amargura, cuya expresión desarrolla una atmósfera paludiana contagiosa de indecible tristeza.

Prueba irrecusable de ello es el *Scherzo* que nos ha inspirado las presentes líneas y que vamos [a] analizar libremente. El segundo *Scherzo* de Chopin, es una de las piezas que ya (¡finalmente!) pertenece al repertorio de nuestros distinguidos pianistas; los aficionados la estudian y en las reuniones familiares la aguantan.

El plan de la composición es sencillo como todos los de las piezas que salieron de la pluma del insigne virtuoso, sin ser clásico tiene una cuadratura regular y sus motivos y episodios van conducidos con cierta habilidad, no constante por cierto en el autor.

Su aire principal y único es "*presto*". Contiene dos partes esenciales, desarrolla sus intentos en otra tercera la que sigue la repetición de la primera, terminando con un trozo cadencial formado de fragmentos ya existentes en el cuerpo de la otra, aunque dispuestos con alguna variedad.

Tanto la primera parte como la segunda están repetidas y alteradas levemente en su disposición melódica, no así en la expresión, la cual va apuntada en idéntica forma, salvo la F puesta al principiar de la segunda parte.

La aparición por tercera vez de la primera parte, sin variedad alguna, en procedimiento vulgar que demuestra pobreza de fantasía en el compositor, por más que al concluir la idea se halle modificada apenas, para entrar de lleno en las frases finales, donde se palpa la tenacidad casi indiscreta de reiterar los giros aceptados desde el principio de la pieza.

No del estudio, sino de la simple lectura de las composiciones de Chopin, se desprende una verdad: la insistencia que preocupó al escritor de acumular disonancias inmotivadas, con el fin deliberado a cuanto parece, de encontrar novedades aún a expensas de la belleza. Por eso se nota constantemente la presencia de notas extrañas a los acordes, los cuales, hasta en sus resoluciones más rudimentarias tienen algo de rebuscado que tortura la percepción más tosca.

Las frases primeras de la segunda parte del *Scherzo* justifican nuestros asertos: tiene el canto intermedio que lleva la mano derecha glosado sobre la disonancia más dura que admite la armonía; la séptima de cuarta especie. Igual cosa para con la serie de arpeggios puesta en seguida de la repetición de dicho trozo que, en calidad de fatigosísimo desarrollo, continúa inquieta y calenturienta hasta dar por fin, a paso inarmónico, contra el tono de re bemol infielmente determinado. Nueva frase de mera transición igualmente inquieta conduce al intento inicial cuyo arranque, verdadera inspiración dramática, dicho sea de paso, no podría encontrarse más dulcemente desgarrador. Llaman fuertemente la atención por su insistente y desesperante disonancia, las combinaciones finales donde los ocho compases en la mayor. Los ocho compases únicos del "*piú mosso*" y los otros ocho del diecisiete al veinticuatro después del mismo aire, son de efecto talmente rápido y chocante, que provocan el gesto...

Y sin embargo, por sobre los defectos que quedan enumerados y otros más que pudieran señalársele, flota una verdad que el tiempo y la razón se han encargado de consagrar; Chopin ya no se discute, su reforma en el piano no es la contrastada reforma de Wagner en el melodrama; autor y producciones son tenidas en altísima estimación, ocupando éstas las bibliotecas de aficionados y maestros, y siendo elegidas de entre ellas por los mejores Conservatorios, las piezas de concurso.

Como era de esperarse, los mexicanos, obedeciendo a la antigua costumbre de imitarlo todo, hemos dado en tocar música de Chopin. Nada de malo entraña ciertamente la invasión de música varsovia; muy al contrario, nuestro arte está de plácemes. Ojalá nuestro respetable en general, secundando el impulso felizmente iniciado por los pianistas, en vez de favorecer exclusivamente la música democrática, se alce sobre los avances de su civilización, aplicándose con sincero acatamiento al cultivo de la música seria, a fin de mejorar su gusto por ella, renunciando así de una vez al sostenimiento de una situación artística que ni cuadra a su categoría y lo está acusando de cincuenta años de atraso.

Lo que sí pudiera ofrecer inconvenientes al introducir en nuestra plaza la música de Chopin, es la fanática devoción que se trata de rendirle. Opínase en algunos círculos filarmónicos del país, que la música en cuestión no debe ser interpretada de otra manera que como la interpretaba su autor, ni ejecutada con otro dedeo que el empleado por el mismo. ¡Error grave y trascendental sería semejante pretensión si llegara a incubarse en las conciencias de nuestros artistas! Una ejecución obligada resultaría mecánica y por consiguiente en marcada oposición a la índole de la más libre de las artes.

Que los rasgos mayúsculos, por decirlo así, propiamente característicos del autor y que se revelan espontáneamente en las manifestaciones de sus fantasías, merezcan ser conservados, ¿quién lo duda? Pero que los detalles secundarios, meramente individuales hayan de respetarse es imposible, no solo respecto de Chopin, pero de ninguno de los compositores habidos y por haber. Alguien, acaso, habiendo escuchado repetidas veces al celebrado pianista pudo por caso aislado ya guisa de *tour de force* convertirse en nuevo Chopin, imitándolo adrede; ésto no está fuera de lo posible, pero querer perpetuar los moldes de un estilo en su pureza autogénica a través de los tiempos y las distancias, subordinando los gustos, sentimientos y aptitudes, es absurdo, es locura.

Especialmente para nosotros los mexicanos, la exigencia se hace irrealizable. ¿De quién tomaríamos la tradición?... Fuera de la observancia de las reglas comunes al mundo de Guido Aretino, ¿qué bases sólidas podrían guiar al artista criollo a imitar con exactitud al pianista de Varsovia? ¿La manera de tocar buena o mala de los concertistas verdaderos o falsos que pisan nuestra tierra de vez en cuando?... Pero si todos son discípulos de Liszt y de Rubinstein (al menos así lo cuentan ellos mismos); si no ha visitado a México todavía ninguno de los discípulos de Chopin y si la interpretación que ofrecen a nuestra curiosidad puede ser tan impura como la nuestra ¿a qué fin tomarlos por modelos?

Además esa necesidad de imitar al célebre pianista no es de rigor, porque el mismo Chopin, según cuenta el más apasionado de sus panegiristas, Klesinski, ejecutaba sus composiciones de diferentes maneras y con diferente expresión, según el estado de su ánimo, aconsejando constantemente a sus discípulos que lo interpretaran siempre, con libre modo de sentir.

¡Y aconsejaba bien!, que el hombre no es máquina. La música es idioma y por lo tanto está sujeta a las leyes de los demás. Un inglés hablando a la perfección en español, dejará conocer que es inglés; viceversa, un español hablando a la perfección el inglés, dejará conocer que es español. Ahora bien, un pianista mexicano ejecutando perfectamente la música de Chopin, no parecerá jamás Chopin, descubrirá inconscientemente ser pianista mexicano.

Acerca del *dedeo*⁵⁸ y para terminar este largo artículo, diremos que existen ediciones europeas diversamente *dedeadas*, hecho que nos perdona toda argumentación. Mas aunque así fuera, débese advertir que las combinaciones mecánicas del autor en

⁵⁸ Morales se refiere a la digitación.

cuestión exceden de la octava; y que las manos mexicanas, siendo por lo general de menores dimensiones que las de los extranjeros, no se prestan cómodamente a las evoluciones amplias y posturas abiertas tan frecuentes en el género de música de que vamos tratando; de ahí la necesidad de modificar los *dedeos* originales y con ellos la acentuación y la expresión de las obras.

Concluimos ya, exhortando a los pianistas y cuartetistas de nuestro foro musical a trabajar sin descanso en la generalización del gusto por la música seria en nuestra sociedad, pero sin exclusivismo, pues como dice atinadamente Bulow: "nada es tan intolerable como la intolerancia".

Verdi y su *Falstaff*⁵⁹

Cuando tuvimos noticia de que Verdi escribía una ópera bufa, sentimos el frío nervioso del "basta" que los públicos italianos pronuncian en sus teatros al determinar un fiasco.

¿Por qué tal desagradable sensación?

Era que nuestra actividad imaginativa nos presentaba al glorioso anciano, chocheando; al más aplaudido autor del siglo caminando a la derrota; al gran compositor en el borde del abismo. Veíamos al autor de *Un giorno di regno*, regresar de su largo viaje a través de *Nabucco*, *Lombardos*, *Ernani*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Aida* y *Otelo*; viaje luminoso que *ohimé!* como el día, iba sin duda a hundirse en las sombras de la noche. *Un giorno di regno* había convencido al novel compositor de la falta de estro bufo; y *Falstaff* venía indudablemente a confirmar tan dura pero reconocida verdad.

Nuestros temores no carecían de fundamento ni eran tampoco los únicos; la prensa europea los abrigaba igualmente y consideraba que la audacia octogenaria no era bastante para justificar una resolución a todas luces descabellada. Pasar de la Tragedia a la Comedia, de un solo paso, era dar el paso que divide a lo sublime de lo ridículo.

Por fortuna los milagros no son prerrogativa especial de los santos; los produce también el genio y el milagro de Verdi es *Falstaff*.

Sir John Falstaff al comparecer en la escena del Teatro *Scala*, no confirmó los temores que había inspirado; los desvaneció como se desvanece el aspecto humoso del vapor en libre atmósfera, colocando luego en las sienas de su autor la merecida corona de sublime maestro.

⁵⁹ *El Tiempo*. 15-X-1893.

Olvidando por un momento las causas que nos mantienen en el desaliento y la tristeza, la noche del estreno del *Falstaff* gozamos de entusiasmos juveniles. La ejecución inapuntable de la comedia musical de Verdi evocó en nuestro espíritu recuerdos de tiempos más felices cuando en la ciudad de las flores, cuna del célebre Cherubini, respiraba nuestra ambición de artista el aire vivificador de la mejor escuela musical del mundo. A tanto llegaron nuestras ilusiones al oír aquella interpretación perfecta, contemplar el esplendor de nuestra culta sociedad llenado los ámbitos de nuestro gran Coliseo y al observar sorprendido, la oportunidad y buen criterio con que acogía las bellezas de la partitura y prodigaba aplausos a los dignos intérpretes, que nos pareció estar realmente en un primer teatro de Italia en noche de gala.

Parecíamos a la vez estar leyendo la carta a que el ministro de Bellas Artes residente en la *Capitale alla Tappa* dirigió (1867) a Rossini invitándolo a formar una sociedad que se encargara de estudiar y proponer la mejor manera de proteger fructuosamente el arte musical italiano. Recordamos cuál fue el movimiento intelectual que provocara este hecho y con cuánta solicitud concurrieran a él con sus talentos, los mejores artistas y musicólogos de aquella culta nación, aventurando contingentes más o menos atinados.

Recordamos también que Verdi en esta ocasión hizo oír su autorizada voz y dirigiéndose a los compositores, díjoles en una carta: "*Tornate all'antico e avrete progredito*" [ha vuelto a lo antiguo y ha progresado], paradoja estimulante que fue recogida devotamente por unos e irrespetuosamente comentada por otros...

Rossini murió en [18]68 y con él el proyecto mencionado, quedando en los archivos de lo irrealizable las palabras de Verdi pues retrogradar [*sic*] para avanzar era consejo al parecer, sin tostón.

El tostón es *Falstaff*.

Si nuestra admiración no ha hallado límite al considerar el realizado milagro de producción humana, atónitos hemos quedado al fijarnos en la sencillez de medios técnicos empleados por el insigne autor al dar vida a la obra extra de su poderosísima inventiva. Verdi "*é tornato all'antico e progredito*" [ha vuelto a lo antiguo y ha progresado]; su última obra así lo revela. *Falstaff* no es sólo una ópera nueva, una música nueva, no, es un género nuevo; ¿sabéis lo que quiere decir: un género nuevo?, lo que quiere decir: ¿componer lo que NADIE ha compuesto y esto a los 80 años de edad y 44 de autor victorioso?

Verdi *é tornato all'antico* [ha vuelto a la antiguo], a aquel clasicismo sostenido con tanto aliento por Paisiello, Pergolesi y Cimarosa; no el clasicismo temático de la forma primitiva, sino el clasicismo emancipado de la tutela escolar y tradicional, resistiendo la apariencia que en la actualidad se aplaude por viva y espontánea. No el

clasicismo enfadoso que se engolfa en la interminable realización de problemas armónicos sino el clasicismo expresivo, transparente, cándido, fresco, insinuante y simpático que acaricia y conmueve; el clasicismo en una palabra, de la inmortal Escuela Napolitana consistente en el tratamiento esbelto y espontáneo de cuatro partes armónicas bien conducida y con gran pureza escritas. Verdi al retroceder *all'antico* [lo antiguo], fue en pos de los medios sencillos olvidados por el arte del porvenir, teniendo presentes las necesidades de la actualidad; de ahí el gran mérito de la partitura que extiende su carácter vital sobre dos siglos, pues si la trama es del pasado, la forma es la de moda; moda conforme al arte italiano, moda sin estruendo, sin confusión, sin procedimientos antihigiénicos, moda sin disonancia perpetua, sin desproporciones, sin la negación melódica, moda en fin, *indovinata* [acertada], arte estético, atento y obediente a la más pura corrección.

Falstaff es la revelación de un género nuevo; género dialogado, género en turno impuesto por el transcurso del tiempo en virtud de la ley de los contrastes, género intentado con más presunción pero con menos inspiración y fortuna por otros autores al querer vestir de ajustado, con sonidos determinados, los acontecimientos dramáticos; género en el que no cabe la romanza, el dúo, el terceto, el concertante y que, sin embargo tiene monólogos, diálogos, conjuntos y otra suerte de combinaciones nuevas, equivalentes a las antiguas; género que -lo confesamos ingenuamente- así como el wagneriano, no nos hace felices, pero género nuevo, levantado, épico, de actualidad, acaso de porvenir y digno de serio y concienzudo estudio. Fuerza es parar mientes y tomar nota del pequeño canon a la segunda escrito en la antífona del primer acto; en la exactitud de la pintura musical del monólogo sobre el honor; lo mismo respecto del concertado de las comadres en el segundo; concertado que eleva al cubo su interés cuando unido al grupo de hombres, ellas de un lado y ellos de otro entonan diferentes ideas, medidas por ritmos antípodas como lo son los ternarios y cuaternarios. Merece mención la escena del biombo por su originalidad, bajo el punto de vista estético; la pareja escondida entona sentida melodía mientras el resto de voces conservan el tipo dialogado de toda la obra; muy bien tratado el recitado de Falstaff en la taberna para comenzar el tercer acto; ello y nuevo el monólogo de Fenton. Graciosa es la música de la mascarada, llevando incrustadas ingeniosamente (sin perjuicio del tono uniforme) la letanía y un *minuetto*. Magistral el sello de unidad y variedad impreso a la musical comedia y magnífica la Fuga final.

Costumbre ha sido concluir esta clase de Farsas con rondós o valsos por lo mucho que se avienen a la jocosidad de los argumentos. Verdi se ha querido separar de la rutina a fin de elevar la importancia de su creación y ha finalizado con una Fuga a cuatro partes reales; fuga poco severa, es cierto, en cambio holgada, movediza, garbosa, elástica, vivaz y sobre todo, exenta del sabor plurifónico que les es peculiar. No es la

fuga del padre Martini, ni las de Bach, Sala, Cherubini o Raymondi; es la fuga de Haendel, de Rossini, de Bottesini y Magliori; fuga adecuada por decirlo así, al sentimiento público; con sujeto, diatónico, gracioso y risueño contestado en modo mixto ya que la primera mitad es real, tonal la segunda y que no está limitado al intervalo de las cuerdas generadoras; su arranque es audaz, mide una séptima, intervalo poco usado y su extensión la marca oficialmente, octava. La exposición es clara y completa, no así la repercusión que en vez de la inversión total, de estilo, está realizada de un modo parcial. En obsequio de la libertad usada adrede, trozos fragmentarios del sujeto están diseminados en toda la pieza, ahora directos ahora invertidos y rara vez disfrazados, conservando su ritmo galopante por razón del empleo de los tresillos. Después de la repercusión, la variedad es tal, el colorido tan eficaz y el interés tan enérgico, que si Verdi no hubiera, con palpable oportunidad, suspendido de un golpe la marcha ya demasiado agitada de su composición, la fuerza de emisión sonora habría escandalizado. El final es soberbio, solamente que, habríamos deseado oír la repetición del sujeto en vez del diseño elegido.

La semejanza del diálogo y el movimiento instrumental del *Falstaff* ha dado pábulo al lirismo modernista para considerar la creación verdiana, simple imitación. Este es un error de aquéllos que el espíritu de bandería ofrece con cierta malicia a la especulación del vulgo. Ni la escuela italiana (la escuela dicha) ni el genio de Verdi, han necesitado los auxilios de crear. Sabido es que la cuna de la ópera fue Florencia, la primera posición "Eurídice" y sus autores Peri y Rennicini (obra curiosísima, que ocupa un lugar en nuestra biblioteca y pueden verla nuestros amigos) y que de ahí en adelante los grandes impulsos dados al melodrama reconocieron itálico origen. En cuanto a Verdi a quien se cree desde *Aida* virando rumbo al porvenirismo, tiempo hace de que se basta a sí solo. Ha ido modificando su estilo, cierto, pero no pisando huellas, sino obedeciendo libre de trabas, a las necesidades de actualidad, consultando y satisfaciendo los gustos, sin renegar jamás de la melodía, sin aceptar la tosca e inaguantable polifonía de la reforma, sin dejar de ser italiano. Comprendió la importancia del movimiento instrumental, pero jamás postergó las voces, ni desproporcionó las formas, ni evitó las frases en el discurso musical desdeñando a título de novedad el uso de las cadencias, ni abusó de los temas generadores sinfonizándolos acrobáticamente a expensas de la forzosa regularidad que acredita las proporciones del todo. Verdi, contrariamente al estilo del porvenir, hace óperas cantadas no óperas tocadas; y como hijo de la patria del *bel canto*, conoce las voces y las utiliza a *dovere*, presentándolas con lucimiento en el primer lugar que de derecho les corresponde, sin relegarlas a los rincones de la orquesta, en calidad, para ellas ignominiosa, de segundos clarinetes o cuartas trompas.

Es verdad que la voluntad de describir con su música las situaciones, la ha tenido y revelado, más antes de entregarse a la realización de este procedimiento, llevado hasta el delirio por otros autores, se ha sentido música y música ha escrito. Por eso cantan sus personajes, cantan sus coros, canta su orquesta.

Verdi como Rossini, ha escrito música grandiosa; como Auber, ha acentuado sus ritmos; como Boildieu, ha persistido en la tonalidad; como Donizetti ha sido ecléctico. Si sus melodías, aunque bellas, no llegaron nunca la sensibilidad belliniana, en cambio ha sido inventor del claro oscuro, de las frases de *slancio*, de los efectos de ansiedad, del colorido afanoso y de la marcha impetuosa; condiciones todas hijas del sentimiento y ajenas de la escuela del cálculo; el genio multiforme de Verdi le ha permitido cambiar cuatro veces de estilo y crear en el *Falstaff*, la comedia lírica.

Acercas de la ejecución no tenemos más que tributar elogios a todos y cada uno de los que en ella tomaron parte. Desde la *Aida* que nos dió Angela Peralta hasta el *Falstaff* que nos tiene absortos, no se ha dado caso de interpretación más perfecta. Cada uno de los artistas y de los profesores de orquesta ha desempeñado su parte con diligencia, aptitud y acierto; el conjunto ha sido divinamente concertado por Golisciani, la trama comprendida, dibujados los caracteres a las mil maravillas, movida sin economía de aliento y *riuscita* [resuelta] de un modo cabal, exacto y perfecto. Casi imposible nos parece volver a ver y oír al personaje Falstaff mejor caracterizado, una Alicia más natural, graciosa y simpática, una Quickly superior en voz y habilidad cómica, una Nannetta más afinada y poética y una Meg más vivaracha y gentil. Justo tributo de aplauso reclaman Fenton y Bardolfo por su gran valentía así como Cajus y Pistola que contribuyeron eficazmente al éxito de la magna musical comedia; éxito justo, verdadero, merecido, del que, dígame lo que se diga, debe estar orgulloso el personal de la compañía, su inteligentísimo director y concertador a quien enviamos una *stretta di mano* [apretón de mano] y el activo empresario Sr. Sieni, pues es a él, a su tino en formar la compañía, a quien corresponden los aplausos dirigidos al conjunto.

Si a propósito de la música verdiana, público y crítica van acordes en considerar la obra maestra, respecto del *libretto* las opiniones están muy divididas. Échanle en cara a Boito sus contrarios, ese alarde de filosofía derramada en sus concepciones; la excentricidad de su estilo y el empleo abusivo que de él ha hecho desde el *Re Orzo* hasta *Falstaff*. Criticanle con acritud su versificación ampulosa, llena de palabras rebuscadas, altisonantes y... disonantes muchas de ellas, las cuales comprometiendo la espontaneidad que hubiera de proteger la manifestación de las ideas demuestra únicamente la escasez de vena, apareciendo ser traídos de los cabellos, complementos y consonantes. En cambio, sus adeptos encuentran en el libro gran mérito literario; los reflejos del genio, reflejos iguales siempre en el autor, pero siempre buenos; el conjunto -dicen- es maravillas de síntesis, seducción de vivacidad, continuidad de bis cómica, riqueza de ideas, frases y argucias, un portento en fin, de habilidad y fantasía y recomiendan la gran movilidad del diálogo, el abandono del convencionalismo, la nitidez de las voces y la frescura del idioma. Cuestión es ésta, competente a los descendientes de Ariosto y Metastasio que nada interesa a nuestro público; éste, pacientemente, se conforma con devorar las infames traducciones que le ofrece a voz en cuello el comercio pobre.

Nosotros, sin preocupación de la bondad del libro, haremos al autor un grave cargo; el de haberlo ofrecido a Verdi. El asunto comadrero (y algo subido de color como el de la *Carmen* de Bizet) en mala hora tratado por Boito,⁶⁰ habría convenido a Suppeé o a Lecocq, jamás al excelso maestro quien al musicarlo nos ha parecido una águila caminando a pie.

Sería ya tiempo de dar fin a este largo panegírico, si no nos sintiéramos impulsados a cumplir con un deber de justicia, hablando de nuestra orquesta. Generalmente, esta estudiosa e inteligente Sociedad Filarmónica, compuesta de individuos que recibieron su instrucción musical en nuestro Conservatorio, queda olvidada en el reparto de laureles que la crónica y la crítica hacen a la hora de los triunfos. Y no sabemos por qué. La orquesta es parte integrante del personal activo de las compañías líricas; su presencia es constante en todos los trabajos artísticos; el desempeño de esos trabajos es tan meritorio como el de los cantantes, ambos en su respectividad, especialmente en las obras modernas, tan difíciles por el rudo tratamiento de las voces como por el recargo de efectos instrumentales; ¿por qué, pues, no halagar el amor propio de los profesores de orquesta, elogiando sin embozo su valentía? ¿No son dignos de las recompensas acordadas al talento y a la aptitud? Sin duda que sí y con tanta más razón cuanto que a la hora de las derrotas, en el silencio de su mala suerte y con la mansedumbre del capital a quien por costumbre se atribuye la culpa de los despropósitos que se escapan en los impresos, soportan el peso abrumador de insanas críticas, picantes, sarcásticas y crueles.

Guillermo Tell, *Otelo*, *Hugonotes*, *Mefistófeles*, *Cavalleria*, *Lohengrin* y otras, son óperas encomendadas directamente a la pericia de la masa instrumental y todas ellas han sido ejecutadas a *dovere* por los profesores del gran Coliseo. Ahora, con el *Falstaff* han sido sometidos a nueva prueba de habilidad, saliendo airoosísimos del desempeño confiado a sus alcances. Felicitamos sinceramente por este espléndido triunfo a todos y cada uno de los artistas que forman la orquesta de la ópera, exhortándolos a no perder sus bríos, a sostener con fe el crédito que han sabido merecer, tomándonos la licencia de escribir en seguida sus nombres, para conocimiento de los detractores del Conservatorio y de los afectos a cegar las cepas que abre la inteligencia mexicana en el terreno casi baldío de sus industrias.

De los cuarenta individuos que constituyen el cuadro instrumental acompañante y autónomo empleado en la Compañía Sieni, treinta y cinco han sido alumnos del Conservatorio, a saber: Alberto Amaya, Arturo Aguirre, Guillermo Curtis, Félix Rocha, Pedro Valdés, Luis G. Saloma, Wenceslao Villalpando, Luis Rocha, Manuel Otea, Felipe Rivera, Andrés Herrera, Ventura Herrera, Luis Balcázar, Severiano Arce, Guadalupe Salas, Guadalupe Méndez Silva, Isidoro Briseño, Dionisio China, Jesús Toledo, Arturo Rocha, Mario Sánchez, Manuel Serrano, Miguel Pisa, Esteban Ojeda, José González, Apolonio Arias, Luis Posadas, Jesús Desachy, Esteban Pérez, Nabor

⁶⁰ Arrigo Boito (1842-1918). Poeta, compositor y libretista italiano. Verdi utilizó sus libretos para las óperas *Otello* y *Falstaff*.

Vázquez, Juan Pérez, Marcos Rocha, Ambrosio Vázquez, Marcial Alfaro y Carlos Camidas.

Sociedad del Cuarteto ⁶¹

Poco, casi nada digno de la cultura de nuestra escogida sociedad ofrece México en sus teatros y salones. Hace tiempo que la aristocracia del gusto por lo bello no tiene dónde posar su mirada. Transcurre una época tan calamitosa, absorben totalmente la atención cuestiones de tanta magnitud, que apenas las multitudes de todos los rangos se atreven a separar de ellas la vista, ni mucho menos la dirigen a asuntos de poca cuantía.

Razón sobrada existe para que así sea. Por ejemplo, ante la crisis monetaria que preocupa formalmente los ánimos y disminuye a gran prisa los haberes, todo asunto es secundario, toda abstención prudente, toda economía necesaria y toda expensa despilfarro. Y cosa sabida es, que a la hora de las economías las bellas artes van consideradas en primer término, convirtiéndose de paso a sus cultores, en víctimas expiatorias de la mala situación. Las bellas artes son el guante blanco de la civilización, el fruto del bienestar y la bonanza, no se avienen con la pobreza, viven de la tranquilidad en la opulencia y mueren al primer soplo invernal de la fortuna. Por eso en países como el nuestro en que el momento hacendario no ha podido todavía establecer su equilibrio, las bellas artes devoran una existencia sedentaria y achacosa sustraídas a las evoluciones generales y sin savia propia.

Tomando por causa semejante situación, es de la manera que mejor nos explicamos el insuceso de las labores musicales ofrecidas últimamente por diversos y distinguidos artistas en nuestros teatros. D'Auris, Albertini, Cervantes, Musin, Guilló y Jonás, concertistas todos de raro talento, no lograron interesar el favor de nuestro público, sucediendo otro tanto con lo conciertos de la "Sociedad Anónima"; aquellos bravos filarmónicos, abandonaron decepcionados el país en busca de mejores auras, y esta, después de sufrir enorme pérdida pecuniaria, en honra y gloria de un arte incomprendido pasó, prematuramente dando término a sus trabajos, en medio del desdén más insípido e injustificable que se haya visto; suerte adversa que ha tocado también al *cuarteto* del Conservatorio, que aún no ha podido concluir sus sesiones.

La "Sociedad del Cuarteto"⁶² compuesta de los jóvenes Andrés Gaos Berea, primer violín, Luis G. Saloma, segundo violín, Apolonio Arias, viola y Wenceslao Villalpando violón, acompañados por Ricardo Castro, César Castillo y Alberto

⁶¹ *El Tiempo*. 29-VII-1894. 5-VIII-1894.

⁶² Este fue el primer cuarteto de cuerdas formalmente establecido que existió en México y se integró con alumnos pertenecientes a la primera generación del Conservatorio Nacional de Música.

Villaseñor, pianistas, es una agrupación filarmónica digna de las simpatías y de la protección del público ilustrado. A excepción del joven Berea, todos son mexicanos, y alumnos del Conservatorio, de esa escuela tan mal querida y peor estimada.

Gaos Berea es un valiente violinista de concierto educado en Bruselas; la virilidad de su arco, su corrección al pasear, la limpieza con que saca el sonido, su tono, expresión y afinación, son cualidades bien demostradas que lo recomiendan altamente. Es muy joven y *porta in se la sacra scintilla* [tiene la chispa divina]. Realizará sus grandes aspiraciones cuando se haga conocer en Italia, Francia o Alemania, únicos bautisterios actuales del mundo músico.

Saloma es violinista de cavata segura y lee sin mentiras ni fantaseos; fiel intérprete de lo escrito, no se perdona una nota ni desperdicia un momento; fácil, ágil, listo y natural al ejecutar, finge no trabajar al decir, y es correcto. En la orquesta de la ópera italiana siempre hay un puesto destinado a su pericia, que abulta en razón directa de su modestia.

Arias, no solamente es la viola del cuarteto parte difícil del conjunto obligado a leer constantemente en una llave que no usa otro instrumento en la orquesta y por lo mismo de mayor valor; su cometido es además un bravo *suonatore di fagotto* [ejecutante de fagot], cuya clase desempeña en el Conservatorio. Sus méritos le han colocado en primer lugar así en México como en los Estados Unidos y La Habana, donde residió algún tiempo.

Villalpando es un joven del que no se tiene conciencia de lo que vale, porque vale mucho. Es un concertista *di forza* [de temperamento] en el violoncello; su arco vibra y domina; su tono conmueve y subyuga; él tocando, siente, ama, encanta, enamora. Conoce la música *di camera* por los cuatro costados y la fama de que goza es justamente adquirida no sólo entre nosotros, sino también en Estado Unidos y La Habana, donde se ha producido ya varias veces.

Castro... ya es conocido y por tal motivo es inútil hablar de él.

Castillo y Villaseñor acaban de salir del Conservatorio. Apenas les han alargado el vestido y ya son pianistas de empuje. Nada más natural; ellos han tenido la constancia que no siempre acompaña a los estudiantes de música y poseen la cuadratura de artistas. Diez años frecuentaron las cátedras de la antigua Universidad, estudiando ahora con este, ahora con aquel profesor, según las vicisitudes internas del plantel, hasta llegar al fin de sus asignaturas escolares, sin flaquear un momento y correspondiendo a las esperanzas que supieron prometer. La parte que la asociación les confió, la han desempeñado a satisfacción mereciendo sinceros aplausos.

Y bien, estos recomendables jóvenes, en el libre ejercicio de los derechos que les garantiza la Constitución en sus artículos cuarto y noveno, se reunieron en sociedad, fundando un núcleo semejante al de Igambatti en Roma, Papini en Florencia, Monasterio en Madrid, etc.; determinaron dar cinco audiciones de música *di camera*, confeccionaron bonitos programas fijando en ellos los venerados nombres de Mozart, Mendelssohn, Schubert, Rubinstein, Bernard, Beethoven, Haydn, Schumann, Wien-

niewski, Bruch, Ries, Grieg y Tchaikowsky; y, confiando en su innegable atractivo, los repartieron al público llamándolo.

Desgraciadamente, como dijo muy bien alguna vez el autor de la ópera *Colón*,⁶³ el gusto por la música sería no está todavía generalizado; así es que, la Sociedad del Cuarteto hubo de conformarse con un público de sesenta personas.

Por lo demás, si se piensa en que, de los sesenta concurrentes la mitad eran socios honorarios, fácilmente se comprenderá cuán lejos ha estado la empresa de ver recompensados sus afanes. Por esto, ya que el éxito artístico ha superado la expectativa, hemos creído acertado ocuparnos de los notabilísimos ejecutantes prefiriéndolos a los autores y sus obras, porque a éstos los conoce el mundo entero. Los miembros de la naciente asociación comienzan así una espinosa carrera y es justo, pues se lo merecen, tributar elogios a sus talentos aunque éstos sean mexicanos; es debido también presentarlos al público como hijos que son de nuestro Conservatorio contra el cual todos comentan, y es preciso constatar los méritos de tan aventajados muchachos, olvidados de continuo por la displicencia que provoca cuanto se relaciona con los adelantos que arman nuestros connacionales.

No obstante la pena causada por el desengaño, los infatigables apóstoles del clasicismo no depondrán sus armas, antes bien, anunciarán a más andar nuevas audiciones. Que así sea. Mientras, reciban los apreciables concertistas nuestras felicitaciones; condensan la satisfacción sentida por la escasa pero idónea consecuencia. Sean ellas lenitivo a sus trabajos sin recompensa, a su heroísmo sin historia, a su habilidad sin eco.

Bruch, Bernard y Tchaikowsky son tres autores que han figurado en los programas de la "Sociedad del Cuarteto", sin ser muy conocidos de los filarmónicos de México; en música pues, no ha podido todavía ser gustada de la misma manera que lo es la de aquellos compositores con quienes se lleva cuenta corriente. Sin embargo, nuestros amateurs de ambos sexos, como diría un empresario de ópera al anunciar sus coros, nuestros amateurs; repetimos han dado últimamente en querer tocar las obras musicales de todos los owskis como Moszkowski, Paderewski, Poniatowsky y Wieniawski y con ese motivo han fijado mientes en Tschaikowsky -¡suena muy bonito!- discutiéndolo con un calor que pide antipirina. Nosotros, departiendo en la huelga de las encontradas opiniones, vamos a permitirnos un somero ensayo crítico a cargo del meritísimo maestro ruso, sirviéndonos para fundarlo del *Trio op. 50* debido a su pluma.

Nada extraño será que alguien, apasionado incondicional del compositor que motiva estos renglones, salte [a] mano armada y haciendo rostro a nuestras ideas nos ataque en defensa de su ídolo. De ahora para entonces y a fin de evitar inútiles e inconducentes discusiones, declaramos respetuosamente -y aquí va otra cita constitucional- que damos paso a nuestras personales opiniones, con presencia del artículo

⁶³ Morales se refiere a su hijo Julio, autor de la ópera *Colón* en Santo Domingo, representada en 1892 en el teatro Nacional por la compañía de Napoleón Sieni y que fue retirada tras su primera función por la indiferencia del público y la crítica.

tercero de nuestra Carta fundamental, dejando a los que no participen de nuestro modo de pensar en la libertad que a su vez gozan y protestamos [de] una vez por todas, que al señalar los defectos que nuestro criterio halla en la música que analiza, ni tratamos de deprimir ni abrigamos menosprecio por ninguna escuela; alta veneración nos merecen los héroes del arte para atrevernos a tanto; pero huimos adrede de esa costumbre exclusivamente mexicana de aceptar como bueno todo lo que produce un autor, máxime si es extranjero, tachando de malo todo lo de otro autor, particularmente si es hijo del país; y por eso escribimos nuestras impresiones con verdad característica acaso dura, pero sana y honrada.

Tchaikowsky, después de Rubinstein, es el representante más estimado de la joven escuela rusa.⁶⁴ A los veinte años se dedicó al estudio de la música; estudió seriamente en su país y se perfeccionó en Alemania, quedando inoculado de funesto porvenirismo. Si fuera acierto que los hombres de extraordinarios medios intelectuales son desequilibrados -vulgo chiflados- codiciable ejemplar estimárase en este compositor, que a semejanza de los wagnerianos imitadores del arte, ha dado pruebas de tener el cerebro a la jineta. Su *Trio op. 50* escrito a la memoria de Nicolás Rubinstein, hermano del célebre Antonio, suministra en sus eternas 91 páginas, materia suficiente para amoldar nuestras apreciaciones.

El primer tiempo del *Trio* es un *Pezzo elegiaco* que recuerda el estilo de Mendelssohn; es grave, expresivo, solemne, interesante y sin duda alguna el mejor de la composición. Desarrollado todo bajo las mismas condiciones empezadas, la unidad de estilo hubiera elevado el *moderato assai* a la categoría de *capolavoro* [obra maestra], pero en el carácter inquieto del autor no cabía tal parsimonia; durar en un aire o en una tonalidad por mucho tiempo le habría parecido anticuado; preciso era variar y... colocó un *allegro giusto* en medio del trozo patético, destruyendo con él el efecto *splanato*, tranquilo y propio de la elegía que no quiso sostener.

Sigue un TEMA andante con moto que lleva a cuestras un corredo de doce variaciones -¡variaciones!- de diverso calibre. Bien que las variaciones hayan sido uno de los tipos favorecidos por los escritores de música, el género no fue jamás considerado de gran valor y por eso ha sido abandonado; Giner en sus apuntes sobre estética las compara en el arte músico, con las decoraciones murales en el pictórico. El mencionado tema descubre dos puntos vulnerables: uno en la melodía y otro en el ritmo; la una carece por completo de esto y el otro es monótono hasta la pared de enfrente, a causa de no ser más de UNO, repetido diez veces en los veinte compases que lo constituyen.

Es cierto que la armonización es variada, recurso técnico expeditivo, pero los siete movimientos de cuarta que encierra siendo seis recargados sobre sí mi, ¿que oídos

⁶⁴ Probablemente Morales desconocía que Chaikovsky había fallecido el año anterior.

los toleran sin violencia? Haydn, el gran fundador de las especulaciones temáticas, escogía sus frases sin burlar las leyes de la melodía en sus bases de unidad y variedad, por eso sus obras resumen un total de gracia, ingenuidad y encanto que deleita; pero los músicos modernos no quieren pasar por esta máxima: "la música que no llega al corazón es puro ruido..." y nadan en un mar de excentricidades.

Por fortuna si Tchaikowsky no fue feliz al confeccionar su tema, tuvo mucha verba para variarlo. En la primera variación encargó del árido tema al violín, auxiliado a intermitencias por el cello mientras una glosa de semicorcheas designada al piano da fondo a la combinación, no nueva, pero de buen efecto. En la variación segunda principian las locuras; el tema ya está contraído; perdió ya un cuarto y quedó obligado a tiempo cojo, es decir, de tres pies, ternario, lo sostiene con hipocresía el cello, la glosa la lleva el violín y gruesos acordes integran pesadamente la armonía.

Si tenemos en cuenta la intención elegiaca de la composición, hallaremos fuera de lugar la *scherzona* y *pizzicata* variación tercera que, bajo una portada de Ketterer o de Smith habría engañado. Contrariamente a la tercera, la cuarta variación es elegante, esbelta, bien dialogada y mucho mejor acompañada cuando el piano con su melodía independiente, departe en bellísimo y *ben trovato* [bien llevado] contrapunto a tres. Originalísima nos parece la quinta, sustenta a una altura de ocho mil vibraciones por segundo. Acompañan las cuerdas en éxtasis cataléptico, del cual despiertan para entrar por medio de unas síncopas vulgares en un vals. ¡Un vals en pieza elegiaca! ¡Cuándo decimos que el ilustre maestro ruso es desequilibrado! Menos mal que, prescindiendo del defecto de inoportunidad, el vals ondula gracioso, fácil, contagioso, campechano y lleno de sonoridades enfloradas [sic] con trinos, picados y demás gracejos irremitibles.

La séptima variación en el vals continuado en traje de ceremonia. Toscos acordes con puntuación hercúlea piden en el piano a un pugilista. La cuerda interviene por partida doble. No podía ser de otra manera.

El autor al llegar a estos momentos (van 51 páginas) se ha sentido presa del remordimiento. Sospecha que comienza a cansar y aconseja un corte de tres hojas; ¿por qué? no lo adivinamos. En último resultado, seis páginas respecto de noventa y una suman poca cosa. Menos comprendemos ese salto que contiene una fuga. ¿Acaso Tchaikowsky se preocupó del vulgo? En tal caso hizo bien. Pero obrando así estuvo en error. Tchaikowsky, compositor de alta talla, no ha escrito para las masas indocitas; su público ha de ser educado y acostumbrado a oír bueno; es cierto lo que dice Pougín que "sacrifica el ideal de la música al efecto rebuscado, material y brutal", pero hay que convenir en que ese efecto es elevado, aristocrático, noble y digno de los que han siquiera tomado agua bendita en el templo de la diosa Euterpe. Leamos una vez mas la fuga, que vale la pena.

Esta fuga tiene un sujeto, por consiguiente es simple. Dicho sujeto, no obstante su origen está bien movido; su iniciativa es temática y el resto, libre, acaso un poco lar-

go y tanto, que lo llamaríamos con mayor propiedad a la italiana, andamento y a la española, paso gallardo. Tratándose de una fuga de tono como es ésta, al recorrerla tropieza la vista con un sostenido en la, colocado en la tercera nota de la contestación, que de pronto estorba el paso; ocurre en el instante, que aquel la debiera ser natural; pero después de un ligero análisis se conviene en que la modulación que acusa está perfectamente realizada.

En la repercusión la primera entrada es buena, no así la respuesta que esperábamos en el acorde de la tónica, inversión correspondiente conforme a las reglas tradicionales; el autor, silencioso como todos los modernos, respondió a la segunda lanzándose al son del hacha, al campo de la fantasía. Muy lejos estamos de hacerle cargos al entendido fuguista por el desvío indicado; el efecto autoriza las licencias y ningún contrapuntista está obligado a escribir únicamente fugas de escuela. Graciosas son las imitaciones tejidas con la segunda mitad del andamento, que dilatan hasta la llegada del diálogo *in stretto* [en stretto] (a los veinticinco compases) *severo al quanto* [tan riguroso] para las cuerdas *ma sciolto* [como libre] para el piano.

Nueva y formal entrada hace al trigésimo cuarto compás, el cello, dando al sujeto el tamaño que debió llevar desde el principio; contesta el violín. Aparece in extenso todo el motivo transcrito por el violín e imitado negligentemente por el cello y contrapuntado con mucha tosquedad por el piano; la pedal se hace oír a los cincuenta y nueve compases sin soportar *di sopra* [encima] artificio notable dando fin [a] la variación con un eficaz movimiento contrario.

Durante el desarrollo de la fuga llama la atención, cómo Tchaikowsky se obstina en mantener DOBLE la parte encomendada al piano. Prescindiendo de la falta de equilibrio sonoro, el procedimiento no honra a un maestro de la categoría del compositor ruso. Si consecuente con el propósito de escribir un trío, hizo una fuga a tres y no a cuatro partes reales en utilidad de sus elementos, debió dialogar y no duplicar la parte del piano o crear otra puramente armónica, independiente de las combinaciones fugadas.

Pues bien, volviendo al asunto del corte, nosotros, en vez de la fuga que es trozo de clásica forma, hubiéramos suprimido el *andante flebile* que le sigue, el cual con todo y su luto y su sordina, no pasa de ser un *pezzo di repiens* [sic], trivial, sin movimiento armónico chico ni grande y con un diálogo en las cuerdas, inanimado y bostezante. Habríamos también suprimido la mazurquita dizque briosa aunque cursi, envolviéndola se entiende en sus fermatitas caseras. *Item* más, habríamos borrado la variación undécima por redundante, toda vez que, repitiendo limpio el famoso tema, ninguna novedad brinda. Verificado así el corte, hubiérase llegado sin fastidio a la duodécima variación final con coda.

En este final el autor adoptó el mismo procedimiento que en la fuga, desde el décimo compás en que va señalado otro corte de marca mayor, parecido a los que hubieron de sufrir el *Lohengrin* y *La Walkiria* al ser puestos en la escena en la Grande Opera de París. Ciento treinta y seis compases encierra el corte indicado por el autor, viniendo a reanudar los primeros compases del final, con el *andante mosso*. Aparte

de la interpolación de gruesos y acrobáticos acordes, el unísono batallador de que hemos hablado, sostiene con tremenda sonoridad la mayor parte del tiempo.

Tchaikowsky, no hay para que negarlo, es un grande ingenio. Si fascinado por la impetuosa corriente de la moda no tuvo la energía de los hombres superiores que crean un estilo y lo imponen, no por eso carece de las cualidades que la instrucción realza y la experiencia aviva. A ellas se debe sin duda la fuga y el final del *Trío* que hemos analizado; diluvio de notas donde en vano se buscaría la inspiración espontánea, el reposo de la idea manifiesta apoyada en la consonancia; el ligamen de los acordes en virtud de un orden legal; los artificios técnicos sujetos a las inamovibles reglas tradicionales; no, en este final, fuera del propósito revelado de batir y rebatir sobre el ya exhausto tema, no se transparenta otra intención que la de concluir aturdiendo. Se nota en medio de la bulla una pluma fácil llenando, un maestro aguerrido urdiendo una imaginación fatigada sudando y en fin, un compositor que, semejante a la locomotora, después de tragarse muchos kilómetros, se acerca al término de su viaje andando, pero al son de enérgico silbato que avisa a los pasajeros su llegada, despertándolos.

Sería labor perdida la de buscar en ese laberinto de sonoridades la ciencia de Clementi, los mecanismos de Chopin, la polifonía de Bach y aun la de Schumann a quien Tchaikowsky tomó constantemente por muestra; la sencillez de Haydn, la corrección de Mozart o el atrevimiento frecuentemente sublime de Beethoven; eso sería progresar en sentido retrospectivo; hay que ir adelante y a fin de conseguir un progreso -que amenaza destruir completamente la música, LA VERDADERA MÚSICA, sustituyéndola por caleidoscopios sonoros-, es forzoso abordar lo raro, lo estrambótico, lo desmesurado, lo disímbolo, imitando a Wagner en lo mastodóntico y en una palabra: proclamar con sus bombas y horror la libertad anárquica.

Dejémonos de exageraciones. A Tchaikowsky débese admirar como profundo contrapuntista a pesar de las faltas *di condotta* [de sentido] en que incurre; débese, además, tener nota de la extensa amplitud de sus facultades -pues escribió mucho en todos los géneros-, ya sea para consignar el hecho en la lista de sus méritos, ya para atribuirle la causa de la desigualdad de su estilo. Su música no conoce el camino de las almas; extraviada e incoherente logra halagar el oído, pero nunca conmueve; carece del gusto cosmopolita de la inmortal escuela italiana, sin dejar por eso de contar con gran número de sinceros admiradores. En la idiosincracia mexicana probablemente el compositor *di camera* [de salón] no hallará tierra vegetal para sus siembras; en cambio, el escritor romántico muy pronto ocupa lugar en los papeleros que la virtuosidad del país ha comenzado a llenar con buena música. Así debe ser. Así lo deseamos.

El arte musical en México y el Conservatorio ⁶⁵

¡El arte! ¿Y quién se ocupa de arte en México?, exclamará algún pesimista improductivo; ¿Quién?, un grupo, y no es el único, de jóvenes animosos *che portano in petto la sacra scintilla*; jóvenes concertistas de piano, y cuartetistas de instrumento de cuerda y de aliento; grupo aislado en sus trabajos, solitario en sus labores, constante en sus propósitos e ignorado en sus conquistas, grupo de inteligentísimos virtuosos, *minnesanger* del presente, que a semejanza del literato y el poeta mexicanos, van devorando pacientemente una existencia afanosa, incomprendida, sin descanso y sin recompensa, esparciendo con sus preclaras inteligencias por sobre la crítica y la oposición, ¡luz, vida y armonía! Ese grupo, pues, se ocupa de arte...y estudia...y progresa.

Los conciertos de música seria que periódicamente y con grande aplauso han ido verificando tanto en la Escuela Nacional Preparatoria como en el saloncito de la calle de Zuleta⁶⁶ los distinguidos artistas Ricardo Castro, Wenceslao Villalpando, Luis G. Saloma, César R. del Castillo, Pedro Ogazón, A. Villaseñor, A. Aguirre, P. Valdés, A. Herrera, F. Velázquez, L. Romero, G. Dávila, L. Godard, L. Beristáin, J. Carrillo, R. Galindo, A. Saloma, N. Vázquez, J. Desachy, A. Rocha, A. Arias, F. Solares, J. Malpica, L. Moctezuma, L. Ángel y R. Romero, demuestran nuestro dicho y son prueba palmaria del adelanto musical de nuestro suelo.

La música ejecutada en cada sesión ha sido escogida de entre la mejor escrita por los autores clásicos; la interpretación dada a esas obras maestras, irreprochable: y el éxito obtenido por nuestros eximios virtuosos, digno de tan memorables audiciones.

Nos es grato y satisfactorio poder consignar debidamente y sin pasión, los avances de nuestro incipiente arte músico: poder constatar los progresos que consigue, y poder en consecuencia, elogiar sinceramente y a justo título, la pericia, la valentía de esos concertistas que, poseídos del más noble de los entusiasmos, el entusiasmo por lo bueno y lo bello, el arte clásico, han podido con la firmeza de carácter que corresponde a los artistas de verdadero mérito, erguirse y caminar hallando esas incomprensibles resistencias, especiales del país que exacerban el principio enervante del medio en que se respira.

Y más grata y más satisfactoria resulta la tarea, cuanto más fijamos nuestra atención en la importantísima verdad, de que, con, o sin atención, se ha ido haciendo punto omiso en todas las crónicas: el hecho innegable y palpitante de ser todos esos distinguidos profesores que hemos nombrado, esos artistas mexicanos que sostienen con general aplauso el movimiento artístico musical en México, oriundos del Conservatorio, hijos de esa mal querida escuela a la cual, amigos y enemigos, propios y extraños, lapidan con furor digno de mejor causa; pero que, a despecho de la oposición, vive, crece, produce y, *volere o non volere* [queramoslo o no], mantiene flotante y autónomo el honor del naciente arte criollo.

⁶⁵ *El Tiempo*. 28-VI-1896.

⁶⁶ Morales se refiere a la sala de conciertos de la casa A. Wagner y Levien.

Y no se nos tache de exagerados tergiversando el sentido de nuestras palabras, según costumbre ya bien atendida y mejor estudiada, atribuyéndonos a creencia de que el arte nuestro sea confrontable al avanzado arte europeo. Tal confrontación, muy usada entre nuestros cofrades, no cabe en nuestros juicios, conocemos muy de cerca el valor de aquél y del nuestro para caer en error a ese respecto. Pero aparte de comparaciones que en ningún caso son prudentes, no titubeamos en afirmar -aunque sea en contra de las ideas que acarician las mayorías- que la música entre nosotros está adelantada.⁶⁷ Negar esta verdad es ignorar nuestro pasado, es declarar en huelga a la fantasía.

Desde 1821 a la fecha, la época floreciente para el arte musical fue la del dictador general Antonio López de Santa Anna; entonces, no había orquestas ni bandas militares, ni agrupaciones filarmónicas de ningún género bien constituidas, grupos de coros fuera de los moncales -impasables-, no se reunían y los cantores principales de las capillas, hacían de hombre y de mujer, es decir, cantaban de barítono y soprano alternativamente. ¡Horror! En los bailes, las bandurrias, frecuentemente sustituían una polka con la letanía de los santos, y no era raro oír en los salones cantar un *kirie* o un motete. Toda la filarmonía del país desconocía por completo las funciones del corista y las del metrónomo y los directores no manejaban la *battuta* [batuta]. Los profesores desconocían los secretos de la expresión, los sistemas y los métodos de enseñanza, y por último en materia de composición era tal la ignorancia que a ella debemos la vergüenza de tener como nacional (!) un himno EXTRANJERO...

Actualmente, MERCED A LOS BUENOS OFICIOS DE NUESTRO CONSERVATORIO -confesados o negados, no importa, PERO PATENTES- aquella atrasadísima situación musical ha desaparecido. El curso meditado y racional de la enseñanza, comienza a producir sus benéficos efectos; ya nuestras agrupaciones filarmónicas tienen forma, nuestros profesores conocen y usan los mejores métodos de enseñanza, no se ignoran ya los sistemas de armonía y contrapunto; aun entre los *dilettanti* se encuentran personas verdaderamente instruídas, los compositores aliados de nuestro plantel ya tienen una escuela tradicional, el gusto de nuestras masas aunque todavía refractario al arte serio ¡he aquí un *guaio!* ya aguanta el clasicismo, y nuestra orquesta, la orquesta del Conservatorio, aunque sin demanda, ¡¡aquí otro *guaio!*!, ha probado su suficiencia y está justamente reputada como excelente.

El estado, pues, que guarda el arte mexicano, no deslumbra, es cierto, pero es tranquilizador; los nuevos horizontes que en tal virtud se ofrecen a la actividad de nuestros artistas, a más andar serán hendidos, ensanchándose así los poderes de la Italia americana, cuya pericia bien reconocida, haya franqueado, victoriosa, las fronteras que la limitan.

Mientras tanto, nuestro Conservatorio, ese establecimiento al que consagramos concentrados afectos, está de plácemes; porque al presentar a sus alumnos en el gra-

⁶⁷ Mientras Morales habla de "adelanto" en la música, en la educación y en la composición musical de México, Campa acaba de publicar una crítica a lo que él llama "la pobre y raquítica situación del medio musical mexicano". Este artículo Felipe Pedrell lo reprodujo en su revista *La Ilustración Musical*.

do de cultura musical que tan alto los eleva, presenta un resultado halagüeño y loable de sus modestos pero eficaces trabajos. Toca ahora al respetable público, recordando a San Pablo en aquello de que: "el que al altar sirve, del altar come", sostener a estos sacerdotes de la buena música, son su acción vivificante, asegurando de esta manera en nuestro país la existencia de un arte que retrata la civilización de los pueblos. Toca a la crítica, la de buena voluntad y sana conciencia, abandonar esa extrema severidad que generalmente despliega para con los propios en contraposición de la tolerancia que concede a los extraños cuando se trata de aquilatar el mérito de sus labores, dando principio a su enmienda, con aceptar la conveniencia de evitar [de] una vez por todas, esas comparaciones absurdas e inadmisibles, que colocan frente a frente del nuestro, al arte europeo.

Si de comparaciones sed tenemos, háganse en buena hora, pero equiparando las fuerzas comparadas; compárese, por ejemplo, nuestro arte con el de cualquiera de los pueblos del nuevo mundo, y así las cosas, no estando de nuestra parte todas las desventajas, se tendrá la medida de lo que vale la ilustración musical del país y se podrá apreciar en buenas condiciones, la importancia real de sus progresos. Las comparaciones con el adelanto europeo son imposibles. Europa viene cultivando su música desde los comienzos de la era cristiana, ¡friolera! XVII siglos a partir de San Ambrosio; mientras que México sólo tiene de música, 75 años; la época de nuestra Independencia.

Es desde este punto de vista y bajo este orden de consideraciones que, por nuestra parte, estimamos dignos de calurosos elogios los trabajos y resultados de nuestra Escuela de Música, y merecedores del mayor encomio los palpables adelantos de nuestros artistas. Por lo mismo, del fondo de nuestro corazón y cariñosamente, enviamos a los egregios concertistas, nuestros sentimientos de admiración, nuestras palmadas y nuestros bravos.

Haydn Cuartetista⁶⁸

Todos aquellos que se ocupan de cuanto grande y noble existe en el arte músico, miran en José Haydn a uno de los genios extraordinarios que dejó reveladas, en sus numerosísimas obras, cualidades omnímodas de artista, pruebas evidentes de maravillosa e inagotable inventiva.

Un juicio ilustrativo del soberano compositor sería trabajo magno que ocuparía algunos volúmenes, ya que la tenacidad cerebral del desmedido autor, dio vida a más de 1000 obras de todo género, en el rango de lo clásico y de lo nuevo. No entra pues, en nuestro propósito otro interés que el de admirar devotamente al escritor de cuartetos, faz como todas las manifestadas por el célebre maestro, que se presta a instructivo análisis, tanto por la multiplicidad de ideas que encierra como por la corrección y sabiduría con que ellas fueron expuestas.

Por lo demás, intentar la relación biográfica del excelso músico, después de cuanto sobre el particular se ha escrito -aunque en México no se conozca-, sería en cierto modo ocioso. Baste por hoy para estudiarlo ligeramente, presentarlo bajo el aspecto de cultor eminente de esa sinfonía de *camera*, que se conoce con el nombre genérico de cuarteto.

José Haydn nació en Rohzan, pueblecito de la baja Austria. Niño aún, tomaba parte en los conciertos domésticos que sus padres, aficionados *pur sang* a la música, disponían frecuentemente en su casa. Por supuesto, la parte que se reservaba el niño era fingida; pues figuraba tocar el violín con dos palos, uno que fungía de violín y otro de arco.

En uno de estos conciertos de familia, Franck, sobrino de Matías -padre de José- y maestro de escuela de Haimbourg, observó el exquisito sentido rítmico del chico al mover el arco de su mudo violín y con ello la aptitud musical del aspirante. Franck propuso y obtuvo de los padres de José, llevárselo consigo a fin de darle seriamente instrucción musical.

Tres años habían transcurrido. Un día, el maestro de capilla de San Esteban de Viena, Reüter, en sus excursiones por las provincias buscando muchachos con buena voz y con disposiciones para la música, se encontró con Franck, o lo que es lo mismo con José, a quien catequizó y trasladó a Viena. Llegados que fueron, Reüter lo inscribió en la escuela de infantes y en el coro de la iglesia ya mencionada, de la cual llegó a ser precioso ornamento.

Por desgracia, José no era muy juicioso y sus travesuras llegaron a cansar a sus superiores quienes le retiraron su cariño. A los diecinueve años de edad y once de servicio, no estando ya su voz por razón de la muda, [en] condiciones de servicio fue expulsado de la capilla de San Esteban para no volver más a ella.

⁶⁸ *El Tiempo*. 12-VII-1896.

¡Pobre Haydn! Errante, abandonó a su propio destino en medio de las cuatro esquinas, el infeliz músico vio muy negro el revés de la fortuna. No obstante tocando aquí y allá cual saltimbanqui, haciendo de violinista, de cembalista, de organista y dando lecciones a poco precio, pudo satisfacer en lo posible las necesidades de su estómago, no así... esto lo afligía mucho... las necesidades de la instrucción. Desde que estaba destinado en la capilla de San Esteban él se sentía inclinado a la composición y aun sin estudios previos tentó de hacer e hizo, no poca cosa: ¡una misa! Vista la obra por Reüter, varió al audaz autor una compasiva sonrisa acompañada de este importante consejo (que cuadraría perfectamente a ciertos críticos del país): "Antes de escribir más, aprende a componer..."

"¡Aprender! -exclamó Haydn-, ya lo sé... y lo deseo... pero... ¡si soy pobre!... ¡Pagar un maestro cuando no gano lo bastante para comer!..." Si Haydn no hubiera sino uno de nuestros inéditos compositores no le habría preocupado la observación, pero tenía demasiado talento para no tomar nota de ella. Para obviar en lo posible la dificultad, se compró como mejor pudo un Fux y un Mattheson y se dio con todo afán al estudio.

Previsto de tales recursos, escasos sin duda frente a las necesidades del arte; faltarle de dirección en el orden de sus estudios, y sin el auxilio de la palabra explicativa, los trabajos de pobre estudiante deben haber sido mayúsculos. Hay quien pretende que Porpora los empujara de vez en cuando; pero otros dudan del supuesto, toda vez que el carácter descortés del maestro napolitano se prestaba poco a la concesión de favores. Acaso de alguno que otro ansiadamente, Haydn pudo recoger este o aquel precepto pero nunca recibió un curso regularizado de estudios. Por los demás, superadas en cierto modo las dificultades de enseñanza propia, que se diera Haydn en la armonía y el contrapunto, de grande auxilio le sirvieron las obras de Haëndel y Bach que se entregó con toda predilección y cuidado a analizar así como las de Tartini, Vivaldi, Pugnani, Jormelli, Boccherini y otros.

De la manera con que formó su ciencia musical José Haydn, dependía a no dudarlo, el carácter de su estilo destacado con particularidad en sus fugas, género convencional y escolástico que supo el primero elevar al rango de lo bello, evitando lo monótono que lo distingue y aumentando su interés por desarrollarlo, aunque a decir verdad donde utilizó con más éxito su prodigioso ingenio, fue en el oratorio, la sinfonía y el cuarteto.

Desde el renacimiento -mejor dicho- desde el nacimiento de la música moderna, la música instrumental asumió nueva existencia. Antiguamente el movimiento armónico de las partes, se reducía a imitar servilmente el de las voces caminando al unísono, mas luego se intentó con éxito imprimir diversas evoluciones a los giros instrumentales dando principio así a la sinfonía, en el sentido que dicha palabra tiene actualmente.

Al comenzar de esta reforma, los ensayos del nuevo género no eran dignos de consideración pero poco a poco la importancia de la novedad aumentó a medida que el elemento melódico-rítmico se inmiscuía y el mecanismo de los instrumentos se

perfeccionaba. Respecto de los instrumentos de arco, grande impulso en Alemania les dieron Toeschi, Stamitz, Telemann y Sturzer así como en Italia Corelli, Locatelli, Carcano, Jugnani y Veracini, los cuales sin embargo más o menos, estaban unidos inconscientemente al estilo escolástico tan desabrido como el wagneriano.

Uno de los que se desvinculó con valentía de semejante estilo, fue el milanés Sanmartin Guren, desgraciadamente, para ser jefe de escuela carecía de la ciencia forzosa que demanda el título. Esta ciencia unida a las más exquisitas dotes naturales, las poseían en el siglo pasado dos celebridades: Boccherini y Haydn; celebridades que formaron prosélitos entre quienes se disputó calurosamente la superioridad del uno sobre el otro campeón, sin terminar la contienda; siendo la verdad que ambos dieron esforzado empuje a la música instrumental, debiéndose sin duda a estos dos héroes, la creación de la sinfonía orquestal y la sinfonía de sala, la grande orquesta y el cuarteto.

Mas como en este estudio sólo nos propusimos hablar de Haydn, dejaremos a Boccherini, no sin recomendar su música a los inteligentísimos virtuosos alumnos del conservatorio que con tanto y merecido aplauso están dando conciertos del género en la preparatoria y Zuleta.

Despedido Haydn, como hemos dicho, a los diecinueve años en la capilla de San Esteban se servía del arte, más en calidad de violinista, organista y aun de simple acompañante, que como compositor, aunque ya luego sus composiciones fueron impresas con estimación por los editores y recibidas con aprecio por el público. Pasaba en aquella época en Alemania lo que pasa actualmente en la Italia americana; el comercio de obras musicales era nulo para los autores. La civilización no permitía el lucro a los que se rompían la cabeza ideando; una botella de cerveza, amarga como la nueva ley de contribuciones, era allá lo que entre nosotros un boleto para los toros, mercancía superior en valor monetario, a la mejor pieza de música.

En cambio, los editores hacían bonitamente su agosto; no habiendo leyes especiales que aseguraran la propiedad de las producciones del ingenio, se apodera[ban] *motu proprio* de cuanta novedad les venía a las manos, la imprimían y... a vender. Una de las composiciones que sufrieron esa estimación fue la colección de seis tríos para violín y bajo, obra que mucho agradaba al barón Furemberg. Este notable amateur, reunía en su casa de campo ubicada en Barchersdorff con el objeto de ejecutar música de *camera*, al párroco del lugar, a uno de sus dependientes, al hermano de Albrechtsberger y a José Haydn.

Un día el barón dijo a José: "Hágame usted un cuarteto", Probaré, contestó el compositor y tomó la pluma produciendo su primer cuarteto en Be Fa (si bemol) que todos los aficionados saben de memoria. El éxito obtenido sirvió de poderoso estímulo al novel autor, quien hoy uno, mañana otro, después más y más, pudo reunir en el transcurso de su laboriosa vida, 83 cuartetos divididos en 10 y 7 partes, fuera del oratorio *Las siete palabras* que el mismo Haydn redujo a cuarteto. Intentó al fin uno más, que no terminó.

Este último cuarteto púsose a escribirlo Haydn en edad muy avanzada; y por lo mismo, las fuerzas del pobre viejecito, ya harto gastadas, no le permitieron ultimar su trabajo. Dos tiempos nada más concluyó: andante variado que se ignora si debió ocupar el principio o el medio de la composición. Y un *minuetto* con trío. En el andante domina cierta expresión de dolor no común a los composiciones de Haydn, sin disimular tales y cuales indicios de cansancio cerebral. No así en el *minuetto*, que ha sido estimado como uno de los más bellos y mejor desarrollados que concibiera, notable por el brío y nobleza de carácter, que en vida perjudicaron la vivacidad y gracia comunes a toda la obra del autor.

Haydn, sintiéndose ya incapaz de concluir el cuarteto, escribió en la última página de lo escrito y entre las primeras notas del último esfuerzo: "no puedo más; estoy viejo y cansado..." dolorosa expresión en armonía con la virtuosa ingenuidad del ilustre maestro. Es curioso cómo los críticos más formales, pareciéndose a los doctores de más renombre, se equivocaron, tomando los compases del último esfuerzo como propuesta de canon, cuya resolución les costó emborronar inútilmente mucho papel, pues que en realidad la idea del canon jamás pasó por la imaginación del buen anciano. Los cuartetos de Haydn no participan precisamente del estilo épico, por el contrario, son generalmente tranquila, elegante y arrulladora poesía, tanta que, al que los comparó con el efecto de una erudita conversación. He aquí como se expresa sobre el particular Carpani:

"Un amigo mío se imaginaba al oír un cuarteto de Haydn asistir a una conversación de cuatro amables personas. Le pareció reconocer en el primer violín a un hombre de sprit [*sic*], de media edad, dictado de elocuencia, sosteniendo la mayor parte de la conversación con el asunto que había propuesto. En el segundo violín reconocía a un amigo del primero el cual trataba de apoyarle descuidando de sí mismo y dispuesto a sostener la conversación más por simpatía y adhesión al amigo que por participar de las mismas convicciones. El bajo le parecía un hombre docto, sentencioso, de peso y que secundaba con pocas palabras pero convincentes y oportunas, las ideas del primer violín, profetizado de vez en cuando, conforme a su carácter de persona seria y experimentada. La viola en fin, especie de suegra, charlatana y entrometida, jocosos pero vana y con ribetes de discola, se sentía más adepta al bajo que a los violines, a quienes maltrataba siempre que le venía fácil".

En verdad, este y otros parecidos símiles, no constituyen una verdadera crítica pero afectan en cambio un esquema que da cuerpo imaginario al procedimiento musical facilitando con la comparación, la comprensión empírica del diálogo artístico. Cosa digna de mencionarse es, que lo mismo que la Minerva de los antiguos nació del cerebro de Júpiter ya armada, los cuartetos de Haydn salieron de su pluma ya completos y perfectos en la forma y tanto los primeros como los últimos guardan proporción a este respecto.

Hay que notar sin embargo, que en los primeros cuartetos, las continuas cadencias perfectas esparcidas con insistencia en el discurso musical dan a las composicio-

nes un tono anticuado, de que por fortuna, supo el autor bien pronto alejarse a pesar de las exigencias de la época.

Cualidad propia del insigne maestro era la de escribir por deducción. Un motivo o idea bastaba a su talento para elaborar una obra completa, deduciendo de ella los trozos secundarios y hasta sus más insignificantes giros; con cuyo procedimiento obtenía la realización de toda obra de arte que en vano buscan los compositores modernos: unidad y variedad. Debido a esta facultad es como se explica que de los 18 a los 67 años de edad (murió en 1809) escribiera más de 1000 obras siempre con lucidez, con vigor, con gracia lo cual no acontece a los autores que, como los italianos, escriben de pura inspiración derrochando a una sola composición tantas ideas cuantas fueran sobradas para diez. Este género de música que pudiera llamarse caleidoscópico, es de efecto inmediato para el compositor, aunque tiene el grandísimo defecto para los oyentes indoctos, de cansarlos prontamente.

En los cuartetos de Haydn no se encuentra el sabor místico de los de Mozart, la pasión de los de Mendelssohn, ni el ímpetu frecuentemente sublime de los de Beethoven; no por eso, sin embargo, han de considerarse inferiores a éstos; si Haydn difiere de condiciones semejantes, en cambio, la justa proporción, la elegancia, la corrección y la facilidad de discurso nadie la tiene como él. Además -y esto es importantísimo- el haber sido la avanzada en el campo del progreso, le acuerda *volere o non volere*, un título de superioridad libre de toda discusión.

Concluamos.

Aunque el asunto que nos ocupa es susceptible de mayor amplitud y se presta a mayores consideraciones, le damos fin. Tenemos iguales en cantidad (nunca en calidad) las dimensiones dadas a sus "pláticas musicales" por el inteligente Campanone, lo cual sería un colmo.

La empresa de ópera y sus artistas⁶⁹

Un amigo nuestro nos pide la publicación del siguiente artículo:

Ninguna compañía de ópera de todas las que hemos visto en estos tiempos, ha estado en peores condiciones que la actual del Renacimiento. Nada de lo ofrecido, si se exceptúa *Adriana Lecouvreur* de cuyo mérito artístico se hablará en México, cuando se oiga por artistas que la canten, pues no es justo hacer una apreciación de dicha partitura por la parodia (suponemos) que se ha hecho en dicho teatro.

⁶⁹ *El Tiempo*. 21-VI-1903.

Debe de ser no solamente buena, sino quizás bella, pero hasta ahora, no podemos decir esto, como no pudimos formarnos idea de la Manon de Massenet, cuando en mala hora la cantó aquel tenor "Morales", que vino a México con más cartas de recomendación que voz, sorprendiéndonos, gratamente cuando la cantó el tenor Betti, de feliz memoria.

Aquello de que la compañía para esta temporada fue formada en Milán, de acuerdo con la casa Ricordi, debemos ponerlo en duda, sin embargo de que hasta ahora ni el mismo maestro Polacco ha dicho lo contrario, siquiera sea porque dicho artista es uno de los maestros de aquella casa.

Debemos creer que fue un reclamo que se salió de lo vulgar, para llenar el abono de la temporada, pues se la resiste a cualquiera que haya oído alguna ópera, suponer que en Milán o en cualquiera otra parte, los artistas de la compañía Drog hayan merecido sanción siquiera en algún teatro. Ninguna, pero absolutamente ninguna ópera ha salido ni siquiera aceptable.

La temporada pasada de Sieni fue fatal pero se oyó con entusiasmo una *Traviata*, un *Hamlet*, muy aceptable la *Tosca*, ahora nada se puede decir que haya resultado pasadero, en lo que la misma empresa debe estar de acuerdo, toda vez que para poder continuar la temporada, se ha tenido que recurrir a los conciertos sinfónicos del arte de toda una compañía lírica.

No hay para qué referirse a determinadas óperas llevadas a escena, toda vez que el hecho de recurrir a conciertos sinfónicos, revela cuánto hay de por medio, y más lo revela la completa ausencia del público a los espectáculos en dicho teatro. Particularmente cada artista ha buscado algo con qué salvarse, es decir con qué salvar su reputación, pues la temporada de hecho está hundida, y así nos encontramos frente a la Sra. de Roma, a quien no se le puede decir todo lo que se debiera, porque "todo" lo hace y como lo hace por caridad, sálvela su buen corazón. La Srita. Ferranti encontró muy oportuno decir que nunca ha olvidado a México, y que casi, casi, su carrera artística nos la debía.

Este recurso le dio muy buenos resultados porque, como la Sra. de Roma, somos gente de buen corazón; pero francamente, nuestra muy querida hija (en el arte) sigue un poquito menos artista que cuando vino por primera vez. Su hermosa voz de *mezzo soprano* se ha desvirtuado, seguramente porque ha querido darle otro carácter, y por esto (seguimos suponiendo) nada de lo escrito, adelantándose o retrasándose casi simple, pone en muy graves aprietos el resultado de las óperas. Por fortuna, esto es lo que menos se nota, ni hay por qué echárselo en cara, donde todo lo que sigue es infinitamente peor.

De tenores... no hablemos.

Venerandi, ¡tenor dramático! En su vida pudo este señor cantar ni una romanza.

No sabe, no puede, ni sabrá ni podrá jamás ¡qué clima ni que ocho cuartos! Ése es un camelo que debe agradecerle Drog a su agente en Italia. A este artista no le valió el recurso de escucharse con el clima.

Amadi (tenor ligero) pues no es tenor, y si lo es, él sólo lo sabe, sin embargo, con mucha menos voz y sin inflexiones, es decir, una máquina siempre igual, ha podido concluir las óperas que le han tocado, lo que no ha hecho ni ahora ni nunca el tenor (?) Venerandi.

Debieran seguir los barítonos, pero entre ellos tenemos un paisano; que nos perdone Mazzoleni nuestro silencio, quien seguramente es el único perjudicado.

Mariani es un bajo que nunca hará alboroto ni creaciones, su nombre se perderá artísticamente entre los muchos que andan por el mundo, pero nunca comprometerá ninguna ópera. Sinceramente, el bajo Mariani, resulta el artista de más conciencia en la Compañía Drog.

Cacci, Bettini y otros... se resiste la tinta de imprenta a poner sus cualidades artísticas con componentes tan claros.

Nos queda Polacco; el maestro, ¡nada menos que el maestro!, y con él, el cuerpo de orquesta y coros.

Un juicio acerca de este maestro, y con estos artistas y con esas óperas, hay que convenir en que es difícil. Resulta colosal si se atiende a los elementos vocales de la compañía, pero ¿resultará igual con una compañía de artistas? Esto es lo que le toca a él demostrar.

Salvo los conciertos sinfónicos en que se vio dentro de su elemento y bien cortos por cierto, no tiene en el trabajo vocal ligado con el instrumental, más mérito real y efectivo que el primer acto del *Otello*, acto que con esos escasísimos coros, salió como nunca se había oído en México.

Él nos ofreció que bajo su dirección no se harían mutilaciones ni transportes en las obras y salvo la *Aida*, en que nos hizo oír los bellísimos bailables, los vemos en *La Bohemia* suprimiendo un cuarteto, y semitonando la orquesta. En el 4º acto de *Otello*, echándole la orquesta encima a la malísima Desdémona de la Sra. de Roma y otras muchas conversiones y cambios que no hay para que enumerar.

Igual cosa ha hecho con la Ferranti, con Amadi, si bien ha obligado a un instrumento a que cante lo que no pudo Venerandi.

Tiene, sin embargo, el Sr. Polacco una disculpa como maestro.

Cuando principió la temporada, cumplió hasta donde le fue posible con su obligación de "cuidar a los artistas", pero así lo vimos al menos en *Adriana* y *Aida*, pero a medida que la temporada fue avanzando, quizás se convenció de que "arriba" no habría con quien contar y dijo "escápese el que pueda". Él ha podido y ha podido con la orquesta salir adelante, y hasta darle interés a las funciones, pues sin eso, habrían resultado mejor las "tandas".

Esto es, en resumen, lo que arroja el "corte de caja" artístico hasta ahora en el Renacimiento; parece que se abre nueva cuenta al público con el archivo de nuevos artistas; ojalá y el público no se niegue a seguir haciendo crédito a la empresa.

La ópera *Anita* del maestro Melesio Morales⁷⁰

Con motivo de la nueva ópera escrita por el maestro Morales, y que se ejecutará durante la próxima temporada en el Teatro Arbeu, el citado maestro ha escrito lo siguiente:

AL PÚBLICO DE MÉXICO

El año próximo pasado, cuando la compañía de ópera italiana actuaba en el "Renacimiento", me acerqué al empresario señor Napoleón Sieni y le propuse mi ópera *Anita*, que tenía yo ya terminada, para que la hiciera cantar en la temporada del presente año.

El señor Sieni, con la galantería que le es característica, me contestó así: "Maestro: las puertas de mi teatro estarán siempre abiertas para el autor de *Cleopatra*, pero por el momento sería prematuro hablar sobre el particular; en marzo volveré a México, y entonces trataremos del asunto". Llegó marzo, y el señor Sieni se prestó a firmar conmigo un contrato estableciendo las bases para la representación de *Anita*, la que se verificará en el Teatro Arbeu la próxima temporada.

Al comunicar esta noticia al público *dilettante* de esta capital, quiero aprovechar la oportunidad para dirigirle algunas palabras que lo preparen a la audición de mi obra.

Atribúyese al célebre Mozart la opinión de que, en música, no hay más que dos géneros: el agradable y el desagradable. Verdadero o falso el origen de esta especie, ella entraña una verdad indiscutible; verdad que ha amparado mis particulares convicciones, refractarias sin reserva a las "exageraciones" dramáticas y polifónicas del modernismo, que va aconsejando la "exacta" descripción del drama por la música, aún a expensas de la belleza convencional reservada al elemento sonoro.

Es pues, bajo el dominio de mi criterio respecto de las propiedades que reconozco en el arte músico y son únicamente las de agrandar y conmover, que he escrito mi *Anita*, procurando adaptarla a la idiosincracia del público de México, que es al que debo lo que soy y a quien directamente he consagrado durante mi vida mis labores profesionales, guiándome en la parte artístico-científica, por las doctrinas generadoras y tradicionales, con sus modificaciones en turno, de la célebre Escuela italiana, que he cultivado y difundido con afán y cariño, seguro de que su especial modo de ser, consistente en el predominio de la melodía conceptuosa, es el que más se amolda a las tendencias y gustos nacionales.

Ocioso sería por lo tanto, buscar en mi melodrama los procedimientos atentatorios a este sistema -ya por fortuna decadentes- que esquivo adrede; ocioso el abordar fantaseosas [*sic*] consideraciones y comparaciones con el arte antiguo, el presente y el venidero; mis ideales no franquean los límites que marca el fin recreativo que se

⁷⁰ *El Tiempo*. 8-X-1903. El texto inicial (en cursivas) es de la redacción del diario.

busca en nuestra escena, procurando así a mis oyentes la distracción a que sencillamente aspiran, y dejando como deliberadamente dejo a mis sucesores, soñadores entusiastas, el ilusorio e improbable trabajo de querer trazar con violines, flautas y trompetas, los arcanos insondables del corazón humano y las múltiples y variadas formas de la naturaleza.

Obren los amantes del modernismo neto, como mejor les plazca: respeto sus ideas, como quiero ver respetadas las mías; en cuanto a mi obra, con que mi querido y benevolente público mexicano -que no por heterogéneo es precisamente francés, alemán o ruso- se manifieste agradao de ella, creeré haber llenado mi cometido de compositor criollo; sus aplausos, si me los prodiga, me demostrarán su beneplácito y simpatía, preciosos resultados que ansioso persigo al presentarle mi quinto drama lírico; resultados que, unidos a otros anteriores y a los que obtuve tiempo atrás en la capital de Italia, formarán la más hermosa de mis satisfacciones íntimas.

Reciba pues, el bondadoso público de esta capital la ópera que le ofrezco, con la buena voluntad que siempre dispensó a mis producciones, y fíjese en que al llamarlo a oírme no pienso en despertar su admiración, ni mucho menos, me anima solamente el deseo -y acaso la esperanza- de agradao; esperanza que fundo en el simpático asunto que he elegido, idea sobre una fecha grata y memorable para todo mexicano, y de cuya jornada fue protagonista nuestro prestigiado y amado Presidente general Porfirio Díaz, quien -dígole con gusto desde luego- se ha dignado aceptar la dedicatoria que le he hecho de mi composición.

Termino. Si logro ver realizados los deseos que ingenuamente he manifestado, habré alcanzado la mejor victoria en la lucha, que constante he sostenido por el arte. Victoria que hará la felicidad de mis ya avanzados días.

Carta del maestro Melesio Morales⁷¹

México, 18 de Diciembre de 1903.

Sr. Lic. Victoriano Agüeros.

Presente.

Estimado señor y fino amigo: agradeceré a usted la publicación de las siguientes líneas:

⁷¹ *El Tiempo*. 23-XII-1903.

ANITA

Al comenzar la temporada de ópera en [el] Arbeu, me dirigí al público filarmónico de esta capital, ofreciéndole la representación de mi drama lírico *Anita*, que debió de ser cantado en el mencionado teatro.

Desgraciadamente, ya ensayada la ópera, surgieron dificultades que ni la empresa ni yo pudimos allanar, y convenimos en aplazar para la temporada del año venidero la realización de nuestro contrato.

Me creo en el deber -que cumplo- de manifestar esta determinación al público, a quien con anterioridad me había dirigido, aplazándolo a mi vez, para 1904; año en que mejor preparado podré -espero- realizar mis ofrecimientos.

*Anita: ópera del maestro Melesio Morales*⁷²

Saben nuestros lectores que el laborioso maestro Morales contrató con el señor Sieni la representación de su melodrama Anita; contrato que fue aceptado después por la empresa Drog. Dicho melodrama debió ser puesto en escena durante la temporada de 1903, pero, aunque llegaron sus preparativos hasta los ensayos de orquesta, dificultades surgidas a última hora obligaron a los interesados a aplazarla para el presente año.

Como la temporada actual se inició poco bien, el maestro Morales comenzó a temer la repetición de lo sucedido el año pasado, y esperó inquieto. La temporada continuó sin mejorar, la empresa entró en alarma y el autor de Anita vio claro.

Es de advertir que las gestiones del señor Morales no son las del negociante que va tras de mayores o menores utilidades pecuniarias -a las que tendría pleno derecho y, serían justas si las persiguieran- el compositor sólo trabaja por el arte, que ya le cuesta serios desembolsos.

Deseoso el autor de alcanzar el éxito artístico de que camina en pos, sugirió a la empresa la idea de proponer a los amigos del señor Presidente el estreno de la obra para las fiestas presidenciales. El estreno fue propuesto y la idea bien acogida, pasando a la Comisión de festividades que no pudo darle acomodo.

La función de gala se llenará con una ópera de repertorio, no con la Anita.

En vista de tales acontecimientos desfavorables, el maestro Morales ha escrito al señor Sieni la siguiente carta:

⁷² Artículo recortado en el diario del compositor. El texto inicial (en cursivas) es de la redacción del periódico. Publicado entre el 27 y el 30 de noviembre de 1904.

Noviembre 26 de 1904.
Sr. Napoleón Sieni.
Presente.

Estimado señor y amigo:

Deplorando la mala suerte con que ha caminado en este año la empresa Drog, debido a las palpables deficiencias colectivas y aun individuales de su compañía cantante, las cuales le han impedido realizar la temporada lírica conforme a las promesas de su halagador programa, y considerando que si las óperas de fama europea que en él prometió, como la *Germania*, *El amigo Triton*, la *Zazá*, y la *Cabrera*, óperas en que la mencionada empresa debe haber depositado gran confianza de éxito, no ha podido hasta hoy presentarlas al público que asiste al teatro protegido por nuestro gobierno, menos puedo esperar -y he esperado largo tiempo-, que mi *Anita*, producción que no ciñe la aureola de aquella fama y sólo está amparada por los éxitos de mi carrera artística, haya de ser atendida debidamente, máxime cuando la estación se encuentra en agonía.

Dada esta lamentable situación y estimando en lo que vale el contrato firmado a nombre de una empresa que no ha sabido, o no ha podido o no ha querido cumplir su compromiso de poner en escena mi obra, doy por no existido el convenio estipulado y retiro mi música, prometiéndome, para escarmiento de los compositores mexicanos, asentar esta desagradable jornada en el libro de las decepciones reservadas a los cultores de arte nacional.

Así, por lo que respecta a la empresa; en cuanto a usted, señor Sieni, le conservo todavía mi confianza, que espero procurará sostener, saldando nuestras cuentas, según lo convenido, el 20 del próximo diciembre.

Los conciertos del Conservatorio en Arbeu^{72a}

Ofrece el arte de los sonidos a sus adeptos, dos géneros de música muy marcados: el melódico, inspirado y cantable, y el polifónico, rebuscado y abstruso. El uno adaptable a todos los gustos y a todas las inteligencias; el otro con atractivos especiales y agradable a notoria minoría. Los dos, patrimonio de las naciones civilizadas y señal permanente de la ilustración de las multitudes; cada uno con partidarios, y los dos al servicio de la humanidad.

En el transcurso de los tiempos la idiosincracia de los pueblos ha dado preferencia a uno sobre el otro, resultando de ello dos bandos de índole opuesta. Y aunque en todas partes se cultivan más o menos los dos géneros, a uno se le llama italiano, por ser como la escuela italiana, esencialmente melódico; y al otro, alemán, porque la escuela alemana es netamente polifónica.

Cuenta la primera, como base de sustentación con su obra melodramática, y a su vez la segunda, con la obra clásica. La italiana -música del corazón- la gusta y aplaude el mundo entero; la alemana -producto del cerebro, especialmente la wagneriana- sólo una minoría iniciada que piensa antes de sentir, al revés de la opuesta que siente antes de pensar.

Los centros filarmónicos de ambos mundos, aquellos que aman el arte por el arte y hallan exentos de espíritu de bandería, albergan las dos escuelas, cultivándolas con *amore*, y estimándolas en lo mucho que cada una vale conforme a las cualidades que les son propias. No así la gran mayoría de los mortales que, no estando obligada a profundizar ni poco ni mucho las combinaciones sonoras, las acepta y aprueba únicamente por lo que le suenan y afectan.

Por eso, tanto en Europa como en América, no se toma a lo serio al arte docto, y su cultivo se atiende con relativa negligencia y descuido, pues no es "buen negocio". De aquí se sigue que los éxitos son o artísticos o pecuniarios, en relación con el número y calidad de los espectadores que los otorgan. El espectáculo que cuenta con la mayoría de los llamados, obtiene aplausos y pesetas; éste "es negocio". Por el contrario, el espectáculo que espera en la escasa minoría de los escogidos, recoge sólo aplausos; éste "no es negocio". Y como las empresas sólo tienen por punto de mira la especulación, negocio que no ofrece utilidades no lo afrontan.

Compréndese, sin esfuerzo, que la música que no gusta a las multitudes -y esa es la clásica, alemana y del porvenir-, no ofrece cuenta y no se cultiva. Su estudio, entre nosotros, honroso, aunque de trabajo impropio, entraña un fin docente; creemos que por eso lo apoya y sostiene nuestro gobierno cooperando así a la educación estética de nuestras masas.

^{72a} *El Tiempo*. 4-V-1904.

En México, hoy por hoy, el número de adeptos a la música abstrusa y polifónica es escasísimo. Puede contarse así: setenta u ochenta individuos para el cuarteto clásico; veinticinco o treinta profesores de piano dedicados a la enseñanza de música rusa y sus congénicas; una sexta parte del teatro Arbeu que acude al llamamiento de la música wagneriana (estilo Berlioz); cuarta parte de *idem*, afecta a la ecléctica música francesa (grande ópera) y la mitad que aguanta los conciertos sinfónicos. Cálculos son éstos, al parecer, exagerados; peor que tiene por fundamento cuarenta años de observación, mediante cuyo auxilio hemos formado nuestro criterio, acerca de las facultades intuitivas que en asunto de gusto por el arte músico favorecen a nuestro público.

Y bien. En virtud de esta experiencia adquirida en el seno de nuestra sociedad, cada prueba -loable siempre- que se intenta con la mira de modificar los gustos y tendencias de la inmensa mayoría en cuestión, nos apena, seguros como estamos del in-suceso a que se corre. La frialdad y el desdén con que se ha recibido la obra de Berlioz, ya nos la esperábamos, y con tanta seguridad, que libramos oportuna apuesta; la que al fin ganada, hubiéramos querido perdida.

Quince años ha, convencidos ya entonces, como lo estamos ahora, de que cierto género de música -el wagneriano *in capite*- no encontraría, como no encuentra todavía en nuestro suelo, tierra fecunda, sostuvimos contra ruda franqueza y acre ardor juvenil, una especie de polémica sobre el particular, que terminó después de algunos desperfectos y de recíprocos desahogos, como terminan entre nosotros las cuestiones más sencillas; quedando cada contrincante en el goce de sus ideas y votando al cesto de los desechos, las misivas cambiadas; por supuesto sin remediar el mal cuestionado.

Se sostenía entonces lo que actualmente sigue sosteniéndose a pesar de los años de dura prueba; la posibilidad de cambiar el gusto musical de nuestras masas, manifestado reiteradamente en favor del género italiano, por el de la minoría que prefiere el arte al estilo alemán o porveniriano; y esto, aduciendo razones de mayor o menor conveniencia *sui generis*, que no lindan con la verdad de nuestras facultades estéticas.

Ya está visto, que antes como ahora, no obstante haberse hecho poderíos en buen terreno por llegar al fin deseado, no se han cosechado frutos. La situación musical, a través del temperamento criollo, es la misma, no ha cambiado, por más que el tal cambio se declame. Ni cambiará. Esta es nuestra arraigada opinión. México ha dado ya cuanto puede y tiene en favor de un arte que no ingiere, ni le gusta, ni le conmueve, ni le atrae; ha dado un relativo contingente de tributarios al contrastado género; contingente pequeño, sí -no podía ser mayor- pero único, y basta; el recurso está agotado. Con el tiempo y la inmigración, este contingente aumentará algo, pero no hay que alucinarse, se ha llegado al "hasta aquí"; toda pretensión, todo propósito que no se limite a evolucionar en la órbita de la devota minoría, será estéril, fracasará.

Alguien alucinado con los triunfos pianísticos de Castro y Villaseñor, ha podido creer -de buena fe, a no dudar- que el mérito va siendo reconocido y más estimado;

que la ola del gusto tiende a ensanchar sus dominios; que el arte musical se desenvuelve; que ya se comienza a palpar el bello ideal apenas vislumbrado en otros tiempos y que, se va acercando el día en que los compositores con sólo su genio (?) hagan fortuna... ¡dulces ensueños! Púdose sospechar, en efecto, una regeneración en vista del entusiasmo que despertó "la Virgen", pero... al considerar por otra parte la mala suerte tocada a *Hansel y Gretel*, a *Werther* y a la oscilante obra de Berlioz, renace la desconfianza, se produce el desaliento, el ánimo retrocede y la voluntad desfallece, recordando a Dante con esta parodia: "*Lasciate ogni speranza o voi che v'ingannate...!*"

Y débese tener en cuenta que los empujes dados antes y ahora con la intención ociosa de variar el gusto patrio, han sido titánicos, especialmente la actual que descansa en el apoyo oficial. Es altamente meritoria y la celebramos de todas veras, la empeñosa y perseverante tarea que se dedica al lejano fin que se persigue. La corporación orquestal del Conservatorio y su director, merecen bien del arte por la fatigosa y reverente labor que desempeñan, con tal fe y aún fanatismo, que llegan con ello a imprimir oscilación en nuestras convicciones, orillándonos en momentos a esperar el cambio deseado. ¿Triunfarán? ¡*chi lo sa!* El problema es difícil, dilatado y dispendioso.

Por el momento, es justo declarar que el trabajo tenaz del señor Meneses y sus subordinados es honrado y digno; comparable a la abnegación y a los sacrificios que adeuda el arte nacional a los antepasados fundadores de la interesante y única institución musical de la República, quienes establecieron el culto por el arte serio y elevado, allanando en lo posible a sus postreros, el camino que con tanta valentía van recorriendo. Esto, no obstante antes como ahora esos esfuerzos no dieron resultados satisfactorios. Nuestro público continúa apegado a la música que le agrada, en lo cual -confesémoslo-, usa de su perfecto derecho.

Por nuestra parte, lamentando en cierto modo el desvío de nuestros melómanos por un arte que debiera ser mejor atendido y cultivado, nos congratulamos con nuestros partidarios por el valor nunca entibiado, con que reciben las producciones, tanto antiguas que modernas, firmadas por Rossini, Donizetti, Bellini, Mascagni, Puccini y Giordano, pertenecientes todos a la madre-escuela italiana, bella, grande e inmortal. Y hacemos vehementes votos, porque en vez de querer imponer a nuestros connacionales, un estilo musical, muy bueno, pero que abiertamente rechazan, imitemos a los maestros rusos, que han legado a dar tipo a su naciente escuela, obsequiando las tendencias de su idiosincrasia nacional. México no necesita copiar; puede crear y creará más tarde en cumplimiento de un deber para con la patria. Mientras llega ese cercano día, los apóstoles del porvenirismo, cada vez que para halagar sus ideales libre batalla, al entrar en ella, imitando a los gladiadores romanos, habrán de exclamar: ¡*Ave a Alemania, morituri ti salutant!*"

El Himno Nacional y la *Marcha Zaragoza*: Don Jaime Nunó⁷³

Hemos leído en algún diario que se proyecta, por no recordamos quién, reunir una suscripción y aún pedir una pensión vitalicia para el autor (?) del himno llamado "nacional" que México ha dado en la manía de cantar y tocar cada vez que se acuerda de la Patria y en cada recepción oficial del señor general Díaz.

No son raros entre nosotros, pobres bondochos [*sic*] de corazón, estos archisublimes rasgos asaltantes de ridícula sensiblería, cuyo entusiasmo pudiera, al segundo hervor, llevar a alguien hasta el extremo de pedir a la Convención Nacional que nombre al gran don Jaime, vicepresidente de la República.

¡Una suscripción! ¡Una pensión! ¿Y por qué? Don Jaime es un músico de tantos que vegetan en la obscuridad, nunca figuró ni pudo figurar como compositor malo que fuera. Si es que escribió el celebrado himno, lo cual siempre se ha puesto en duda, fue en un pujido de inventiva casual que nunca reprodujo, pues el vals ("de existencia ignorada") que dedicó a los mexicanos, es tal mamarracho, que no le igualan a los pésimos compuestos por Abundio Martínez, Lerdo, Castillito y otros grandes compositores de género *gophir*.

El éxito del tal himno es debido también a la casualidad; cuando se estrenó no agradó y nadie le hizo caso, quedando por largo tiempo relegado al olvido, hasta que a los profesores Pérez y de León les dio la ventolera de sacarlo a flote ejecutándolo por sus bandas. Entonces, a semejanza del "Chin-chun-chan", musiquilla insípida y trivial, entró a empujones en el tosco oído popular.

Como obra de arte, se entiende que no vale un tamal, el efecto guerrero apenas está delineado en el coro, siendo la estrofa un airecito melifluo inadecuado. El autor, a mayor abundamiento, es extranjero, circunstancia agravante que debe pesar en la consideración patria: ¿por qué, pues, reunirle suscripción y pedir para él pensión?

Don Jaime debe darse ya por satisfecho, ya está pagado. Poco tiempo hace, un chusco desocupado se lo trajo a la capital a batir el compás al son de su vieja melo-

⁷³ Este artículo se encuentra en el diario del compositor. No presenta la fecha de su publicación. Probablemente sea de 1904 pues ese año Nunó regresó a México y fue estrenado *Chin-chun-chan*.

día. Y el paseito del celeberrimo autor (?) costó al ilustrísimo y honorable municipio de la ciudad, el viaje de ida y vuelta, el sueldo de un *chicherone* que le aplicó, catorce pesos diarios para su manutención pagados al Hotel Sánz: además, para él y sus convidados, puros, baños, rasuradas, bola a los zapatos, comidas fuera del Hotel y paseo a Santa Anita para él, amigos y... amigas, certificados de correo, regalos a la familia y por último, al despedirlo ¡¡dos mil pesitos en el bolsillo!!... *Pas mal, n'est pas?*... ¿Qué más quiere? ¿Qué más debe esperar? Cosa simple no hizo Alemania con José Haydn, ni nuestros mismos concejales la han ensayado con algún hijo de nuestra bendita tierra.

Muy al contrario, en tiempo del general González, un compositor nuestro quiso dar al país un canto patriótico y su iniciativa le costó que la prensa y algún bárbaro padre de la patria lo llenaran de insultos y groserías.⁷⁴

Dícese que don Jaime se encuentra en mala situación pecuniaria y que al saber la cándida intención de socorrerlo, ha escrito una carta declarando que aceptará con gusto y aún con agradecimiento, la donación en perspectiva. ¡Gracioso niño! ¿A quién le dan pan que llore?...

Pero decid, ¿es una caridad lo que se pide para don Jaime, o un obsequio en calidad de premio al mérito? Seamos claros: si es caridad, en buena hora, a cubrir la suscripción para que quede al abrigo de la miseria: ¿es premio al mérito? En verdad no merece tanto, y si lo mereciera, ya lo tiene recibido.

Si se quiere hacer justicia, hágase el obsequio a la familia del doctor. Aniceto Ortega, autor -verdadero autor- aclamado de la "Marcha Zaragoza".

El himno de Nunó nada tiene de común con nuestras pasadas desgracias patrias: fue una pieza elegida en un concurso convocado por orden de *su Alteza Serenísima* don Antonio López de Santa Anna, hombre de sombría memoria. La "Marcha Zaragoza" es el recuerdo de uno de nuestros héroes y de sus hazañas, que formaron época gloriosa para México, cuyo recuerdo la nación con orgullo mantiene; el uno es obra de extranjero, la obra, producción de un hermano. El uno se toca en México solamente y *ya esta premiado*, la otra hace la gira por el mundo y *no ha sido premiada aún*.

No hay pues, que titubear. Hónrese al autor de la "Marcha Zaragoza", que bien lo merece, y déjese en paz al Sr. Nunó en su retiro yankee, donde goza de un empleo que le da lo bastante para vivir.

Esto que dejamos dicho no es verso, pero es verdad. Acabemos con nuestras risibles sensiblerías y honremos como es de nuestro deber a los mexicanos que los merezcan, como a Aniceto Ortega.

⁷⁴ Se refiere a la *Marcha Zaragoza* de Aniceto Ortega (1823-1875) estrenada en el teatro Nacional en 1867. Ese mismo año fue publicada con un dibujo semejante al del escudo nacional con las palabras "5 de mayo"

Villaseñor⁷⁵

Con motivo de los conciertos dados en [el] Arbeu por este eminente virtuoso mexicano, la prensa de esta capital se ha desbordado en crónicas al estilo del país, y los *dilettanti* han echado a volar no pocas especies sin "aire" ni "compás". Inconformes en algunos puntos con las ideas vertidas por los comentaristas aludidos, vamos a terciar en el asunto no para imponer nuestras opiniones, sino para satisfacer el antojo de externarlas.

Resultado directo de las apreciaciones que nos ocupan, ha sido declarar a Villaseñor,⁷⁶ individuo y artista, "todo un alemán", poseedor de la "técnica moderna" y dueño absoluto de un arte "adquirido en el extranjero". Nada más falso ni desacertado. La crítica en esta vez, como en otras muchas, ha estado en error. Y es que su ligereza en juzgar, por un parte, su incompetencia por otra, su chifla algunas ocasiones y su apasionamiento las más, la desvían de la verdad. La hemos llamado incompetente, porque a cada paso llama "maestros" a "cantantes" y "virtuosos"; porque confunde el "compás" con el "ritmo"; la "emisión" con el "fraseo"; la "cavata" o "intensidad" con la "extensión"; el arte "antiguo" con el "moderno"; cree que los "agudos" hacen al buen "cantante" y los "armónicos" al buen violinista: tiene para sí que el "canto *dei gorgheggi*" es el "*bel canto*" y que es "antiguo" tomando como "moderno" el canto dramático, e ignora u olvida, que el verdadero "*bel canto*", el canto artístico, es el "*canto spianato*", etc., etc.

Calificar de "alemán" a Villaseñor como individuo y como artista; ¡vaya una ocurrencia original! ¿En qué habrá demostrado tal metamorfosis?... ¿En sus caravanas? No por cierto, puesto que las usa cosmopolitas. Por lo demás, sabemos que no aprendió a tomar cerveza, ni a comer papas sin pelar, ni a gustar del *choucroute*. En cuanto a su sencillez mexicana, rayana en infantil, no la cambió por la austera gravedad germana; es a tal grado ingenuo el hombre, que no se da cuenta de lo mucho que vale. Un alemán (o francés o turco), con iguales méritos, reventaría por no caber en sí mismo. En cuanto a lo abultado de su físico, que algún chusco atribuye a su estancia en Leipzig, es debido a su propia naturaleza; las formas corporales no las da ni las reconstruye un nuevo clima; que si tal sucediera, la tierra del Kaiser le habría obsequiado la barba con que adorna a sus nativos.

¡Villaseñor alemán como pianista! Decir esto, es confesar que no se distinguen en su sentido fónico las fases sonoras del discurso musical. No señor, el bravo pianista no ha perdido su estilo mexicano, ni era posible que perdiera lo que aprendió en

⁷⁵ Este artículo se encuentra en el diario de Melesio Morales firmado como Un alumno del Conservatorio, probable seudónimo del compositor. No presenta datos sobre su publicación. (ca. 1904) Contiene una inscripción manuscrita de Morales en la que se adjudica la autoría del mismo.

⁷⁶ Alberto Villaseñor (1878-1909). Residió de 1897 a 1903 en Europa donde estudió con Leschetitzki. En México participó en numerosos conciertos, algunos acompañado por la orquesta dirigida por Carlos J. Meneses.

nuestro Conservatorio, durante cinco años que estuvo bajo la dirección del maestro Morales y seis al lado del maestro Meneses, es decir, en once años de sanas doctrinas incubadas durante la edad temprana, cuando se fijan de manera indeleble las nociones recibidas, en la virgen y dúctil retentiva de los estudiantes. Prueban esta verdad las piezas que tocó en sus últimos conciertos, algunas de las cuales al marchar a Europa, se las llevó aprendidas, cuyas piezas las trajo mejoradas a la manera de nuestros tabacos que hacen el viaje a La Habana, es decir, por virtud de las auras marítimas. No hay para que negar, sin embargo, que Villaseñor ha vuelto muy adelantado, pero sin cambiar de estilo, sin olvidar su escuela primitiva, refinándola solamente por medio de la observación y dotándola de un tinte personal. Los comentaristas han señalado esta cualidad, que tanto enaltece al virtuoso, aunque sin emancipar al artista de la tutela extraña, con que les parece indispensable cobijarlo.

Queremos adivinar que alguien, sonriendo patrióticamente (!) niega que México tenga ya escuela musical propia. A tal negativa llamaremos simple tontería, y quien así piensa, se engaña; México tiene ya un tipo propio en música, tanto para la interpretación de la ajena como en la creación de la suya; la desconfianza criolla acerca de nuestros progresos, todavía no lo confiesa, ni lo clasifica, ni lo acepta, ni -probablemente- lo conoce; pero existe. Y si no, dígame: los profesores Castro, Meneses, Ituarte, Carrasco, Moctezuma, Ogazón, Contreras, Saloma, Robles, Amaya, Arias, Rocha, Desachy y toda la vía láctea de músicos del pasado y del presente, que no cruzaron el Atlántico, ¿qué escuela han imitado; qué modelos han tenido; qué tradición han seguido; qué historia los ha guiado en sus estudios activos y constantes; y para interpretar la música alemana, francesa, rusa, etc., que han ejecutado?... ¡Ninguna!, sea dicho en alta voz y sin temor de observaciones: ¡¡¡Ninguna!!! Para formarse, y se formaron a modo propio, les bastaron algunas teorías sobre la lectura con la notación Aretina, su instinto, las aptitudes con que plugo obsequiarlos la naturaleza, los impulsos instintivos de su latina raza soñadora; impulsos espontáneos, vigorosos y fecundos de poder recóndito, que unidos al contingente emuladorio del público, trataron el arte nacional, el arte mexicano, incipiente, pero propio. En esto nada hay de sobrenatural; nada hiperbólico; la verdad se impone; la historia habla.

Y tenía que ser así. La música es el lenguaje del sentimiento y como tal, sujeto a las condiciones de los demás idiomas; de ellos se aprenden las palabras y su literatura, jamás su expresión fónica. Todo aquel que había idiomas extranjeros, denuncia inconsciente en su acento, el acento originario, y en sus maneras y tendencias de hombre y artista, su estilo oriundo. En virtud del fenómeno que permite a todo pueblo la creación espontánea de su estilo, es como hemos podido modificar el acento de la lengua que hablamos; sin academias ni académicos, ni liceos, ni gramáticos, ni lingüistas, ni ningún recurso, en fin, ni trabajo intencionado a realizar la modificación realizada, con sólo el instinto y la costumbre, la dura expresión tónica del idioma español la convirtió el pueblo mexicano en idioma suave, insinuante, melodioso y cantable. La lengua que hablamos es la misma importada por los conquistadores, pero la expresión fónica con que la embellecemos es netamente mexicana, sin que por eso haya perdido su eficacia y excelencia para la oratoria, ni su vigor y fiereza para la pe-

lea. Y bien; pues lo que ha pasado con la hermosa lengua de Cervantes, ha sucedido con el grandioso arte de Beethoven. No hay que admirarse de ello, ni negarlo.

El estilo mexicano, pues, existe y es el de Villaseñor. Además, esta escuela mexicana, a despecho de la malignidad fuesitora [sic], es buena, aceptada y aplaudida fuera de nuestra nación. Todos los pensionados a Europa, enviados por nuestros gobiernos y particulares, han sido instruidos en ella y todos han obtenido la aprobación de los profesores, de los particulares y de los públicos ante quienes se han exhibido. Ramírez, Michel, Reyna, Castillo, Anaya, Serrano, Marrón, la Peralta, la Palacios, la Aranda, Bernal y otros, han sido muy bien recibidos y apreciados en su valer musical; lo mismo las bandas militares que visitaron los Estados Unidos y España, donde sus directores fueron condecorados. Últimamente Castro a raíz de sus triunfos entre nosotros se presentó al exigente público de París -la capital del mundo- con su repertorio aprendido en la forma mexicana, y su éxito -ya lo sabemos- fue de alta resonancia.

La escuela mexicana de composición, mucho más nueva que aquélla, sin comparación, ofrece a su vez un tipo nacional perfectamente colorido. La discoloría patria lo negará acaso, pero las plazas europeas y americanas la reconocen, gustan y aplauden; díganlo como prueba las obras de Aniceto Ortega, de Alberto Michel, de Julián Carrillo, de Juventino Rosas, de Ricardo Castro y de Melesio Morales, que hacen con aplauso la gira por ambos mundos. Sí, lo repetiremos otra vez más, este existente estilo mexicano es el que adquirió Villaseñor en nuestro Conservatorio, al par de Castro, Anaya, Orive, Ogazón, Serrano, Cuevas, Castillo, Marrón, Amaya y otros muchos que van ejerciendo ya la profesión ingrata del arte, cuyas personalidades son dignas de mayor estimación que la que les concede la piedad de nuestra atrasada crítica. Sí, de esa crítica que agracia a nuestro virtuoso con el "falso" de que posee la "técnica moderna"...

¡Oh modernismo, tan vacío como cacareado! No bastaba a tu ampulosa oquedad el laberinto en que traes a tus adeptos al aplicar los calificativos "antiguo" y "moderno", sin tino ni escrúpulo! ¡No te bastaba la creación de la palabreja "recital", tan antipática como falta de sentido! ¡También cuentas en tus dominios la tal "Técnica moderna" más hueca que un farol, que ni es "técnica" ni es "moderna"!... ¡Dios te perdone!

No es "técnica", decimos, porque esta palabra en español designa el conjunto de voces que pertenecen a una ciencia o arte, lo cual nada tiene que hacer con la manera de recorrer el teclado por un pianista; procedimiento al que malamente se aplica. Los antiguos (!) llamaban a esta "técnica", "ejecución"; y a los ejercicios que la preparaban, "mecanismo" o "estudios de mecanismo", "ejercicios gimnásticos" y hasta "acrobáticos", "atléticos" y "hercúleos" -acaso con más propiedad-. No es "moderna", porque este género de estudios remonta a la época de los clavecinistas, al frente de los cuales va Couperin (1684), siguiéndole entre otros, Bach (1708) y Scarlatti (1726), de cuyos autores nos dio a saborear trozos nuestro pianista. Los clavecinistas escribieron "mecanismos" para sus clavicordios, virginales y espinetas, instrumentos

usados en su época, que, mejorados por los clavicembalos (1650), quedaban todavía muy atrás de los "*piano-forti*".

En seguida de los clavecinistas, vinieron los tocadores de "piano", instrumento inventado por Bartolomé Cristofori de Padua (1711), siendo entre otros Dussek, Clementi y Crammer los que determinaron el paso a él, estableciendo nuevas doctrinas y ejercicios de mecanismo. Desde entonces hasta nuestros días, el arte de tocar el piano es el mismo; siendo el objeto de los peculiares estudios mecánicos, el de suavizar las coyunturas de los dedos, los puños, los codos y los hombros, aligerando con ello sus limitados movimientos. A tal fin escribieron sendos cuadernos Herz, Scherny, Le Coupey, Stamatti, Lebert-Stark, Hanon, Brizik, Mouszkowsky, Liszt y otros, cuyo contenido se copiaron descaradamente unos a otros, resultando de su total, lo que sucede con nuestros indios, pericos y monos; que quien vio uno los vio todos. La casa Wagner⁷⁷ vende actualmente uno curioso y muy recomendado por sus amigos; además de las teorías viejísimas, tiene pintadas unas manos arrugadas, parodiando el sistema objetivo, bueno sin duda para sordomudos. Todos los conservatorios del mundo, mejores y peores, tienen en uso tiempo ha, los métodos de mecanismos o sea de "¡técnica!" ¿Dónde está, pues su modernidad?

Un momento más y habremos terminado este largo artículo. Atento a lo que acabamos de escribir, se comprenderá que Villaseñor no es dueño de un arte adquirido fuera del país. Arte, según Spencer es la naturaleza a través de un temperamento; según Cicerón, el conjunto de reglas para hacer una cosa bien. "Temperamento" y "reglas" los llevó de México a Leipzig, ¿qué de extranjero tiene la escuela que en el Arbeu se le ha celebrado a nuestro compatriota?...

Es verdad que por sobre todas las observaciones que hemos expuesto flotan los adelantos del insigne virtuoso, pero ellos son puramente un refinamiento, no una adquisición; refinamiento que lo ha convertido en pianista de alta talla, hasta no haber en México, donde a poco andar se le confinaría al común de sus mártires, nulificándolo. Villaseñor ejecuta con perfección los géneros de música que ha estudiado pero sin prescindir de su estilo patrio, cualidad relevante, toda vez que no pudiendo adquirir la tradición de los autores antiguos, pues que de Chopin a atrás, también los virtuosos europeos la han perdido; y entre la copia servil de una imitación arbitraria y el uso de un estilo propio, es más honorífico lo segundo. Su ejecución es viril -quizá tosca en momentos- pero clásica y susceptible de suavísima expresión, especialidad de la "técnica" (?) antigua, que es la misma de nuestros días. Sobre tan importante materia, hay que convenir en que, el arte, tiempo ha que pronunció su última palabra.

Villaseñor, en fin, es un artista genial a quien esperaba la gloria... y acaso la inmortalidad.

⁷⁷ La casa Wagner fue la casa editora más importante del s. XIX. Publicó entre 1870 y 1910 gran cantidad de partituras, sobre todo música de salón. Tenía sucursales en diferentes estados de la República.

El Conservatorio: reminiscencias⁷⁸

Desde 1866, año en que fue representada mi ópera *Ildegonda*, merced a la activa cooperación de mis amigos, quienes me ayudaron eficazmente a dar cima a la difícil empresa, y que, como resultado feliz de aquella memorable batida triunfante nos declaramos Sociedad Filarmónica Mexicana, fundando acto continuo el hoy Conservatorio Nacional de Música, ésta, para mí querida escuela, única hasta la fecha en la República, ha caminado, aunque despacio -debido al enervante medio en que ha vivido- sin detener su marcha en dirección a la aspirada meta que con afán constante ha perseguido.

La iniciativa individual primero, más tarde el esfuerzo colectivo y en la actualidad la munificente protección oficial, han tratado sin descanso, y siguen tratando con vigorosa voluntad, de mejorar las condiciones del plantel, hasta el grado -que llegará algún día- de poderlo equiparar con los mejores que existen en el viejo mundo.

Verdad es, que tan noble fin aún no se alcanza, pero no es menos cierto, que ya se lleva andado mucho camino, sin que lo tortuoso de su inexplorado suelo haya producido cansancio ni agotamiento al beligerante apostolado del arte, en su ya larga peregrinación; antes bien al contrario, animándose constantemente de mayores bríos, da impulsos, imprime acción a sus propósitos con tal fe, que a más andar se llegará al punto ambicionado que ya parece vislumbrarse.

Con tan loable objeto fueron dictadas en diversas épocas disposiciones más o menos felices, pero todas bien intencionadas, de orden, administración y disciplina. El primer reglamento lo dictaron el Sr. Lic. Urbano Fonseca y el Sr. Dr. Aniceto Ortega. En estos comienzos quedaban establecidas rudimentariamente las clases de teoría, solfeo, canto, piano, violín, pistón y algunas otras no musicales. El segundo reglamento lo escribieron los Sres. Luis Muñoz Ledo y Néstor Montes. En esta vez quedaba instalado un numeroso orfeón popular que no tiene todavía el Conservatorio Nacional, cuya útil corporación prestó largo tiempo, bajo la dirección del maestro Melesio Morales, eminentes servicios a la institución musical. Se mejoraron las clases de canto; la Junta Directiva del plantel adquirió del presidente Lic. Benito Juárez, el edificio donde continúa instalada la escuela, levantando así su importancia, y se dio alojamiento a los restos murientes de las academias particulares que a duras penas sostenían la señora Luz Oropeza y el padre Agustín Caballero. El tercer reglamento lo trazaron el Sr. Dr. Manuel Peredo y el maestro Melesio Morales. Motivó esta nueva reglamentación la implantación de nuevas clases que exigieron naturalmente el aumento del cuerpo docente, completándose así, casi las asignaturas musicales. Se establecieron los conciertos que continúan actualmente, alternando la música romántica y escolar con la antigua clásica llamada hoy "moderna" (?).

⁷⁸ *El Tiempo*. 14, 15, 16 y 18-X-1904.

Se dio forma a las clases de composición fundadas por el maestro Morales en el orden pedagógico observado en Italia, donde adquirió las tradiciones de la Escuela Napolitana que con fruto ha enseñado. Se dieron grandes festivales en las que se inició la orquesta sinfónica con su género de composición propia que hoy llaman nuestros impresionistas "polifonía moderna". Las sinfonías de Beethoven se oyeron por primera vez en México bajo la batuta del maestro Morales; se hicieron conocer también bajo la dirección de los profesores Agustín Balderas y Félix Sanvinet, algunas obras instrumentales y corales de Haydn, Bach, Haendel y otros autores de gran renombre. Las audiciones de música clásica entraron en un periodo de relativo auge que no han vuelto todavía a recobrar.

El cuarto reglamento fue confeccionado por el señor ingeniero, constructor del teatro anexo al plantel, don Antonio García y Cubas, en unión del Sr. don José Baranda, catedrático de historia. Esta reglamentación completó las clases de cuerda, viento-metal y viento-madera, dotándolas de valiosas asignaturas y competente cuerpo de profesores. Todas las bases orgánicas compiladas por los mencionados señores socios, eran deficientes, no obstante, pues, tenían la taxativa involuntaria que señala la inexperiencia e impone la escasez de recursos propia de toda asociación que descansa en voluntades de acción intermitente.

Esta situación, en cierto modo tirante y peligrosa, la sostuvieron los fundadores de la institución musical, once años, al cabo de los cuales comenzaba a hacer estragos la guerra intestina que estalló en el seno de la escuela. Habíanse dividido los miembros de la Junta Directiva en dos bandos: uno que sostenía la voluntad de los fundadores, y otro que, traicionándola, pretendía que el Conservatorio de música se convirtiera en un "centro de regeneración" para la mujer.

Afortunadamente, el gobierno dio oídos a las quejas de los amantes de la música, entre los que yo me encontraba, y secundando nuestros deseos, nacionalizó el establecimiento (1877), tomándolo a su cargo y arrimándolo al conjunto de las escuelas nacionales.

Como al nacer el Conservatorio, gran parte del profesorado lo componían los fundadores de la Sociedad Filarmónica Mexicana, quienes se presentaron a contribuir gratuitamente con su trabajo personal, fue preciso, por acto de cortesía y deber de gratitud, implantar la enseñanza de materias ajenas al arte músico, como era la teneduría de libros y otras que el gobierno, a su turno, atinadamente hizo desaparecer.

Cuatro años habían transcurrido de vida oficial, sin que el Conservatorio hubiera dado señales, no ya de adelanto, pero ni siquiera de existencia. La incompetencia y pereza de una imposible dirección docente y administrativa, trascinaba [*sic*] el plantel al abismo. He aquí una de sus muchas desatinadas disposiciones: estaba yo dando la clase de coros, que en esa época, tenía a mi cargo, cuando observé que el señor director⁷⁹ detenía su paso frente a la puerta, en el corredor, oyendo con marcada atención

⁷⁹ Se refiere a Antonio Balderas, que fue nombrado director del Conservatorio en 1877 cuando fue nacionalizado. En 1881 falleció quedando vacante la dirección del mismo que fue ocupada por Alfredo Bablot.

el efecto del conjunto coral que estudiaba. A poco continuó su camino y dos minutos después era yo llamado a la dirección. Obedecí la orden al terminar mi clase, que dilató hora y media.

Sospché que esta tardanza había aumentado la impaciencia de mi superior, que ya había entrado en fiato al oír cantar a mis alumnos. Apenas me presenté en la puerta del despacho, fui interrogado con acritud, de esta manera:

-Diga, el señor profesor: ¿qué música tan desagradable está estudiando en su clase?

-Señor, un oratorio del célebre compositor clásico José Haydn, intitulado *La Creación*, obra muy conocida en los centros donde se cultiva la buena música.

-No le conocía yo.

-Es raro en un director de Conservatorio.

-Me parece muy fea... (!)

-Lo siento mucho, señor director.

-Bueno sería que lo cambiara usted por otro género de música que no ahuyentara de la clase a los alumnos.

-Siento mucho no obsequiar los deseos del señor director, pero en mi clase, el de las responsabilidades soy yo, y determino presentar a examen a mis coristas con este oratorio.

-Daré cuenta al ministerio con la insubordinación de usted y consultaré su separación.

-No hay necesidad de que el señor director se moleste. Le ofrezco desde ahora mi renuncia para el día siguiente al de los exámenes de mis alumnos.

-Está bien...

-A la orden...

No obstante que se me negó una soprano para el dúo de Adán y Eva, el éxito de mis coristas, cantando el mencionado oratorio, fue completo la noche de su examen. El señor director, en vista de él, me suplicó siguiera al frente de la clase. Yo agradecí la cortesía e insistí en mi renuncia, que hubo de ser aceptada.

La decadencia del plantel era de tal naturaleza, que ocasionó grito general, llamando la atención del cuerpo legislativo, de cuyo seno partió una comisión a consultar al Ejecutivo la clausura del establecimiento. Felizmente, entonces como ahora, la institución gozaba de muchas simpatías, y encontró en su favor poderosos defensores, que la salvaron. Pláceme nombrar a uno de ellos: el actual secretario de Instrucción Pública.

Desde entonces a la fecha, se intentó la reorganización del establecimiento, al que le sobraron piadosos redentores. Varios proyectos llegaron a la secretaría de Justicia, todos inaceptables, por defectuosos. El primer proyecto de reorganización tocó de

derecho al director, señor Alfredo Bablot, emprendedor, activo e inteligente; pero de imaginación calenturienta. La extensión de su documento (1882), que llenó más de doscientas páginas, sus inexactitudes de apreciación y a las utopías en él contenidas, produjeron en el ánimo de la superioridad, impresión contraria a la buscada. El proyecto fue impreso, y va inserto en la memoria de la secretaría del Ramo, años 1882, 1883 y 1884. Este libro se mandó al archivo, pasando en seguida al olvido.

La secretaría, por su parte, ordenó algunas mejoras materiales, hizo concesiones al cuerpo docente, concedió una plaza de ayudante a la clase de composición, ya mucho más concurrida que antes, y nombró "repetidores", al estilo de la Academia de París, que entraron desde luego en agonía, hasta desaparecer en el silencio de su inutilidad. En esta época, la escasez de cantantes -fiasco del establecimiento- sugirió al señor Bablot la idea de suplirla con una masa instrumental, y creó la orquesta que tomó el nombre que lleva "del Conservatorio", poniéndola bajo la dirección de los profesores José Rivas y Melesio Morales. Esta corporación, no obstante sus clamorosos triunfos, que acariciaban el amor propio de sus directores, costó a éstos y al señor Bablot muchos dolores de cabeza, por la resistencia que oponía al trabajo del estudio. Su vida fue anémica, al grado de presumirse su muerte, por inanición; uno de sus directores renunció su puesto, y el otro estuvo a punto de hacer otro tanto.

Por los años de 1896, la prensa hospedó tres proyectos más, de los cuales dos llegaron al bufete del ministerio, sin haber sido atendidos. Uno de ellos, escrito nada menos que por un abogado, el señor Juan N. Cordero, quien, no obstante la buena puntería de que blasona en asuntos de pedagogía y de música, no dio al blanco; otro, por el profesor señor Carlos J. Meneses, incompleto; y el tercero, llamado "Estudio...", etc. por don Eduardo Gariel. Esta obra, al decir de un autor, estaba basada en principios pedagógicos, "que concibió con tanta lucidez", no ha aparecido. Respecto del "Estudio-proyecto", después de hacer un viaje a Italia, en busca de prosperidad, regresó al país, a ocupar su puesto en la biblioteca de su autor.⁸⁰

En 1899, la dirección del Conservatorio recibió orden de dictar un plan de estudios, con relativo reglamento, adecuado a las necesidades reinantes. La dirección encomendó ese trabajo a una comisión, de la que fui miembro inútil, como inútil fue toda ella, que después de perder precioso tiempo, en ociosas y enmarañadas discusiones, sólo pudo, para salir del aprieto, entregar un sentón, que el director acogió con disgusto, ordenando, "*motu proprio*", a su secretario, que lo retocara. El señor secretario aparejó otro documento al de la comisión, y en forma cuata fueron leídos los dos mamarrachos en junta de profesores.

Quiso la suerte que la secretaría se cansara de esperar y en 1900 impuso un plan suyo que, mal asesorado, había confeccionado. En él aglomeró multitud de materias inconducentes, con la mira de educar artistas muy sabios; cambió el orden establecido; destituyó profesores y empleados, nombrando nuevos; rebajó sueldos; embrolló

⁸⁰ Sobre el tema Melesio Morales y Eduardo Gariel sostuvieron una larga polémica en las páginas de *El Tiempo*.

algunas asignaturas y desplazó el objeto de la institución, sembrando el descontento general.

Dos años se perdieron en la prueba del bien intencionado error, el cual, una vez comprobado por la experiencia, desapareció, abriendo paso a nuevos proyectos. Quise en esta ocasión ensayar mis fuerzas, y me atreví a ofrecer mi contingente, concebido conforme a mis ideales; lo puse en manos del señor subsecretario de quien escuché halagüeñas promesas en pro del arte y sus cultores, que ha ido cumpliendo; pero a mi trabajo no le hizo caso.

Durante este pequeño periodo de transición aparatosa, muchos profesores encontraron coyuntura para verificar convenientes cambios, que no habrían llevado a cabo tiempos normales, siendo uno de ellos la elección de nuevas obras de texto. El profesor de las materias de composición aprovechó la oportunidad y cambió sus asignaturas, escogiendo tres tratados de las escuelas italiana, francesa y alemana, que "no las hay mejores" y que están vigentes en los principales conservatorios europeos.

En 1903, el plan de 1900 quedaba sustituido por otro, debido a la oportuna iniciativa del Sr. subsecretario; este nuevo plan fue formado de opiniones periciales, parcialmente seleccionadas, recogidas al cuerpo oficial de profesores. La escuela musical, en esta última reforma ha recibido soberano empuje; el presupuesto, que ya era elevado, ha sido duplicado; las inscripciones han aumentado considerablemente, remolcando, por desgracia, mucha gente ociosa, que no piensa más que en divertirse, sin entregarse seriamente al estudio; gente que, teniendo medios para llamar profesores a domicilio, prefiere la enseñanza oficial gratuita. Semejante afluencia de "amateurs" estorbosos, han demandado aumento de clases y de profesores, con especialidad en las de piano, que son las más favorecidas para perder el tiempo. Se ha establecido una clase de órgano, provista, como las de piano, de varios instrumentos para estudio, y uno grande, magnífico especial para conciertos. Se han establecido también clases de conjuntos con alumnos pagados, para que estudien (exageración de celo). Se han ofrecido y otorgado recompensas y pensiones. La clase de composición, cuyas diversas materias estaban a cargo de un solo profesor, han sido repartidas entre tres. La orquesta ha sido dotada de inmenso personal subvencionado, que la obliga al estudio. Esta corporación, a cargo del estudioso profesor Carlos Meneses ya ha realizado grandes conciertos. Se han hecho obras materiales costosísimas, utilizando una capilla ruinosa y disponiendo un salón de conciertos. En fin, el señor secretario de Hacienda, que es un entendido *dilettante*, secundado por el diligente señor subsecretario de Instrucción Pública, se han propuesto, a cuanto parece, elevar muy alto el plantel musical y no hay que dudar; lo conseguirán.

No es tiempo todavía de formar juicio sobre los resultados de la última reforma ni de la eficacia de sus métodos. La reforma ha sido juiciosa, pues la superioridad desoyendo indicaciones insidiosas la ha trazado con el auxilio de la experiencia profesional, escogiendo los métodos de entre los mejores, aunque no todos son ni pueden ser nuevos para el plantel, ni los nuevos son ni pueden ser todos buenos.

No es tiempo de juzgar -digo- porque esos resultados no los hay aun, apreciables, ni los puede haber; los artistas no se forman en dos años. Los adelantos que la escuela de música va presentando actualmente, son un floreo de plantas que fueron sembradas y cuidadosamente cultivadas en tiempos anteriores. No hay para qué falsear la verdad histórica. A más andar se cosecharán los frutos que dará la actual plantación, y yo entonces, seré el primero -sin olvidar ni deprimir a los abuelos- en celebrar las conquistas de los hijos, como voy aplaudiendo los esfuerzos de los padres, discípulos éstos de sus antecesores en el Conservatorio. Pues querer o no querer, los profesores de hoy han sido directamente formados por los de ayer, y los de mañana serán los educados por los de hoy. Tal es el orden sucesivo de los acontecimientos.

Así en cuanto a lo real, fundamental y positivo. Respecto del gusto por la música de estilo alemán, adquirido, dizque, por nuestras multitudes, lo crearé, confesaré, admiraré y celebraré, cuando no sea el erario el que lo pague, sino ellas las que lo sostengan, como sostiene el género chico.

No es tiempo todavía -repito- de apreciar los resultados de la última esforzada reorganización; pero consuela y alienta observar la actitud del gobierno, que con munificencia leal y franca -quizá demasiado franca- atiende a la enseñanza y profeso del arte. El nuevo plan y su reglamento no son una obra perfecta ni mucho menos; no importa; sean cuales fueren las deficiencias de que adolezca; una vez observada, serán corregidas; a ello proveerá el gobierno y su notoria actitud y "*buon volere*" [buena voluntad], producirán los adelantos que todos vamos procurando en favor del arte predilecto que todos amamos.

Pero... sin sentirlo, he divagado largamente, sin haber abordado todavía el asunto que me he propuesto tratar. ¿Cuál es éste? Voy a decirlo; es sencillo, muy sencillo, pero no carece de importancia.

Cuando el señor Bablot estaba para enviar su proyecto de reorganización al ministerio, tuvo la deferencia de leérmelo, pidiéndome mi opinión. Tal demanda me sorprendió, pues conociendo, como conocía yo el carácter del director, no me la esperaba. Confieso que mi turbación fue grande y que por lo pronto no encontraba yo respuesta que dar, perplejo en la disyuntiva penosa de engañarlo o desagradarlo, ya que su trabajo no me persuadía.

Opté al fin por decir la verdad, y le manifesté con entera franqueza, mi incomodidad sobre algunos puntos, lo que originó, fatalmente, una serie de acres discusiones, que ganando terreno opuesto, atirantaron la situación y llegaron a reventar los lazos de nuestras relaciones amistosas. Uno de los puntos de divergencia fue el de la siguiente falsa apreciación: decía el señor Bablot, "para el piano hay -en el Conservatorio- cinco profesores; pero entre sus discípulos difícilmente se encontrarían algunos que supieran sentarse ante el teclado, colocar correctamente en él las manos, hundir suavemente la nota con la sola presión de los dedos, articular la melodía, usar convenientemente de los pedales, ligar, producir acordes simultáneos y hacer cantar el instrumento".

Nadie en aquella época pudo dudar del error expuesto a la ligera, toda vez que eran bien conocidos los alcances de los estudiantes de piano, de entre los cuales, sólo los que asistían a mi clase, sin recurrir a los demás, bastaban para refutar victoriosamente la infundada especie. Estos alumnos, ya prometentes en aquel entonces precursor del presente, eran: Alberto Villaseñor, Carlos Serrano, Manuel Torres Anaya, Abraham Estrada, Francisco Oribe, Mercedes Rey, Delfina Mancera, Isabel Zaldivar, María Ocádiz, María Maciel; alumnos que, tanto en las audiciones públicas como en su exámenes, ejecutaron entre otras piezas, las siguientes, respectivamente:

God save the Queen de Thalberg; *Hugonotes* del mismo; *Secondo Scherzo* de Chopin; *Segunda Rapsodia* de Liszt; *Lucía* de Prudent; *Rigoletto* de Liszt; *Capricho 22* (con orquesta) de Mendelssohn; *Fugas* de Reicha; *Aroldo* de Morales y *Rondó caprichoso* de Mendelssohn.

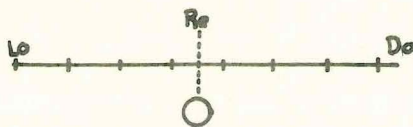
Esos y otros alumnos muy aventajados, hoy profesores en carrera, honra del arte mexicano en el país y fuera de él, son los que el director informante acusó con irritante injusticia. ¡Qué ironía!

Y bien, la controversia suscitada sobre este punto, me sugirió la idea de precisar las reglas para sentarse a tocar el piano, colocándose de manera conveniente; reglas que, tomando un tinte de escuela, prevendrían en lo futuro el caso no remoto de un nuevo ataque. Desde aquella fecha, las reglas que hoy publico, no nuevas por cierto, sirvieron de norma a los profesores para sus enseñanzas.

Son las siguientes, ilustradas con figurillas esquemáticas:

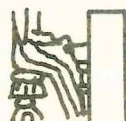
*16 reglas para sentarse a tocar el piano,
colocándose de manera conveniente, por Melesio Morales.*

Primera. Para sentarse ante el piano, el artista debe buscar el centro del teclado, que se encuentra en el "re" de la cuarta octava. Frente a esa tecla ha de colocar el banquillo.

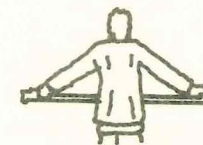


Segunda. El banquillo ocupará lugar 20 centímetros, poco más o menos, retirado del piano, distancia que se precisará al observar la regla cuarta.

Tercera. Al tomar asiento, cuidará el pianista de colocar con naturalidad los brazos, doblándolos en escuadra a fin de calcular que la altura de los codos quede al nivel de la horizontal que va a la superficie de las teclas blancas.



Cuarta. En seguida, inclinará su cuerpo, para tomar medida de las extremidades del teclado, abriendo los brazos y extendiéndolos hasta alcanzar por ambos lados, con los dedos meñiques, el "la" y el "do", teclas últimas.



Quinta. Una vez sentada, mantendrá algo -no mucho- inclinado el dorso, adelantando un poco los brazos hacia el teclado.

Sexta. Las manos, formando curva cada una, habrán de conservarse sobre el teclado sostenidas y movidas con flexibilidad por los puños, a fin de adaptarlas a los movimientos que le son propios.



Séptima. Por regla general, los brazos deben permanecer quietos, algo movibles los antebrazos y muy sueltas las falanges especialmente al practicar el juego ligado.

Octava. Los goznes de los puños deben estar muy flexibles en el "picado", cada antebrazo firme en el "acentuado" y el total de las extremidades superiores con poderosa intervención de fuerza en los efectos de gran sonoridad.

Novena. El "Staccato" suave, pertenece a la agilidad de los dedos; el "staccato" acentuado, a la de las manos, movidas por los puños, y el "staccato" fortísimo, a la de los brazos. Diferéncianse el picado o "picchettato" del destacado o "staccato", en que aquél se ejecuta acompañado de pedal y éste sin él.

Décima. Es indispensable tener siempre en hueco las palmas de las manos, especialmente en las escalas simples, con el objeto de facilitar el paso de los pulgares, respectivamente, por debajo de ellas, y poder cruzar sobre los mismos los demás dedos, en los cambios.

Décima primera. Es conveniente también formar curva al extender cada mano, en las sucesiones de sextas y de octavas.



Décima segunda. Las teclas han de ser percutidas siempre en sus centros, y con la parte superior de la yema de los dedos, excepto los pulgares, que por razón del lugar que ocupan en las manos, están destinados a herir con el lado inferior.



Décima tercera. Jamás han de ser percutidas las teclas en sus bordes, ni con los dedos extendidos sobre la superficie de ellas.

Décima cuarta. En los arpeggios y en las escalas ligadas es preciso que el dedo de cambio no abandone su tecla, hasta que el cambiador esté en su puesto. Sólo de esta manera se llega a igualar el movimiento de sucesión.

Décima quinta. Debe cuidar de no tener muy separadas las rodillas, sino un poco inmediatas una de la otra. Los muslos y las piernas habrán de proyectar un ángulo obtuso hacia los pedales. El pie de lado derecho se tendrá constantemente activo sobre el pedal llamado "fuerte", y prevenido el del lado izquierdo, para las veces que habrá de usar el segundo pedal, dicho "sordino". El tercer pedal (pedal Steinway), no teniendo todavía aprovechamiento designado, dése por ausente.



Décima sexta. Evite el pianista los ademanes y contorsiones innecesarias, por ser de pésimo efecto; así como la completa inmovilidad. La expresión musical permite, y aun necesita, de ciertas manifestaciones exteriores, tranquilas y sin afectación, excitadas por el sentir de lo bello; pero a condición de que sean verdaderas y espontáneas.

Hasta aquí las reglas que sirvieron de base a la enseñanza de piano del Conservatorio, y cuya lectura prueba la falta de fundamento que dejo anotada respecto de la apreciación venida a mis recuerdos. Doy publicidad ahora, en calidad de reminiscencias de trabajos anteriores, llevados a buen término y coronados de feliz éxito.

Lo restante es una serie de reproches improcedentes y mal concebidos. Esperar que los alumnos pianistas "hundieran suavemente las notas", era un mal esperar porque las notas no se hundan, se hunde [sic] con suavidad y sin ella, las teclas. Lo mismo el "que articularan la melodía", porque la melodía se ejecuta, canta o expresa, pero no se articula. Que "supieran hacer uso de los pedales" (es decir, el pedal "fuer-

te"), era demanda impertinente, puesto que este pedal, ni antes ni ahora, ha sido comprendido en sus oficios: la negligencia del pasado lo prodigaba sin tino, mientras que la pedantería actual lo limita demasiado, sin aprovechar sus sonoridades en huelga, desprendidas del cuerpo vibrante. No estando bien determinada su aplicación, la crítica nada debería pedir; esto es claro.

Improcedente fue también a todas luces, pedir la "ligadura", propiamente dicha, en el piano, pues el teclado no la admite en ninguna forma. Por último: que se hiciera "cantar al instrumento", fue el colmo de la exigencia impensada, por la sencilla razón de que es piano no canto; y no canta porque carece de sonido continuo, elástico y modulable: susceptible de inflexiones significantes. La falta del *legato*, el *strisciato*, el *pichettato-legato*, el *filato*, el *crescendo*, la *bella-cavata*, el *portamento*, etc., reducen el piano por toda expresión, al constante e invariable claro-oscuro, que brinda su poco dulce sonoridad metálica, la que representa en el arte músico lo que el grabado en el pictórico.

El valor universal del piano está recluso en el efecto armónico, que sólo el órgano puede disputarle, con la desventaja, sin embargo, del carácter religioso que lo distingue y lo aísla bajo las bóvedas del templo cristiano. El piano es polifónico no es melódico; su misión no es la de cantar, sino la de concertar, absorbiendo él sólo, el discurso musical completo. El piano, ya se sabe, como no canta, sólo agrada y admira, pero no conmueve: este privilegio está reservado, primero, a la voz humana; luego, a la orquesta y siempre a los dos grandes elementos sonoros, unidos en el melodrama y en el oratorio.

Termino pidiendo mil perdones a los pacientes lectores que me hayan seguido por la extensión que ha alcanzado este artículo y las involuntarias digresiones en que he caído. Mi objeto, al comenzarlo, era únicamente el de ofrecer a los *dilettanti*, la selección de reglas que formulé hace tiempo, para sentarse a tocar el piano; lo demás, son brotes nacidos al correr de mi pluma.

Transcribo en seguida, conforme al orden en que las he recibido, las opiniones con que varios distinguidos profesores me han favorecido, aprobando las mencionadas reglas para sentarse a tocar el piano. Estas opiniones las estimo en lo mucho que valen. Ellas formalizan la importancia del modesto trabajo, imprimiéndole un valor que sin su apoyo no tendría.

Muy señor mío y distinguido amigo:

Tuve el gusto de recibir la atenta carta de usted, así como también su tan interesante cuadro demostrativo, sobre las "dieciséis reglas para sentarse a tocar el piano", y las que considero servirán de base y base bien cimentada, para todo aquél que, aprovechándose de tan sanos y laudables preceptos, anhele alcanzar conocimientos más sólidos en el estudio de tan bello cuanto útil instrumento, como es el piano.

Valúo en mucho, el honor que usted me dispensa, sosteniendo a mi deliberación y criterio, su insinuante trabajo, por el que desde luego felicito a usted, pues, en mi humilde concepto, está sabiamente razonado.

El propósito que anima a usted de hacer público el aludido trabajo que se ha servido usted presentarme, lo creo altamente benéfico, sobre todo, para las grandes masas populares, que en lo general tienen una idea desgraciadamente bien absurda y antiestética de lo que realmente es, y debe ser, la enseñanza de la escuela del instrumento que nos ocupa.

Vicente Mañas⁸¹

Distinguido maestro:

Con mucho interés leí las "dieciséis reglas para sentarse a tocar el piano", que se sirvió usted enviarme, con el fin de que le diera yo mi opinión y en mi humilde concepto, las encuentro de una grande utilidad para el aprendizaje del piano.

Luis Moctezuma

Quero amigo y maestro:

Agradezco a usted infinito su bondadosa deferencia, al solicitar mi incompetente opinión sobre las "dieciséis reglas para sentarse a tocar el piano".

Las suscribo con gusto, por encontrar dichas reglas de acuerdo completo con lo que los mejores métodos (inclusive las bases del método Leschetizky) han ordenado respecto del punto que trata usted.

Tiene para mi un encanto más el estudio de usted; su noble afán de buscar en el lenguaje netamente personal, característico de usted, la mayor claridad en el asunto que desea ilustrar.

César del Castillo

Mi estimado señor y amigo:

He recibido la atenta carta, en que me pide usted mi opinión respecto de las "dieciséis reglas para sentarse a tocar el piano". En mi concepto, esas reglas tienen, sin duda alguna, una base racional, susceptible tan sólo de algunas ligeras modificaciones, en determinados casos.

⁸¹ Vicente Mañas fue un notable pianista español que visitó México en varias ocasiones.

Dándole las más expresivas gracias, por la amabilidad que tuvo al pedirme mi humilde opinión, me repito su atento, servidor y amigo.

Carlos J. Meneses

Mi muy estimado maestro querido amigo:

He leído las "dieciséis reglas" formuladas por usted para sentarse a tocar el piano, que tuvo la bondad de mandarme, con la distinción de pedirme mi parecer sobre ellas, antes de publicarlas. Después de examinarlas minuciosamente, encuentro que dicha reglas reúnen todas las condiciones requeridas para adquirir una buena y sólida técnica.

Felicito a usted por su trabajo, que considero de mucha utilidad para las personas a que se dediquen al estudio del piano.

Manuel Torres Anaya

Respetable maestro:

He leído atentamente las "16 reglas para sentarse a tocar el piano, colocándose de manera conveniente", que ha tenido usted la bondad de someter a mi juicio, pidiéndome mi opinión acerca de ellas. En contestación, diré a usted que estoy enteramente de acuerdo, y que las encuentro de suma utilidad.

Ojalá que los jóvenes estudiantes se penetraran de ellas, y las observaran atenta y escrupulosamente, poniendo en práctica los sanos conceptos prescritos en la última de ellas; de esa manera, nunca se apartarían de la buena escuela de piano, de la que tan bellos modelos nos han presentado los grandes pianistas, como Paderewski y la Carreño, que en época reciente hemos tenido el placer de admirar.

Soy de usted afectísimo, seguro servidor y viejo discípulo.

Julio Ituarte

Muy querido maestro:

Impuesto de sus interesantes "dieciséis reglas para sentarse a tocar el piano colocándose de manera conveniente", me parecen muy buenas todas, y creo que facilitarán la manera de tocar el piano, no sólo a muchos principiantes, sino a algunos que no lo sean.

Añadiría yo la recomendación de hacer extensiva la flexibilidad de que usted habla, a todos los músculos que entran en acción al tocar, pues su rigidez impide la libre circulación de la sangre, predisponiendo al ejecutante a los calambres.

Muy interesantes me parecen, repito, las reglas de usted y serán de mucho provecho.

Con saludo para usted y Julio, se despide su discípulo, que mucho lo quiere.

Alberto Villaseñor

Muy querido maestro:

Con verdadero interés he leído las "Reglas para sentarse a tocar el piano", que tuvo usted la bondad de mandarme, y sinceramente felicito a usted por su trabajo, que encuentro muy útil para la enseñanza.

Le doy a usted las más expresivas gracias, por haberse acordado de mí, y me repito su afectísimo amigo, que mucho lo aprecia.

Ernesto Elorduy

*Traviata*⁸²

De México a Pachuca.

Querido compadre:

Llegué a México sin novedad después de sufrir las consiguientes e inevitables molestias del tren.

Me he encontrado en esta populosa capital el alboroto que están metiendo los amigos de la amistosidad para las fiestas presidenciales en honor de don Porfirio.

Se dice que habrá "gran parada"; que darán un "baile y comilona", que costarán treinta y cuatro mil pesos; ¡Carambola! y que obsequiarán una función teatral de gala, para la que han ofrecido a la empresa de Arbeu, trescientos pesos ¡qué lujo!. El vecindario pudiente y "esperante", ha comenzado a componer sus casas.

Por supuesto que el jueves fui a oír *La Traviata*, cantada por la Tetrizzini, Colli y Romboli, pasándome en el desierto teatro Arbeu una tarde deliciosa. La ópera verdiana, tanto por el drama como por la música, siempre me ha causado profunda emoción, que me deja en el fondo del alma un residuo de tristeza inexplicable.

Cuando era yo joven, vi por primera vez el drama "Redención" a la compañía del actor Manuel Fabre, de feliz memoria; hacia la dama de las camelias Pilar Pavía, actriz muy querida del público y por quien yo tenía ferviente simpatía, que semejava -si no lo era- al amor. Las impresiones que causaron en mi corazón obra y actriz, se lo he dicho ya, compadre, no se me han borrado todavía. Después vino la música de Verdi, de ese maestro coloso del siglo XIX, muy superior -a pesar de lo que digan los polifonistas- a Wagner y demás chiflados.

Verdi supo pintar las pasiones en toda su feroz intensidad; creó en su música el sentimiento del amor, del odio, de la cólera; imitó a la naturaleza en sus efectos, describiendo la aurora, la tempestad, el aspecto silencioso de los campos; tradujo con habilidad suprema los actos de impaciencia, de inquietud, de congoja, de fervor religioso, de alegría, de tristeza, y supo, no sólo sentirlos, sino transmitirlos a sus oyentes.

¡Qué cavatina más expresiva que la que canta *Traviata* en el primer acto! ¡Qué frase más apasionada que aquella de "ámame Alfredo", que hace estremecer al más idiota!

Lástima que el inteligente maestro Golisciani haya imitado al maestro Polacco en un efecto orquestal del que abusa, y que consiste en ordenar o permitir al profesor de Bombo, que sacuda rabioso su bolillo contra su escandaloso instrumento, arrancándole en la arremetida, no un estético efecto de sonoridad, sino el conato de una tempestad deshecha.

⁸² *El Tiempo*. 2-XII-1904.

¡Y aquel grandioso final, forma debida como la del *aria* a dos tiempos, al célebre Paisiello! Y aquel hermoso terceto final con su funerario y formidable "unísono general" al agravarse el mal de la *traviata*! el cual preludia un sepulcral acompañamiento de orquesta dispuesto en elocuente "pianísimo"!...

¡Ah! yo me extasío con esta música que la pedantería llama con irritante torpeza, musiquilla, azucarillo, vejistoria con que se arrullaban nuestros abuelos. ¡Necios! Como si las bellezas del arte tuvieran épocas y desmerecieran con el andar del tiempo! La melodía, cuando como en *Traviata*, es pura, clara, insinuante, narrativa, sugestiva y vivificante, se impone, domina y subyuga, a pesar de la hidrofobia de los neófitos. La melodía expresiva, bien cuadrada y sin borrones armónicos ni dolorosa polifonía, es el alma del arte músico, sin la cual, la música no es música.

En cuanto a los artistas que desempeñaron la obra, le digo, compadre, que me complacieron. La Tetrizzini, que ya la había oído cantar el año pasado, cuando llamaba a la gente que hoy la abandona; es la misma excelsa diva, con su voz aterciopelada y finadísima; que emite sus notas con exactitud irreprochable y tal pureza y tal intención, que no hay más allá. Al representar su personaje es tan fiel y tanto se preocupa, que, créamelo, compadre, la he visto llorar y... perdóneme, he llorado yo también.

A Colli le pasa lo que a los ricos cuando empobrecen; que tiene más que los pobres cuando enriquecen. Está cambiado de verdad, pero es todavía artista que agrada.

Romboli es un joven que posee voz fresca, extensa, voluminosa y de buen timbre. La tiene mal "impostada" y abusa de ella. Desempeñó su parte con aplauso merecido.

La orquesta dirigida por el veterano Golisciani, caminó a maravilla. Este maestro es muy entendido, cuidadoso, sobrio, quieto y sugestivo. Algún neófito que no sabe de dirección de orquesta y cree probablemente que dirigir bien es jugar a la esgrima con exagerados movimientos, lo tilda de *battitore*. Ese incauto se engaña; el maestro que, como Golisciani, ha sostenido entre nosotros "sólo" -¡sólo eh!- más de una temporada poniendo obras como *Lohengrin*, *Tannhauser* y *Falstaff*, merece ser llamado, y es, un gran maestro.

Y basta por ahora, compadre. Déle expresiones a mi comadrita, hágale un cariño a mi ahijada y reciba el afecto de este su compadre que mucho lo aprecia, Martín Merendote.

El maestro Melesio Morales, de viaje⁸³

El maestro Morales ha salido para Veracruz, a donde va a pasar algunos días de vacaciones. Regresará después de dos semanas a reanudar sus labores profesionales.

Al partir nos ha remitido el siguiente artículo:

SINFONÍA (Breves apuntes históricos)

Entre las formas de composición musical que el arte registra, la más amplia, la más espiritual, la más variable, la más adaptable a las tendencias y propensiones que manifestó el cenáculo florentino; la que cultivaron con éxito grandes compositores y que formularon Sammartini, Haydn y Mozart, llevándola al pináculo del humano poder Beethoven y Brahms es, a no dudarlo, la sinfonía, explotada por Gluck, Berlioz y Wagner, con el fin de modificar la faz del melodrama.

La sinfonía, por su carácter polimorfo, se presta a la expresión más completa del lenguaje músico. Y bien que este lenguaje no sea como lo pregonaban los porvenirianos, la clara expresión de las ideas, no obstante, al hablar al sentimiento, la combinación sinfónica cuenta con medios de especial elocuencia, que fuera del melodrama, ningún otro género de música ha reunido hasta hoy.

Un lado vulnerable tiene la sinfonía y es el arrancar de su solio al canto vocal, por fortuna sin excluirlo. La sinfonía esencialmente instrumental acepta, aunque por necesidad, las voces humanas pero a condición de que ocupen puesto ordinario y entren en la general combinación como otros tantos instrumentos que prestan el contingente de sus timbres propios al colorido total, sin distinciones ni prerrogativas. Y hay que pasar por semejante monstruosidad, pues así lo pide la construcción polifónica del género, donde cabe desde la monótona homofonía ambrosiana y gregoriana hasta las atrocidades obscurantes de Berlioz y Brahms.

Sinfonía, palabra griega antiquísima en el tecnicismo músico, fue usada sin alteración durante algunos siglos; significaba entre los griegos la "consonancia perfecta" llamada "octava" o sea el "doble tetracordo disjunto". Transmitida que fue a los latinos, éstos, según Servius, la aplicaron además a un instrumento musical agudo, lo cual corrobora Fink, diciendo que tal instrumento -la "sinfonía"- acompañaba a las voces en "octava alta".

Dícese también que Cicerón al llamar "sinfoniachos" a los cantores, entendía designar a los ejecutantes reunidos entonando sonidos graves y agudos, ya unísonos, ya equísonos; reunión fónica que constituía la consonancia llamada "sinfonía". En el siglo XII de nuestra era, así se nombraba al coro infantil de la capilla pontifical que

⁸³ *El Tiempo*. 30-XII-1904. La introducción (en cursivas) es de la redacción del periódico.

cantaba la octava de las voces graves. San Isidoro de Sevilla daba dos significados a los cantos, distinguiendo con la palabra "sinfonía" las combinaciones de consonancias y con las de "diafonía" las de disonancias, esto es, las series de quintas que, aunque consonantes, en su progresión producen disonancias; así pues, que la armonía disonante, tal cual se conoce hoy, aun no existía. Todavía en el siglo de Arezzo se usaba la voz "sinfonía" para designar el canto acompañado a la octava.

Hacia la misma época comenzó a llamarse sinfonía al "organistrum" instrumento tosco y primitivo, que había sido modificado en sus proporciones y que al quedar reformado tomó el nombre de rebel, rubel y sinfonía indistintamente, instrumento que en realidad no fue otro que la viola. El instrumento llamado sinfonía, en el siglo XV fue abandonado al uso de los pordioseros y vagos, quienes por abuso de dicción contrajeron la palabra en "sifonia" y "chifonia" de donde sus tocadores tomaron el nombre de "chifoniachos". En algunos lugares del centro de Francia todavía se dice a la viola, "chiforna".

En 1594 aparecieron en [Amberes] piezas vocales, cuya colección portaba el título de "sinfonía angelical"; Schütz publicó en Venecia unas "sinfonías sagradas" para canto con acompañamiento de órgano y otros instrumentos obligados, mezclados de "ritornelos". Kircher dio tal título a preludios, tocatas, *ricercari* y sonatas para órgano y para clavecín. En el siglo XVIII usaban la misma voz los escritores franceses con sentido diverso al que recibe hoy. Se le decía sinfonía tanto a los acompañamientos instrumentales de las óperas como a los *ritornelos*, entre actos, preludios, etc., así como a la misma orquesta que ejecutaba aquellas piezas, fuera en el teatro o en el templo.

Grim escribía: "Yo en esta ópera encuentro gran número de "aires" deliciosos y una "sinfonía admirable". Carpentier decía, "motetes mezclados de sinfonías" y también, "la sinfonía del teatro se compone de violines, violas, etc." Montalbán en 1629 publicó algunas sinfonías hasta para ocho instrumentos. Cierta tipo de piezas instrumentales que revestían formas inusitadas se llamaban "sinfonías".

La sinfonía, como título de pieza instrumental, recibió modificaciones debidas a los cambios de formas, siendo una de ellas la obertura, que se atribuye a Lully; forma que ha durado en uso hasta nuestros días bajo la firma de autores celebrados como Rossini, Bellini, Herold, Auber, Boieldieu, Suppé y otros, entre los cuales hay quienes por ignorancia o petulancia las han llamado sinfonías. La forma de la obertura entró *presto* en auge y fue colocada al comenzar de las óperas. Siguiéron a las oberturas, las "suites" llamadas también "sonatas", cuyo título esta todavía muy en uso.

A continuación de las "suites" vinieron los "conciertos" que emanaron igualmente de la sinfonía. No obstante que la palabra "concierto" ya existía en el siglo XVII; la forma a que nos referimos se debe al violinista Torelli; forma que se sostuvo en uso más de medio siglo, hasta que la mejoró el célebre Corelli, dando los mejores modelos seguidos por Locatelli y Tartini. El "concierto", creación italiana, se propagó en toda Europa, sentó sus reales en Alemania, donde el gusto por la música instrumental siempre fue grande, Leclair, Haendel, Bach, Vivaldi y otros elevaron la forma de

concierto a inmensa altura, llegando a modificarlo con el corte de la "sonata moderna" inventada por Carlos Felipe Manuel Bach, hijo de Sebastián.

El instrumento sinfónico por excelencia y según lo indica la palabra en su general y última aceptación es la orquesta por su riqueza y variedad de timbres. Es sabido que esta masa instrumental, comenzó a formarse por el cuarteto de cuerda, que consagró la "Sociedad del cuarteto" a la virtuosidad notable de sus cultores, quienes supieron aisladamente primero y después reunidos, dominar con gran valentía sus instrumentos, dando con ello ocasión a los compositores para emprender, crear y conservar en alto rango la "música clásica".

No hicieron otro tanto los cultores del instrumental de viento, que quedaron, continúan y seguirán estacionarios.

Las primeras sinfonías, esto es, las piezas tocadas con varios instrumentos reunidos, aunque sin las pretensiones actuales, fueron trazadas por los años de 1723 a 1746 por Juan Agrell, músico de la Corte de Casse, y luego maestro de capilla de la iglesia principal de Nuremberg. La sinfonía en esa época se concretaba a las sencillas combinaciones del cuarteto de cuerda aumentado con trompas, cornetas, flautas y oboes, cuyas "partes" no mejoraban las condiciones armónicas de las obras, pero sí les daban más realce; y tanto, que servían no pocas veces para comenzar ópera y dar mayor brillo a los espectáculos.

De la Germania, la sinfonía pasó a Francia donde tuvo un representante digno de mención a Gossec, quien publicó las primeras sinfonías en 1754, habiendo compuesto veintiuna. La orquesta de Gossec, se componía de dos violines, viola y bajos; flauta, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos, dos trompetas y dos timbales; misma que sirvió a Haydn y a Mozart. Contemporáneamente en Italia la sinfonía entró en boga. La primera pieza de este género la escribió Sammartini a petición del gobernador de Milán, Pellavicini, alcanzando un éxito colosal que ocasionó la reproducción abundante de ese género de obras y la dedicación a su factura por infinidad de maestros competentes.

París, Viena, Londres y Praga participaron del entusiasmo suscitado por la sinfonía italiana, apareciendo como consecuencia la figura de Haydn, que fue el que más de cerca siguió la obra de Sammartini. Las primeras sinfonías de José Haydn fueron inspiradas en la de Sammartini, lo que no impidió al genio de este insigne maestro llegar a ser considerado "el padre de la sinfonía", como así lo llama la historia del arte. Ciertamente, aunque siguió las huellas del autor italiano, llegó a superarlo al grado de crear el movimiento orquestal que hoy se distingue con el nombre de "polifonía moderna".

La obra musical de Haydn es estimada por la crítica y el mundo filarmónico como producción honesta, tranquila, ingenua, emanada de la vida quieta y metódica que llevó en la casa del príncipe Esterhazy, donde aislado en cierto modo y en el goce de su mejor época, pudo ser sencillo, claro, franco e infantil de tipo burgués. El número de sinfonías compuestas por el fecundo escritor, fue de 118, pasando el de todas sus obras de dos mil; ¡parece increíble!

Mozart, contemporáneo de Haydn y visto por éste nacer y morir, tuvo los mismos elementos técnicos para su carrera; le sirvieron los mismos modelos ampliados por Haydn. Mozart escribió su primera sinfonía a la tierna edad de ocho años y a los dieciocho había ya compuesto dieciocho sinfonías. Es de notarse que del total que fue de cuarenta y nueve, solo dos están en tonalidad menor y las dos en Sol, habiendo sido estrenada la primera en 1773. Mozart fue grande en todos los géneros, pero sobresalió como sinfonista, no obstante que se mantuvo sin mejorar la forma, contentándose con imitar a Haydn.

La sinfonía a pequeña orquesta -orquesta de cámara- fue cultivada por infinidad de maestros contemporáneos de Haydn y Mozart, mejorando sus estilos. Entre ellos podemos contar a la mayor parte de los once hijos de Sebastián Bach que fueron distinguidos sinfonistas; otros muchos se dedicaron al género sin poder al fin levantarse al rango de Haydn y Mozart, incluso el gran Mendelssohn con sus cinco celebradas creaciones, que maltrató la felicidad de Fétis.

El turno de ascenso pudo realizarlo Beethoven, logrando con nueve sinfonías -sin derrocar a Haydn y a Mozart- adquirir la mayor celebridad mundial. Y con razón, pues mientras un sinnúmero de sinfonistas que siguieron a Haydn y Mozart nada nuevo aportaron al arte instrumental, Beethoven se reveló creador de un estilo propio, confesado y celebrado aun por sus opositores.

Beethoven, al contrario de Mozart, no compuso sinfonías en su niñez ni aún en su juventud; sino cuando fue hombre. No azardó su fantasía a la suerte de albures impensados, afrontó, sí, con conocimiento de causa, la empresa que sólo él era capaz de realizar, preparándose de antemano con profundos estudios auxiliados de la experiencia y apuntalados, por decirlo así, en las obras maestras de sus predecesores. A los treinta años de edad (1801) escribió su sinfonía en Do, primera de la serie y *op.* 21.

La segunda sinfonía *op.* 36, que dejó admirados a Berlioz y a Kastner, fue estrenada en 1803 y comparada por Lens al jardín de Armida trasplantado a la orquesta. Séanos permitido al paso, asentar el para nosotros grato recuerdo de haber hecho oír por primera vez en México ésta y la quinta sinfonía, con motivo del centenario del ilustre autor, por una orquesta compuesta de ciento treinta profesores, conducidos por nuestra *battuta*.

La tercera sinfonía, *op.* 53 (ó 55), terminada y publicada en 1804 estaba destinada a glorificar las victorias de Napoleón el grande; fue retirada de su objeto en virtud del disgusto que ocasionó a Beethoven la coronación de su héroe y cambiado en consecuencia, su título por el de "Heroica". En la ceremonia que nuestro gobierno ordenó para honrar la memoria de Seeward, nos tocó la fortuna de estrenar con gran éxito esta obra monumental. La cuarta sinfonía *op.* 60 compuesta en 1806, no aumentó la fama del autor; fue recibida con marcada frialdad y figura poco en los programas de conciertos.

La quinta sinfonía, *op.* 67, se conviene generalmente en considerarla obra maestra, pero se ha analizado y juzgado sin formalidad y declinando las responsabilidades que significan los juicios emitidos. Hubo escritor serio -Berlioz- que criticara la in-

tervención de los contrabajos cantando, comparándolos a "unos elefantes que pasean alegremente". Weber, el autor del *Freischütz* oía "un caos" en las sinfonías beethovenianas; Sport, dijo "que las bellezas del primer tiempo de la quinta sinfonía están expuestas sin hilación, sueltas, desencuadradas, sin formar un todo homogéneo y clásico"; que el "*adagio*" en sus marchas y modulaciones aunque ricas, le parecían fatigantes; el "trío" del "*scherzo*" le pareció "barroco" y el último trozo una batahola, un ruido insoportable que no había ni menos satisface. A propósito de la opiniones de Sport, Marx dice: "Los grandes genios puede comprender a los pequeños talentos; lo contrario es imposible..."; Pleyel, Berton y Fétis no favorecen esta composición con sus aplausos.

La sinfonía pastoral, sexta de la serie y *op.* 68, calificada de inferior a la tercera y a la quinta, fue, sin embargo, mejor recibida acaso por ser más comprensible y más popular. Tanto la quinta como la sexta fueron ejecutadas la noche del 22 de diciembre de 1808. La sexta fue confeccionada con programa; Beethoven cayó en esa debilidad. El programa ofrece sensaciones serenas, tempestad, cantos campestres y gratitud espiritual, según el propósito del autor.

Según sus críticos, Lens contradice a Oulibicheff, Marx se enfrenta con Lens; Esterlein la emprende contra Alberti y todos en desacuerdo forman el caos. Unos opinan que Beethoven ha escrito una "segunda pastoral" en la séptima sinfonía; otros, que "la segunda heroica"; Wagner la estima como "el apoteosis del baile"; Alberti asegura que "es una contra-heroica"; Nohl la toma como "una fiesta caballerescas"; y a Marx le parece "la imagen de un pueblo meridional, como los antiguos moros de España"; a un escritor siciliano se le figuró "una noche campestre"; Schumann vio en el "*andante*" el casamiento de un campesino; D'Ortigne, "una procesión por las catacumbas de una basílica"; Berlioz, "un rebaño con su pastor que era chaparro"; Duremberg, "el recuerdo de amor de una hermosa odalisca". El "final" le sonó al mismo como "una batalla de gigantes o guerreros del Nord y su regreso a la patria". También lo interpretó como "una orgía de Baco" y como "fiesta nupcial de campesinos".

Por último, Oulibicheff dijo que Beethoven había pintado en ese "final" una orgía popular a fin de expresar el disgusto que le originaban tales fiestas.

Se comprende desde luego por estos comentarios, que la música con programa es un solemne disparate que nada precisa ni nada dice. Desviar la música de su misión puramente recreativa es orillarla al ridículo. La música podrá parecernos más o menos agradable según que afecte con mayor o menor interioridad nuestro sistema nervioso, impresionándonos de modos varios; la gustaremos, la sentiremos, pero jamás la comprenderemos en el sentido de penetrar la verdad de su lenguaje por la sencilla razón de que no la tiene.

La sinfonía en la, séptima de la serie y *op.* 92, terminada en mayo de 1812, fue ejecutada en 1813 y dirigida por su autor, dilatándose su publicación hasta 1816. La octava sinfonía en fa, *op.* 93, fue escrita casi contemporáneamente a la séptima, concluida en octubre de 1812, estrenada en 1814 y publicada también en 1816. Aquéllos que no comprendieron la magnitud de la séptima sinfonía se encontraron sorprendi-

dos al escuchar la octava, cuya forma, estilo y condiciones, eran bien diferentes y daban pábulo a la sorpresa. La crítica, por supuesto, como de costumbre, estuvo en desacuerdo; ella fijó su atención en el parecido a la primera, sin reflexionar que si la estrechez de sus dimensiones y otras causas acusaban tal parecido, sus detalles de factura, caracteres de la melodía, y sobre todo, la madurez del autor impresa en toda la obra, la constituían bien diferente.

¡Diez años transcurrieron después de la octava sinfonía, sin que Beethoven diera a la publicidad más que su gran misa!

Al fin apareció la novena sinfonía *op.* 123. Predijo Escudo, que esta obra colosal sería la manzana de la discordia lanzada a la crítica de todos los pueblos y no se equivocó.

La tonalidad de esta producción es re menor; fue estrenada en mayo de 1824 y publicada en 1826. Es la única que tiene coro. En sus primeras audiciones no encontró ni las simpatías ni la admiración de nadie. Fue poco a poco y con ciertas dificultades que conquistó la reverencia que la sostiene. Un diario inglés opinó que "los amigos de Beethoven al aconsejarle la publicación de esta obra absurda, eran los peores enemigos de la gloria del maestro". Fétis la llamó "aberración de un genio que se apaga". Multitud de escritores y de artistas siguiendo el ejemplo de Fétis, declararon la decadencia evidente de Beethoven, palpable en esta sinfonía. No pocos atribuyeron la supuesta inferioridad del compositor al estado de completa sordera que le abrumaba, creyendo o simulando creer que la enfermedad del órgano auditivo atrofiaba las facultades cerebrales del gran hombre. Aunque las bellezas musicales de la obra le atrajo muchos admiradores, aún no goza de unánime aprobación y vive como la música wagneriana, discutida por adeptos y contrarios.

El que estos apuntes escribe, no ha tenido ocasión de escuchar la monumental producción del titán sinfonista y no se atrevería a juzgarla ni por suposición, como lo ha hecho con la música wagneriana, pues ésta, toda, persigue propósitos idénticos con idénticos medios que la uniforman, mientras que aquélla, comparada a su anterior, obedece a nuevos planes en combinaciones de ritmos, acompañamientos, posiciones vocales e instrumentales y al uso de tonalidades inciertas, con la cooperación de acordes antípodos, cuyo conjunto, sólo la material percepción auricular sería capaz de esclarecer y estimar. Pero tantos y tan vehementes elogios ha leído acerca de ella, que por sobre toda hipérbole se hallaría dispuesto a gustarla, si a escucharla llegara.

Como se ve por estos breves apuntes, la historia de la sinfonía es larga, pero parece terminada. Después de la desaparición de los genios, registrados en los siglos XVIII y XIX, no se miran ni aún vislumbran otros. El siglo XX promete trabajos de índole diversa, compatibles con las exigencias y la intelectualidad modernas. ¿Competirá el porvenir con el pasado?... El tiempo lo dirá.

Y aquí damos fin a nuestro artículo, largo para un periódico; corto para la materia de que trata. Tiene por objeto la sana pretensión de inculcar siquiera sea en pequeña dosis, los conocimientos que brinda el arte desde el punto de vista histórico. El que

desea conocer algo más sobre el particular, lea entre otras, la historia de la sinfonía por Bernet, que es el libro de que nos hemos servido para extender estos apuntes.

Un polemista notable ha dicho que en México no se sabe historia. No osaríamos afirmar si esta especie reza una verdad al respecto de la historia universal o de la historia Patria, pero sí aseguramos ser exacta la acusación con referencia a la de la música. Este importante ramo del arte no se conoce entre nosotros; nadie, con rarísimas excepciones, hojea sus libros ni menos los estudia. Quedamos convencidos de esto, cuando servimos en el Conservatorio la clase respectiva, a donde no concurrían más de dos o tres alumnos sin voluntad, fe, ni alientos. Decepcionados al palpar tanta indolencia, y no pudiendo sacar partido de nuestra labor, presentamos a la superioridad nuestra renuncia.

Algún tiempo permaneció acéfalo el puesto que abandonamos, pero al fin, ya nuestro discípulo y amigo el profesor Julián Carrillo, acaba de ser agraciado por la subsecretaría de Instrucción Pública, con el nombramiento de catedrático de Pedagogía e historia de la música. Hacemos sinceros y fervientes votos porque el inteligente Julián camine con fortuna y logre llenar su cometido con éxito brillante.

El pianista mexicano doctor Silva⁸⁴

El doctor Rafael Silva, que actualmente se encuentra en Europa, es hijo del conocido y estimado poeta que se llamó Agapito Silva. Era niño Rafael, cuando sus padres -como todos los papás mexicanos- quisieron que su hijo aprendiera la música, y mientras elegían profesor, la mamá enseñó al chiquitín las notas, tanto en la pauta como en el teclado del piano, donde el pequeño aspirante jugaba, sacando sonecitos "de dedo".

En su oportunidad se le dio forma al buen deseo y don Agapito entregó su hijo al maestro Morales, para que lo educara en el arte musical. A poco tiempo de emprendido el estudio, Rafael dio marcadas muestras de aptitud, y -cosa rara- de aplicación, lo que cautivó a su profesor, quien al descubrir tan importantes cualidades, tomó empeño extraordinario en formar del estudiante un buen artista, lo que consiguió, habiendo sido su único preceptor.

No se hicieron esperar los consiguientes resultados; el pequeño pianista comenzó a llamar la atención de cuantos lo rodeaban y a hacerse atmósfera. Cuando el maestro lo creyó conveniente, lo comenzó a presentar a examen en el Conservatorio en calidad de alumno particular, haciéndolo continuar la carrera en el orden establecido por la Escuela de Música. Año por año presentó su respectivo examen, hasta terminar las asignaturas escolares, mereciendo en todos ellos las primeras calificaciones, y por último, una mención honorífica. Dejó, por tanto, un buen nombre en el plantel donde fue laureado.

El señor su padre, don Agapito, con una sagacidad que no tienen todos los poetas, vio lejos, y calculó que por sobre los triunfos de su hijo, el arte no garantizaría a Rafael un porvenir desahogado. Las letras y la música, así como las artes en general, no encuentran -decía- en México, la debida recompensa; y dispuso matricularlo en el Colegio de medicina. El pianista iba a estudiar para médico.

Lo que entonces fue para los padres de Rafael débil esperanza, se cambió con el andar del tiempo en satisfactoria realidad, pues el hijo aprovechado supo ganar el título de doctor. Es en esta calidad que marchó a Europa, a enriquecer su ciencia en favor de la humanidad doliente.

Pero el caso tiene mucho de original, Silva está haciendo la delicia en París, de aquella culta sociedad tan afecta a la música. El distinguido pianista está dominando al ilustrado doctor. Sus amigos, compañeros y conocidos, lo traen de acá para allá, presentándolo en ésta y aquella casa, a tal o cual familia, siendo en todas partes recibido con gusto y con aplauso. Las cartas que hemos visto, venidas de la moderna Babilonia, dicen que está tan apreciada la labor artística del músico mexicano, que aun

⁸⁴ *El Tiempo*. 14-I-1905.

le abre paso y facilita el ingreso a círculos científicos, a donde sin su habilidad pianística hubiera penetrado con ciertas dificultades.

Una bella parisiense le decía al oírlo tocar: ¡Lástima doctor, que prefiera usted de la medicina al piano; toca usted de manera angelical! Y tenía razón... en París; en México no la tendría. Allá se goza con la música; acá... con los toros.

Contento debe estar el maestro Morales de los triunfos de su discípulo; nada más justo.

La estatua a la Peralta⁸⁵

Algún desocupado, neurótico y patriota, ha echado a volar por los cuatro vientos, cual amoroso suspiro que hiende el espacio, saturándolo de perfumes, mientras expira en él, una idea simpática a la verdad, de fácil acceso al consentimiento mexicano; idea deslumbradora, basada en el cariño y emitida al empuje de plausible patriotismo, sincero e impetuoso; idea que suscribiría yo con gusto si no me asaltaran fundados temores de que no obstante su atractivo, se sostendría airosa mientras la crítica sana y justiciera no tome cuenta y razón de ella, sujetándola a análisis tranquilo, y aquilatándola en su verdadero valer, a fin de aceptarla o desecharla conforme a los fundamentos que la soportan.

Se trata, pues, de glorificar la memoria de la señora Doña Ángela Peralta, levantándole una estatua en el gran teatro Nacional que se está construyendo. He dicho y lo repito; la idea se ha botado a los cuatro vientos, ya que los diarios la llevan iniciada en sus columnas; que es idea que todo mexicano acogerá de buena voluntad, por tratarse de una artista del país, que fue querida y aplaudida; pero que se sostendrá poco por insuficiencia de merecimientos en la cantante que ha inspirado. Ésta es la verdad, aunque cause disgusto y escándalo.

En primer lugar y tomando el asunto en tesis general, los cantantes no han gozado hasta hoy la gloria de la inmortalidad por medio del arte estatuario; los grandes centros musicales como son Italia, Francia, Alemania, Rusia y algún otro, no han concedido tan alto honor a los artistas de canto. Los monumentos con figuras esculturales, han sido erigidos a los héroes, a los bienhechores de la humanidad y a los representantes de la intelectualidad creadora.

La Malibrán, la Alboni, la Sontag, la Patti, Rubini, Gayarre, Marini y Lablachew, fueron aplaudidos, colmados de consideraciones, honores y riquezas, pero no inmortalizados con estatuas; éste es un hecho, no un cuento. En cambio, sabios, inventores,

⁸⁵ *El Tercer Imperio*. 18 -III-1905.

científicos y autores líricos y dramáticos, fueron siempre deificados en mármol y bronce.

Mas aunque al asegurar esta verdad padeciera yo un error -inconsciente en todo caso- al tratarse de la paisana, quedaría una exigencia por llenar antes de resolver el asunto afirmativamente, y es éste: ¿Fue la Peralta realmente una gloria del arte? ¿Su fama fue mundanal o casera? ¿Su nombre tuvo resonancia en carteles europeos o solamente en programas mexicanos? Para tratar en serio esta cuestión, sería oportuno que los autores de la idea que comento, fundaran su petición con datos irrefutables que aprobaran sin contraste, que la señora Peralta fue considerada por el mundo músico, entre las cantantes de primera fila; que fue celebrada en temporadas teatrales "*di primo cartello*" como por ejemplo, en "San Carlos" de Napolés, en "*Scala*" de Milán, en "Comunal" de Bolonia, en "*La Fenice*" de Venecia, en "*Carlo Felice*" de Génova, etc., etc., de Italia. Fuera de la península en el "Italiano" de París, el "*Covent Garden*" de Londres, el "Real" de Madrid, el de "Las Monedas" de Bruselas, el "Imperial" de Berlín, etc., etc., teatros éstos que bautizan, que dan celebridad, que consagran e inmortalizan a los cantantes; pero sí, en vez de esto -como lo sospecho- la biografía de la Peralta no consigna hechos de alta naturaleza artística, dignos de la grandeza que se le promete; con sólo sus panegíricos escritos a la sombra de sus empresas, en nuestro país, y redactados por amigos -acaso subvencionados- con sólo esto, digo, no se amerita la consigna a la posteridad en una estatua.

Mucho nos cacarearon sus redactores de contaduría, panegiristas y amigos, las proezas de la diva; pero todo ello al estilo del país, de memoria, de fantasía y sin datos históricos que pudieran haber acreditado una carrera europea -si es que la hizo-. Se llegó a decir que había pisado las tablas de los teatros "*Scala*" y "*Carlo Felice*", pero sin aclarar que en Milán su aparición fue hecha en función dedicada a la beneficencia, y en Génova en una representación de prueba, que no superó obteniendo en ambas salidas en "*succès d'estime*" que no alimenta reputaciones. México quiso creer y creyó de buena fe como cree en la detención del sol por Josué y en los milagros de San Expedito, dándole así a su creencia una falta base de sustentación. En realidad, lo que de cierto en el país se sabe, es que a la Peralta se le aplaudió con delirio, que fue la niña mimada de su público y que éste la recompensó largamente con un "haber" caudaloso, conservándole activo su cariño hasta tolerarle su sensible y violenta decadencia: pero estos hechos, conocidos en toda la República, no ameritan la erección de un monumento, siempre que no sea el destinado a su sepulcro.

Además, nuestra "plaza artística" no forma todavía entre las de renombre y no tiene, por lo mismo, poder legitimado para crear celebridades póstumas; no ha recibido todavía la alternativa -paso al lenguaje torero, que bien comprendemos- y por lo tanto, no puede transmitirla; es novillera. Puede consagrar reputaciones caseras, derramar satisfacciones entre sus elegidos, y llenarles la taquilla de dinero a sus protegidos; pero... ¡nada más! Por otra parte, la Peralta fue buena cantante y sus recursos vocales -puramente los vocales- fueron suficientes para haberle permitido abordar escenas de grandes teatros; pero, el hecho es, que esos escenarios no los es-

caló, ni mucho menos los dominó. La Peralta se concretó a recibir sobre su frente, coronas en familia, aplausos de sus amigos y contingente metálico de sus paisanos, frescos, carifiosos y voluntarios -en todo caso, siempre satisfactorios-, pero limitados a una órbita estrecha, donde no cabe una estatua.

Si por efecto de capricho, de ligereza o de espíritu de bandería, la emitida idea se lleva a cabo sin previa meditación y estudio, temería yo que, pasado el momento pasional, la estatua se viniera abajo derribada por la persuasión de haber obrado irreflexivamente, como pasó con la estatua del general Santa Anna y el busto del maestro Paniagua, quien -sea dicho de paso- merecería más la estatua que la Peralta, pues Paniagua, sobre ser compositor, es decir, artista intelectual, no cantante ni virtuoso, fue el primer maestro que escribió óperas en México.

Por lo pronto, protesto solemnemente que al escribir el presente artículo, que pudiera yo llamar: "La verdadera Peralta", el cual va a producir el descontento entre los adeptos a la diva, con especialidad entre los suscriptores de la idea en cuestión, no me impele animosidad chica ni grande que vaya a colocarse ante el espíritu animoso de explícitas voluntades, estorbando su acción; quiero únicamente que la creación del monumento con su femenino estatua, vaya amparada de irrecusables documentos y no se deba a la ridícula sensiblería criolla -tan fácil al entusiasmo como pronta al olvido-, lo que pudiera provocar desaprobación y censura.

Por las expuestas razones, emito mi opinión sana y francamente; no la impongo ni trataré de defenderla, trabando inútiles discusiones con los disgustados. Sé cuanto puede el capricho colectivo, aunque no llegue a ser justificado, para enfrentarme con él. Si hay sinceridad, tómense en consideración mis observaciones, analícese el punto, conforme a la impresión dominante. Legitimada por este medio la honra por conceder, una vez concedida, el país habrá obrado con juicio, y al levantar el proyectado monumento, en él fijará su orgullo; de otra suerte, le esperará el desdén y el menosprecio pues no basta para merecer honra tan alta la acumulación de glorias caseras; se necesita la formal sanción que otorga "*il primo cartello*", probada y constatada.

El piano: apuntes históricos⁸⁶

Por el año de 1768, la música para piano era la misma destinada al clavicémbalo, cuyos grandes virtuosos fueron Frescobaldi, Haendel, Bach y demás clavecinistas coleccionados por Mereaux, siguiendo en el reformado instrumento Dussek, Clementi, Mozart, Beethoven, etc.

⁸⁶ *El Tiempo*. 13 y 17-V-1905.

No obstante el empeño de los alemanes por el mejoramiento de sus pianos, éstos eran deficientes de sonoridad; tocó el progreso, en tal sentido, a la fabricación inglesa, que logró por largos años sostener la primacía de la construcción de dichos instrumentos.

Siguió el turno a los franceses. Sebastián Erard, en 1768, se dedicó con mucho éxito a fabricar címbalos mecánicos. Pero considerando que la época no era ya para esos instrumentos, abandonó la tarea y se dedicó a armar pianos cuadrilongos con cinco octavas y media, que alcanzaron éxito clamoroso. El mismo autor, en 1823, atinó a poner en práctica el doble escape, que fue generalmente adoptado. Ha transcurrido el tiempo desde la invención de Cristofori y al cabo de tres siglos de olvido, venimos a parar en que, el mecanismo Erard, es derivado del mecanismo Cristofori. Y si de aquí, continuamos observando que casi todas las fábricas lo usan, con ligeras variantes concluiremos por convenir, como se conviene ya, en que la gloria de la invención del piano pertenece a Bartolomeo Cristofori, pues él ideó el sistema que sus postreros han seguido.

Después de Erard, Francia no se detuvo a contemplar sus laureles; Ignacio Pleyel fundó en 1807, una casa, que tuvo su auge en 1825, merced a las labores de Camilo Pleyel, hijo del fundador de la casa. Este fabricante adoptó el sistema inglés, que ya en esa época estaba muy adelantado. Hasta 1863, la casa Pleyel tuvo en uso el doble escape, que valió a la fábrica el gran crédito de que gozó, siendo de mencionarse que el célebre Chopin les daba la preferencia en sus estudios y conciertos. Otra casa aumentó la fama de los pianos franceses: fue la del virtuoso Enrique Herz, que en 1855 se ganó el primer premio en la exposición de ese año. Tenían sus pianos la originalidad de llevar las cuerdas en el lugar que correspondía al armazón, mientras ésta ocupaba el lugar de las cuerdas.

Un piano de celebridad histórica que creció notablemente el crédito de la fabricación francesa, fue el cuadrilongo de Volber, parisiense. Sobre un piano de este afortunado autor, brilló la chispa que sostuvo la gran revolución de 1789. ¡Cosas de la vida! Sobre ese piano, Roger [sic] de L'Isle compuso *La Marsellesa*, que fue el canto de los revolucionarios, y ese mismo piano inspiró sus cantos al malogrado poeta Andrea Chenier.

Mientras Erard, Pleyel, Herz y Volber levantaban el pabellón francés con sus magníficas construcciones, Viena dormía estacionaria. No volvieron los vieneses a intentar modificación alguna para sus pianos, que fabricaban al estilo inglés, con cinco octavas, en la forma dada por Graf, Schans, Dorr y Leschen. Un piano de este último fue regalado por la archiduquesa María Teresa al celebrado maestro Pacini.

Terminada la época de Graf, continuó su discípulo Simon, cuya labor fue importantísima; creció las dimensiones de la caja armónica. Simon fue el primero que fabricó pianos de siete octavas. Alemania cooperó diligentemente al perfeccionamiento del piano auxiliado de sus inteligentes subordinados Tomaschek, Bösendorfer, Streicher, Fritz, Wopatemi y Hofbaner, quienes sostuvieron el mecanismo vienés, que, dicho sea de paso, en la actualidad es débil para resistir a la acrobática pulsación de

los virtuosos de nuestros tiempos, los que, si en mecanismo apenas han igualado a los antiguos clavecinistas, en garras se los han llevado muy lejos, luciendo la llamada "técnica moderna" -que no es técnica ni es moderna- capaz de acabar con treinta pianos por mes.

Inventor de altos vuelos fue Pape, quien dio variadas formas al piano, siendo una de las mejores la que apropió al piano-consola, con cuerdas cruzadas y oblicuas, resistencia de hierro y tabla armónica en el fondo. Los pianos de Pape gozaron de primacía por los años de 1830, en cuya época figuraron Elke, Gaveau, Filipi, Jocke, Manfrety, Yot, Bord y otros.

La nación que ha tomado en cuenta la fuerza hercúlea de los concertistas a la moderna, y se ha parapetado con sagacidad y tino es la Germania. Francia e Inglaterra habían dado resistencia a sus pianos, haciendo uso del fierro; sin embargo, no habían logrado dar tanta resistencia [a] sus instrumentos como la han dado los germanos. No obstante, los americanos del norte les han sobrepujado. Las casas de más renombre en Alemania son: Sieler, Duysen, Ecké, Werterman, Kartmann, Lipp y otras de las cuales hemos conocido en México, las de Blüthner, Schiedmayer, Wagner, Rosenkrantz y el mejor del mundo: ¡Bechstein!

El piano de Bechstein, muy superior -en nuestro concepto- al de Steinway, ocupa el puesto de honor actualmente en Francia, Italia, España y Alemania, lo mismo que en México y todas las Américas. Los grandes virtuosos, como Hans de Bulow, D'Albert, Planté y otros, los prefieren para sus estudios y conciertos, pues su agradable pulsación, su repetición pronta y segura, la suave morbidez de su sonido y la sonoridad simpática y expresiva, son cualidades propias, que lo recomiendan muy especialmente. La casa Bechstein está en Berlín y tiene una sucursal en Londres. Fue fundada en Berlín, el año de 1854, y en medio siglo se ha formado la mejor reputación europea. Produce anualmente cuatro mil instrumentos, que desparrama en ambos mundos. El establecimiento ocupa una superficie de 20,000 metros cuadrados y está dividida en cuatro fábricas. En ella trabajan ochocientos hombres, sin contar con los trabajadores de Londres.

En los Estados Unidos, Alfonso Babeveck estableció, en 1825, una fábrica de pianos, poniendo brevete a su mercancía en Filadelfia. En 1833, Conrado Meyer mejoró el instrumento, y a continuación Jonás Chickering, de Boston, en 1840, realizó progresos de reconocida importancia. El célebre Steinway hizo conocer sus pianos blindados, instrumentos acorazados que gozan de mundial renombre, en 1825, logrando vender anualmente seis mil. La casa "*Steinway et Sons*" está situada en Nueva York. Es la primera en el mundo, por la clase de sus productos, por sus excelencias y particularidades tanto en solidez como en elegancia. Enrique Engelhardt Steinway nació en Wolfhagen, el 15 de febrero de 1707 [sic]. En 1830 fundó en Nueva York la fábrica, que hoy no sólo es una casa comercial, sino una población en toda forma, con su caserío, su iglesia, su departamento y oficinas del taller. El establecimiento se encuentra a orillas del río *East*; tiene amplias calles, hermosos prados, inmenso parque y está alumbrado con luz eléctrica. Los Estados Unidos cuentan, además, con otras

fábricas buenas, que tratan de competir con Steinway, y son: Knabe, Emerson, Hamer, Weber, etcétera.

Y bien; después de recordar la historia del piano, aunque sea a grandes rasgos, ocurre fijarse en Italia, y suponer que la tierra en que tuvo su cuna, sea la que lleve el estandarte de los adelantos; ¿no es verdad? Pues no es así. La patria del inventor de tan precioso y popular instrumento, la patria de Cristofori, en otro tiempo sobresalió, y no fue superada en la fabricación de instrumentos de cuerda -violín y congéneres-; pero acerca de los pianos, permaneció siempre estacionaria para no decir en absoluto atraso. Aymonino, Berra, Mola, Marchisio, Grimin, Mattarello, Lochin, Bevers, De Meglio y algunos contemporáneos, han gozado y gozan de bastante crédito; pero no han vislumbrado la celebridad. En Florencia hubo también fabricantes como Lucherini, Stein y Ducci, este último, amigo nuestro, que era a la vez editor y comerciante en música; su repertorio, que visitábamos diariamente, se halla en la *Piazza di San Firenze*: allí era nuestro lugar de citas y de asuntos de arte.

En Italia, como en México, pasa que los productos del país no tienen suficiente estimación de los nativos, si no van bautizados con nombre extranjero; así, los pianos italianos, para valer, han de llevar en el membrete, escrito, un autor de Viena. Por los años en que nosotros vivimos en la bella ciudad de las flores, existía bien acreditada la casa "*Brizzi Nicolai*", que tenía buenos pianos y adjunto al almacén, un salón de conciertos algo más artístico que el de Wagner, en Zuleta. Recordamos con gusto todavía, que la célebre Antonietta Pozzoni cantó en ese salón música nuestra y que el talento de la eximia *prima donna* dio a nuestras obras realce y vida.

Quisiéramos, a fuer de mexicanos, cariñosos con nuestro suelo natal, poder constatar adelantos en la fabricación de instrumentos, como se han realizado ya, relativamente, en arte. Pero la verdad es que no los hemos tenido ni los tenemos aún. Los industriales que ha cobijado nuestro hermoso cielo, han sido contados y extraños al país. Federico Schonian, francés, que hace cincuenta años confeccionó malos pianos en un taller situado junto al difunto teatro Nacional; Leandro Urquiola, español, que remendó muchos pianos en su modesto establecimiento de la calle de la joya. Un tal Martínez, también español, que vivió poco, establecido por las calles de San Hipólito, y los laboriosos alemanes que sostienen la fábrica que fundaron los caballerosos señores Wagner y Levien. Este establecimiento es el mejor, por no decir el único, que existe en la República. Tiene sucursales en Guadalajara, Monterrey, Puebla y Veracruz, con tendencias a invadir otros estados; y ha trabajado sin cesar hasta llegar a fabricar con elementos del país, pianos que ha llamado "aztecas" (!), de mejores condiciones artísticas que los famosos de Rosenkrantz. No nos explicamos, sin embargo, como esta casa no ha dado impulso a sus fabricaciones, que ya merecieron premio de la Exposición de París, contentándose con mantener un comercio, bien que lucrativo, limitado a mera exportación. Razones de peso han de militar para ello, que no nos es posible penetrar, pero que lamentamos sinceramente.

Tal es la historia del piano, que transmitimos "*alla buona*", como fruto de nuestras investigaciones, provocadas por una noticia carente de fundamento.

Al terminar este artículo, sentimos la tentación de nombrar a nuestros concertistas que ya figuran en el escalafón del laureado ejército de Euterpe; pero se enfría nuestra voluntad al fijarme en el número ¡son tan pocos todavía! Más tarde quizá podremos satisfacer nuestro deseo; por ahora, esperaremos a que se junten más. Entre tanto, lo que vamos a hacer, es a recomendar a todos los que se dedican a la música, que sean perseverantes y estudiosos; que se persuadan de que el arte no es insignificante pasatiempo ni se ha de aprender por llenar ratos de ocio; él es una rama igual a cualquiera otra de las del saber humano, que necesita serias condiciones de aptitud no concedidas a todos; constancia, dedicación, firmeza de carácter, presencia de ánimo, conciencia honrada, y, en fin, para resumir la idea, necesita de las tres potencias del alma: memoria, inteligencia y voluntad.

La música, arte, no es juego de prendas, a propósito para cubrir un pasajero entretenimiento tertuliano: no están sus hombres en el recreo de la familia y de los amigos; es el alimento del espíritu, el termómetro de la cultura de los pueblos; la expresión levantada y majestuosa de la intelectualidad humana en sus altas individuales o colectivas manifestaciones. Y hay, por lo mismo, que aceptarla, considerarla y tratarla, con ánimo severo, diligente y sano, y otorgarle la formalidad que reclama la profundidad de su esencia. Hay que hacer forzosamente distinción, pues las separa un abismo, entre la música mecánica del organillo y del fonógrafo, la personal del músico de alquiler y la del formal artista que vale; entre la zarzuela, el concierto y la ópera; entre la música popular, la música pura y la música sagrada, en fin, entre la de baile, la clásica y la del drama lírico. Confundir todo, en dos palabras: "músicos" y "música", sin señalar categorías ni géneros, es cometer grosero despropósito.

Recomendamos con particular indicación, que el estudio de la música no se haga limitándolo al dominio de la llamada técnica, que sólo educa virtuosos; es ya preciso que se estudie la ciencia, la historia y la estética del arte, sin cuyos auxilios, no se descubrirán jamás sus verdaderos secretos, ni se llegará a estimar la música en las recónditas particularidades que lleva esparcida en su grande extensión.

La causa eficiente del retardo en los progresos del arte nacional, depende de la instrucción limitada que se toma, y decimos adrede "que se toma", porque la que "se da", es completa, especialmente la oficial, en que emplea el gobierno gruesas sumas. Para que haya adelantos son indispensables tres factores; menos maestros, mejores discípulos y público culto; los unos, que impartan buenas enseñanzas; los otros, que quieran y sepan aprovecharse de ellas, y el tercero, que estimule y recompense debidamente la labor de maestros y discípulos, formando músicos profesionistas y sosteniéndolos.

En cuanto a los profesores, creemos que los hay competentes, no pocos bautizados en México y confirmados en el extranjero. Opinamos en contra respecto de los estudiantes: éstos, tanto particulares como conservatorianos, en su mayoría no comprenden ni llenan sus deberes. Dejando a un lado a los estudiantes particulares, porque los ampara el derecho de divertirse, queriendo, calificaremos a los estudiantes inscritos en los registros del gobierno. Dijo Rubinstein, y dijo bien, que los Conser-

vatorios, máxime los de carácter oficial, son para formar artistas y profesores, no para hospedar ni tolerar ociosos. Los gobiernos que sostienen con fondos del erario planteles de enseñanza, y que, como el nuestro, además, emula con subvencionar a individuos y corporaciones, al recibir en el seno de sus escuelas alumnos que ha de instruir gratis, formula tácita y explícitamente con ellos un contrato de recíprocas obligaciones: puesto que el plantel da instrucción al aspirante, éste debe aprovecharla y darle forma utilitaria para sí y para el país que lo agraciara.

¿Cumplen con este contrato los insertos del Conservatorio? Conviene decir la verdad: la generalidad, no. El gobierno atiende, el profesorado se afana, los alumnos... no corresponden. Da tristeza ver con qué pereza, con qué desaliento, con qué impuntualidad concurren a las clases, aun los pensionados -con pocas excepciones- y con cuál calma, al ser interrogados por sus maestros, nada contestan, porque nada saben, y nada saben porque ¡nada estudian!... Y mientras tanto, el tiempo corre, la crítica reclama, el gobierno se siente defraudado, y los profesores ¡los siempre culpados profesores!, crujen los dientes al mirar su insolvencia de poder contra la inercia. Si la justicia pudiera abrirse paso, se concedería que el profesorado no es deficiente, ni sus enseñanzas; que sus textos, y por consiguiente, sus doctrinas, son las de los conservatorios europeos: las deficiencias se hallan en el aprendizaje, por falta de aplicación, de formalidad, de cuidado, de puntualidad, de voluntad, en fin, y de pasión en los alumnos -con excepciones, repito- muchos de los cuales van únicamente a divertirse, sin tomar a lo serio su instrucción.

Prueba evidente de lo que venimos asegurando, es la cantidad de alumnos que tienen las clases de violín y las de piano, únicas divertidas; las primeras cuentan con más de ochenta y las segundas pasan de doscientos: las demás, están poco menos que desiertas.

Por su parte, el público lleva a cuevas responsabilidades directas. Consisten éstas en que jamás se le ve en el Conservatorio, cuando no hay conciertos gratis en qué pasar agradablemente algunas horas vespertinas o nocturnas. No asiste a las conferencias, ni a los exámenes, ni a ningún acto escolar, en que su presencia pudiera servir de estímulo a la juventud, de quien tanto se espera, sin fijar mientes en que su desdén, su apatía, su indolencia, su insensibilidad y su ausencia, gravitan pesada y estorbosamente sobre el recargado tren, cuyo movimiento urge acelerar.

Por fortuna, México está recibiendo constantemente, en la inmigración que lo invade, un poderoso contingente de vitales fuerzas extranjeras, que obligarán a los criollos a entrar en actividad, utilizando las dotes naturales de que están protegidos, y con ello darán vida al arte que les pertenece por providencial concesión, y que hoy mantienen en penosa somnolencia.

No dudarle, esa gloriosa época llegará a más andar. Sentiremos solamente que ya no la alcanzará MELESIO MORALES.

Dice Marsillac al terminar su historia de la música que "la época presente es época de decadencia para el arte". Funda su opinión -muy atendible por cierto-, en la indiscutible superioridad de las obras musicales del pasado sobre las del presente; en la abundancia de críticos y en el número exorbitante de virtuosos que huelgan. Todo esto demuestra la ausencia de genio, que sólo reside en el alma y cerebro de los compositores. Y es el genio en sus manifestaciones el que marca las etapas del progreso artístico. Tal decadencia se viene sintiendo desde la desaparición de Beethoven; desde entonces la composición ha ido retrocediendo paso a paso, exhausta del elemento melódico que ha trocado incautamente por la informe y vaga sucesión de sonidos que no hablan y sólo atrapan efectos de sonoridad más o menos activos y estridentes, con tendencias al "realismo".

Opinión de escritor tan competente se impone. A la verdad, maestros de la talla de los clásicos, no los hay ya; y en cuanto a los críticos y los virtuosos, siendo comentaristas más o menos mendaces los unos e intérpretes más o menos entendidos los otros, no aportan contingente alguno de valor real al arte. De aquí se sigue que nuestra plaza artista -prescindiendo de la ausencia total de críticos-, no modifica su estado incipiente y su situación estacionaria, con la presencia de algunos solistas que ya tiene, por más que ellos sean "*di primo cartello*".

Lo que haya de progreso en nuestra música, se debe exclusivamente a los compositores por la razón clara y sencilla de que no solamente han "interpretado" sino también "producido" y es la reproducción a que sustancialmente constituye el arte. Absurdo sería considerar literato a un público por el hecho de saber leer y creer que la literatura mejorara en virtud de la pericia de los lectores -o de los cómicos tratándose de la literatura dramática-; preciso es, que para que se realice el progreso de las letras, éstas sean impulsadas por literatos y poetas, es decir, por cerebros creadores.

Desde tan interesante punto de vista, Julián Carrillo tocando, es un virtuoso digno de aplauso, que aumentará cuando abandonando la timidez que lo domina, adquiera los bríos de Vieux-temps, Sivori o Sarasate; pero componiendo, da empuje al arte nacional, que tuvo sus comienzos con la *Catalina de Guisa* del injustamente olvidado maestro Cenobio Paniagua. Fue entonces -dicho sea de paso- que nuestra música comenzó "a ser" y ya cuenta con un martirologio de compositores tan dignos de consideración, como sensible y censurable es el olvido en que la nación los tiene. ¡Día vendrá -espérese- en que levantado el nivel de la cultura de nuestra sociedad, los méritos de esos infortunados artistas, sean reconocidos por la gente pensadora!

Por el momento, la próxima víctima del amor al arte está a la vista; es el xocoyote de los compositores mexicanos; el entusiasta, el estudioso Julián Carrillo, que ha ya

⁸⁷ *El Tiempo*. 27-VII-1905.

expuesto al público el fruto de sus desvelos. Julián Carrillo, hombre trabajador y músico de ilusiones, persigue un fin loable y digno de mejor suerte; cultiva "con amore" -¡oh error!- el género serio. Guarda en su maleta muchas composiciones que están basadas en el narcótico desarrollo temático-sinfónico del discurso musical, dividido en tres o cuatro "tiempos" característicos, de corte clásico. Sobre la manifiesta predilección del escritor por la música instrumental alemana, habiendo ensanchado sus conocimientos en Leipzig, claro está que su música viene inoculada del estilo, que por fortuna no es ni podía ser el wagneriano, dado que este autor nunca escribió música de cámara. Las composiciones que he escuchado en las funciones de paga dadas en el teatro Arbeu, así lo revelan y denuncian las aspiraciones del compositor que son las de imitar a los grandes maestros de la escuela clásica.

Tales aspiraciones -que hallarán su sepulcro en México-, son dignas de encomio y respeto por la grandeza que entrañan; cuerdo anduvo el aspirante al concebirlas, pues de pretender mucho algo se consigue y ese "algo", lo ha ya conseguido el compositor mexicano. Pero ese "algo" -seamos francos- lo admirarán unos cuantos que estén en grado de aquilatar su mérito y quieran confesarlo; ese "algo" lo apreciarán los iniciados en los secretos de la ciencia de la armonía y de las curiosidades del contrapunto; pero... ese "algo"... no lo gustarán las masas porque no encaja en su idiosincracia, que depende de la simple impresión nerviosa, no del voto resultante del análisis reflexivo.

Y hay pretextos para que así suceda. Desde luego la música de Carrillo no es netamente original por más que tampoco sea un plagio; es una "imitación de escuela" realizada con opresión a impulsos de intención deliberada. La voluntad del autor ha hecho la mayor parte, concediendo el resto a su inspiración que es naturalmente melódica y criolla, de sabor nacional. El maestro mexicano componiendo en estilo alemán descubre involuntariamente -y no podría ser de otra suerte-, la pronunciación, el acento que le resulta al hablar la lengua misma, que no le es familiar como no nos es a sus connacionales; y música que éstos no paladean ni mucho menos saborean; prueba de ello su efecto producido en los grandes conciertos concienzudamente preparados a expensas del gobierno, que lleva realizados el incansable señor Meneses.

Y no es como aseguran con disculpable error nuestros neófitos melenudos; que la música alemana no nos agrada porque nuestros gustos andan "muy atrasados". El desdén por el arte de Beethoven no es exclusivamente nuestro; existe en países que ya hace tiempo, pasaron la edad de la lactancia en materia de arte. España, cuna de Guerrero, Victoria y Morales, ilustres competidores del célebre Palestrina e Italia, patria secular -siempre triunfante- del genio de las artes, no amamantan, no alimentan esta música que conocen a las mil maravillas y que respetan, pero que consideran exótica; la ejecutan, pero no la aceptan; la escuchan, pero no la gustan; y no obstante el transcurso impositor de los siglos y la constante solicitud de activa minoría, las multitudes no han podido encariñarse con ella; y todo esto, por el simple hecho de no cuadrar a sus ideales.

De semejante desvío oí lamentarse amargamente a mi maestro Mabellini, a Cortesi, a Biaggi, a Ussiglio, a Filipi y otros profesores partidarios de la escuela tudesca.

Galle y el padre Uriarte también se quejan de ello en sus libros sobre estética musical y Eslava, el famoso don Hilarión, cree explicarlo en sus obras didácticas, atribuyéndolo a la falta de ritmo cadencioso de que adolece el clacisismo.

Sea como sea, por sobre tantos suspiros pucherosos y tantos ayés sensibleros, flota una verdad resaltante y es que en México, en Italia y en España, la música alemana no cuenta con las simpatías a que es acreedora por su representación y su jerarquía. Pero... ¿qué vamos a hacer?... El gusto por la música es como el amor, "si sente ma non si dice..." o lo que es igual: "se percibe, pero no se razona..."

Por lo mismo y como sano consejo, recomendaré siempre a todos mis compatriotas que por desgracia se dediquen en nuestro país a la ociosa, difícil e improductiva profesión de compositores de música, que prescindan de la mala mafia de plantarse frente a frente de la escuela alemana, a respirar su fría atmósfera. Esa mala mafia les resulta palpablemente perjudicial, los enferma y los mata; las condiciones climatológicas de nuestra tierra, no favorecen la inmigración de ese arte, severo, docto y monumental, es verdad, pero glacial, desabrido, que no prospera al intenso calor de nuestro ardiente sol.

Cuánto mejor sería que nuestros maestros dedicaran sus talentos y energías a la creación de un arte patrio, propio, característico, adecuado a nuestro particular modo de ser, en relación directa con nuestros gustos, los que, por más que se predique, no han sido, ni son ni serán iguales a los de los austeros germanos, por más bellos que se pretendan. Y no se me tache de exagerado; lo que voy diciendo, no es parte de mi fantasía, es verdad comprobada, y día a día demostrada por la indiferencia de nuestras multitudes, aún con la música de Carrillo.

Por lo demás, es un error creer que fuera de Alemania, no se hace buena música. Pero aunque así fuera, es deber patriótico de todo compositor mexicano, prescindir de elaborar imitaciones, que por bien hechas que les salgan, siempre resultan pálidas frente a los originales y dedicarse a levantar un templo al arte criollo. Yo conozco bien las aptitudes de Julián y le concedo, por tanto, aliento sobrado por emanciparse de la tutela que le sujeta. Ábrase paso en un camino mas amplio, dando vuelo a su propia inspiración; tome por modelo las armonías que brinda la pródiga y virgen naturaleza de nuestro hermoso México; lea en el límpido sereno azul de nuestro cielo; sienta con la nobleza ingénita del corazón mexicano; escriba en el soñador y dulce arte latino y la posteridad le consagrará una estatua.

Por ahora, me es grato poder consignar en estas líneas, que el viaje del estudioso alumno de nuestro Conservatorio le fue provechoso; sus obras lo demuestran, pues están escritas con un fondo de conocimientos, que enaltece al autor. Deseo que así como al estudiar supo aprovecharse de las lecciones que recibió en nuestro plantel de educación⁸⁸ -sancionadas y ampliadas en el de Leipzig-, al enseñar, sepa transmitir la

⁸⁸ La ciencia de la "armonía" y el arte de instrumentar, así como una buena parte de la Estética, las aprendió en nuestro Conservatorio; y así lo dicen los certificados que están en un aparador del repertorio Wagner. (Nota de M. Morales)

savia de esas doctrinas a la juventud estudiosa, que no tendrá ocasión de atravesar el Atlántico en busca de ciencia.

La misión de Carrillo en México, no es la de lucirse como autor; eso no es posible a los compositores del género serio, máxime siendo del país; no espere tanta satisfacción. Desgraciadamente, nuestra tierra -lo digo con larga y triste experiencia- a pesar de sus treinta y nueve años de Conservatorio, carece todavía de elementos colectivos útiles para impulsar el musical arte patrio. Fije bien su atención; el auxilio oficial directo, no puede obtenerse, puesto que las empresas, al recibir para sus especulaciones del teatro Arbeau -único que suele hospedar algo de verdadero arte-, imponen la condición de no ser obligadas a representar obras mexicanas; el contingente oficioso del público, para obras extranjeras, es incierto; pero para las mexicanas es nulo; los empresarios teatrales en gran parte son aventureros sin dignidad, que no saben respetar sus firmas; la Iglesia ha atrancado sus puertas con el fatal "*Motu proprio*"; editores no los hay; los expendios de música impresa sólo negocian con la música *gophir* como "El morrongo", "El lapicero", "Chin-chun-chan", y el "Himno extranjero" vulgar "Nacional". Aun el protegido "género chico" se ha vuelto inabordable, por culpa de una legión canallesca de bestiales "reventadores" que se gozan en hostilizarlo. ¿Qué resta?...

Terminados -como terminarán- los efectos causados por la novedad que el estimable artista ha tenido la fortuna de probar ante un escaso público, efectos que en todo caso son merecido título de gloria, no le queda otra esfera de acción que la tocada a los compositores "de acá", de esta original "Italia americana"; cual es, la de archivar en la obscuridad sus obras, prescindiendo del "foro" y tomando asiento en las bancas de la "escuela" bajo el amparo y apoyo ministerial; olvidándose del "yo" y entregándose en cuerpo y alma a la educación de "nuestra juventud" -que va viviendo a la par de nuestro indolente público, un siglo atrás para el arte-; a fin de empujarla hacia los adelantos de la época.

Y es oportuno el momento. El gobierno, previendo sagazmente el porvenir, dedica insistente su atención a la enseñanza en general y con especialidad a la artística, impulsando la relativa a la música, tanto dentro como fuera del Conservatorio. "Es fuerza -dice su entendido ministro-, es fuerza desamortizar esa mitad exánime de la nación, que es como un cadáver encadenado a nuestros pies... Para ello urge remover a las masas, encenderles el cerebro y hacerles vivir la vida de la humanidad actual".

En efecto, para conseguir tan loable propósito, se necesita dar instrucción a nuestras multitudes, creando por medio de ella los elementos que faltan a su cultura. Optando una o dos clases en la escuela de música y desempeñándolas con el celo, voluntad y suficiencia que caracterizan al laureado maestro puede, bajo el modesto título de "preceptor", aspirar a la gloria relativa que por el momento puede únicamente otorgar el país, gloria que no va exenta de decepciones, pues no faltan discípulos, vanos e ingratos, que como San Pedro, Beethoven y D'Albert, nieguen a sus maestros; pero gloria, sin embargo que, alcanzados buenos resultados en el magisterio, propor-

ciona la honrosa y plácida satisfacción reservada [a] las conciencias rectas que han sabido y saben cumplir con sus deberes.

Y no hay otro camino por recorrer, señor Carrillo; 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 por hoy, a los beligerantes activos; entre el aventajado profesor a nuestras filas, a trabajar por el "mañana" que vamos preparando a nuestros menos 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".

Bisogna fare quel che si può, che quel che non si può, folle é volere.. [Es preciso hacer que aquel que pueda, que aquel que no pueda, fantasear y querer...].

Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio⁸⁹

Señores:

Comienzo esta reseña dando a ustedes las más expresivas gracias por su exquisita galantería al aceptar la invitación que les he hecho para honrarme con su presencia en esta fiesta íntima, bien modesta a la verdad, pero no carente de importancia. Al realizarla, ha sido mi intención celebrar en la grata compañía de ustedes, dos acontecimientos: uno nacional y otro particular; es decir: el cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio y mis bodas de oro. El Conservatorio fue inaugurado el 15 de enero de 1866,⁹⁰ y yo comencé mi carrera el 21 de diciembre de 1850.⁹¹ Cuarenta años tiene de instituida nuestra Escuela de música y cincuenta y seis de profesor el músico que habla.

Desde los primeros días del presente siglo debí haber celebrado estas bodas, pero se me pasó el momento inadvertidamente. Por fortuna puedo reparar el involuntario olvido, aprovechando la oportunidad que la suerte me brinda de celebrar la fundación del Conservatorio; plantel para mí muy querido, cuya existencia próspera, aunque contrastada, ha caminado ligada a mi vida profesional de tal manera que al escribir esta reseña me he visto obligado a prodigarme sin intención, ni vanidad, sólo por atender fielmente a la verdad histórica.

Y estimo preciosa la ocasión, ya que me impele a evocar recuerdos gratísimos; recuerdos de mejores tiempos, que me hacen gozar intensamente al refrescar con mis facultades imaginativas, las mil y una peripecias provocadas y desarrolladas por la eficaz y desinteresada cooperación de mis buenos amigos, quienes, en 1865, se adoptaron cuerpo y alma en mi auxilio, tutelando mis aspiraciones y cuya poderosa actividad produjo el triunfo del arte mexicano y la creación del plantel musical que hoy

⁸⁹ Discurso leído por Melesio Morales en el banquete celebrado en su honor el 6 de marzo de 1906. Fue publicado como Separata de *El Tiempo*. en 1907.

⁹⁰ Fecha de fundación de la Sociedad Filarmónica Mexicana que posteriormente (10. de julio de 1866) fundó el Conservatorio, cuando Morales se encontraba en Europa perfeccionando sus estudios.

⁹¹ Fecha de su primera composición, un vals titulado *El Republicano*.

sostiene dignamente el gobierno; recuerdos latentes que me rejuvenecen y reaniman, al relato de los cuales pareceme estar respirando en aquel medio ambiente que daba entusiasmo, vida y energía a mi espíritu, envolviéndolo a la par que a los de mis compañeros de lucha en una aureola de ilusiones y esperanzas, casi infantiles pero santas y puras; entusiasmo, vida y energía que valieron el triunfo de nuestra causa, que era la del arte nacional, resultando de ahí el pensamiento y realización de dotar a la Patria de una Escuela de música que no tenía y nos la debe.

Cuenta la historia, señores, que allá por los siglos XV y XVI, cada ciudad de Italia tenía un centro literario y musical. Cada gran señor ó escritor ó artista, daba asilo en su palacio a estas academias, y allí se disertaba sobre literatura y bellas artes. Una de las más notables celebraba sus reuniones en Florencia, hacia los últimos años del siglo XVI. El poeta-músico Juan Bardi Conde Vernio, había reunido en torno suyo a Miguel Galileo, Octavio Renucini, Gerónimo Mai, Julio Caccini, Victoria Archillei, Jacobo Peri, Emilio Cavalieri y Jacobo Corsi.

Con motivo del casamiento de Fernando de Toscana con Cristina de Lorena, estos académicos representaron una obra en cinco intermedios, debidos a Renucini, Bardi, Cavalieri, Strozzi, Caccini y Malvezzi. Después de otros ensayos felices, con motivo del casamiento de Enrique IV con María de Médici, se estrenó en el Palacio Pitti la primera ópera "Euridice" escrita por Peri y Caccini. En Florencia, pues, fue donde se representó por vez primera la primera ópera escrita en el viejo mundo.

Y bien, a semejanza de la Academia florentina, en México, como recordarán ustedes, mis viejos amigos, en la casa de Tomás León, que no era conde ni gran señor, pero sí excelente músico y perfecto caballero, nos reunimos por los años de 1864 y [18]65, algunos filarmónicos, con el fin de cultivar la música, especialmente la clásica, que por entonces sólo se conocía entre nosotros reducida al piano.

Formábamos constantemente aquellas reuniones, los pianistas Aniceto Ortega, Francisco Villalobos, Francisco Sanromán, Julio Ituarte, Tomás León y Melesio Morales, siendo acompañados de los aficionados Agustín Siliceo, Antonio García Cubas, Casimiro de Collado, Eduardo Liceaga, Francisco Ortega, Ignacio Durán, José Dueñas, Lázaro Ortega, Ramón Terreros y Urbano Fonseca. Aumentaban a veces este número algunos otros asistentes.

Por aquella época ya había yo dado la manía de componer óperas. En febrero de [18]63 había yo puesto en escena con feliz éxito artístico y pésimos resultados pecuniarios, una tragedia lírica titulada *Julieta y Romeo*, que fue cantada en el desaparecido teatro Nacional; y me ocupaba en dar la última mano al drama lírico *Ildegonda*. En este año de 1864, la compañía de ópera italiana que actuaba en nuestro coliseo, estaba capitaneada por los empresarios Biacchi y Mazzoleni; fungía de director y concertador el maestro Jaime Nunó y era maestro de coros el que habla.

Pretendí entonces que esa compañía cantara mi *Ildegonda*, pero, no obstante, mi pequeña influencia de compañero, los favorables informes dados por don Jaime y los auxilios personales que me prestó don Jesús Dueñas interesándose en la buena marcha del asunto, mi composición no pudo ser ejecutada.

Triste y descontento del mal éxito de mis esfuerzos, pero sin flaquear ante las dificultades que incontables se oponían a mis deseos, atribuí el mal fin de mis gestiones a mi poco valer, a mi poco crédito, a mi aislamiento, a mi ningún prestigio y fragué un plan que, llenando deficiencias, mejoraba mis condiciones.

Don José Dueñas, hombre bien relacionado en la sociedad mexicana y entre los altos personajes del gobierno, me había dado pruebas de buena voluntad y me ofrecía la seguridad de su adhesión a mi persona y de sus simpatías para mi música. Hombre de acción, de empuje y de poder, se presentó a mis ambiciones como el agente a propósito para llevar a buen término la realización de los ideales que yo perseguía.

Una mañana me entré en su casa; le expuse la situación y le confié mis proyectos; le manifesté mis deseos respecto a los medios que intentaba emplear cerca de la empresa Biacchi, que en ese año, 1865, era esperada con una buena compañía de esa ópera. Desconfiado le dije de mis valimientos personales, de mis recursos, de mis influencias para vencer la lucha que me proponía emprender contra Biacchi en caso de que se opusiera a mis designios: "creo, por lo mismo, necesario que usted me ayude, y que procuremos atraernos la voluntad de los amigos y compañeros que concurren a la casa de León. Reunidos todos, nuestros esfuerzos colectivos serán fructuosos y venceremos la lucha".

Dueñas, después de oírme con atención, quedó un momento en silencio, pensativo y vacilante. Pero de repente se puso en pie, y como tomando una resolución, me dio la mano, que sentí trémula, y con acento grave e intencionado, me dijo: "A trabajar; estoy a sus órdenes..." y comenzó desde luego una serie de acontecimientos que ya los señores Olavarría y García Cubas han consignado en la historia del arte patrio.

A renglón seguido el señor Dueñas y yo, solicitamos la cooperación de la Academia León, cooperación que obtuvimos, leal, franca y decidida, sin dificultad alguna; todos aquellos melómanos que agrupados en la calle de Cocheras por la atracción musical, aceptaron la invitación, todos se convirtieron en valientes soldados de nuestras filas, incondicionalmente dispuestos a favorecer nuestros propósitos. Los señores Liceaga y García Cubas pertenecieron a aquel grupo de hombres de temple y de corazón bien puesto, del cual son los únicos miembros supervivientes, a cuyos buenos oficios debí mi personalidad de artista y la Patria, su Escuela de música.

La Academia León, al emprender sus trabajos, se dio el título de "Club Filarmónico" de cuyo seno partió una comisión compuesta de los señores Fonseca, Durán, García Cubas, Liceaga, Dueñas y León, la que en su oportunidad se dirigió al empresario Biacchi con el objeto de pedirle atentamente la representación de la obra mexicana. El tal empresario, hombre inculto e ignaro a las fórmulas de los procedimientos sociales, recibió a las respetables personas que formaban la comisión, en el pórtico del teatro; escuchó la demanda con visible enfado y contestó con destemplada negativa disgustando profundamente a la comisión y al club.

Cuanto sobrevino en este memorable asunto, ya lo ha dicho el señor García Cubas en artículo que ha publicado en su última interesante obra; artículo que ha tenido la bondad de dedicarme, lo que le agradezco de todas veras.⁹²

Paso, pues adelante, para cumplir con el deseo de dar cuenta a ustedes de mis trabajos profesionales logrados. Y digo "dar cuenta" por el apoyo que logré del "Club Filarmónico" y a renglón seguido de la "Sociedad Filarmónica Mexicana" en la que quedó refundido aquél y de la cual formaron parte en su Junta Directiva y su profesorado los señores García Cubas, Liceaga, Olavarría y Sierra, fue también leal y eficaz, que sirvió para darme el bautismo de compositor en México y la confirmación en Italia.

He llevado desde entonces, durante mi vida, grabada esta deuda de gratitud en mi conciencia de hombre honrado, y es por esto que a todos ustedes, y especialmente a los señores Liceaga y García Cubas, únicos compañeros míos que de aquella inolvidable época quedan en este mundo, les entrego cuentas de mi conducta profesional y mis actos de artista.

A raíz del brillante éxito que la fortuna deparó a mi *Ildegonda*, las felicitaciones no escasearon; de todas partes de la República me llegaron plácemes. Una tarde, mis amigos festejaban el triunfo en la casa de León, abrumándome con sus bondades; todos me peroraban con inusitado entusiasmo, enlazando el feliz acontecimiento. En un momento dado, el señor Dr. Durán, que figuraba entre los más animosos, tomó una copa, y llamando la atención de los concurrentes, dijo alzándola, algo parecido a lo siguiente: "Señores: el triunfo de nuestro amigo Morales es una gran victoria ganada por el arte mexicano; por éxito tan completo, felicito al autor, deseándole carrera espléndida y muchos imitadores. Pero, en medio de tanta fortuna, debemos confesar que hemos pagado cara la satisfacción de haber dominado la soberbia y avaricia del empresario extranjero. Para que el caso no se repita en lo sucesivo, propongo, señores, que fundemos una escuela donde puedan formarse artistas mexicanos, teniendo en el país autores e intérpretes propios, no necesitaremos de los extranjeros para crear y elevar un arte nacional... ¿Se aprueba mi proposición?..."⁹³

Inútil es consignar que los aplausos y aclamaciones de aprobación se prolongaron por largo rato. El Club estableció enseguida el Conservatorio, convocando socios protectores entre los adeptos, los cuales socios pronto se reunieron en número de setenta y cinco, que después sobrepasó el de doscientos. Unido el Club a los protectores, tomaron el nombre de "Sociedad Filarmónica Mexicana". Esta Sociedad sostuvo de su peculio particular, once años el plantel; lo dotó del edificio que aún ocupa, conseguido del señor Presidente Juárez, y le costeó el teatro que posee, habiendo dirigido gratuitamente su construcción el ingeniero señor Antonio García Cubas, a la sombra protectora del Señor Presidente Lerdo.

⁹² Morales se refiere al capítulo "Historia de la Sociedad Filarmónica" de *El libro de mis recuerdos*.

⁹³ La proposición se refirió al establecimiento formal del "Club Filarmónico" que adoptó el nombre de Sociedad Filarmónica Mexicana y no a la fundación del Conservatorio.

A moción del señor Lic. Rafael Martínez de la Torre, fui pensionado por el señor don Antonio Escandón para ir a continuar mis estudios a Europa, y marché a Italia. Recuerdo que al despedirme de los amigos que me acompañaron a la Casa de Diligencias, le dije: "Me voy contentísimo por el éxito tocado a mi obra y porque dejo fundado un Conservatorio que ha nacido al calor de mi amor al arte. Regresaré y fundaré las clases de composición que tanta falta nos hacen".⁹⁴

Llegué a la bella ciudad de santa María de las Flores, y me puse a estudiar las materias técnicas de la composición conforme a la Escuela Napolitana, bajo la dirección del reputado maestro Teódulo Mabellini, materia que utilicé a mi regreso, fundando en México la Escuela de composición que jamás había existido en la República, y donde formé discípulos que hoy son apóstoles, entre los que, a semejanza de los de Cristo, hay Juanes y Judas.⁹⁵

Durante mi estancia en la hermosa ciudad de las flores, escribí y publiqué música de salón, bailes, concierto, iglesia y teatro, que fue bien recibida y circuló por toda la península. Traje de allá una *Misa de Gloria* dedicada al señor Escandón, que fue cantada en la Colegiata de Guadalupe por todo el personal artista del Conservatorio: una ópera semi-seria en cuatro actos, intitulada *Gino Corsini*, que cantó la señora Peralta y su compañía, y apunté ideas sobre otro libreto llamado *Carlo Magno*.

Algunas distinguidas cantantes como Cornelia Catelli, Eva Dattermole y la célebre Enriqueta Pozzoni, cantaron mi música, y mi *Ildegonda* fue ejecutada en el Real Teatro Pagliano, obteniendo unánime aprobación del culto público florentino. Siempre recuerdo con emoción que en una de las tres primeras representaciones, al presentarme en la escena, llamado por la galantería de la concurrencia, en medio de los vítores con que fui saludado, distinguí los gritos de "¡Viva México!", "¡Viva Juárez!", que produjeron eco profundo e inextinguible en mi alma.

Con motivo de este triunfo, la prensa local me dedicó muchos artículos, con honrosas apreciaciones y galantes laudatorias, que conservo, y de las cuales transcribo unos fragmentos debidos a la competéntísima pluma del Marqués D'Arcais, uno de los más encumbrados críticos italianos.

Dice así:

"Nada tengo que observar al 'Coro' con que comienza el segundo acto; en cuanto a la '*Arietta*' cantada por Idelbene, la encuentro bellísima; acaso se acerca al género bufo, pero en todo caso es elegante, exquisitamente instrumentada y lo que es más valioso verdaderamente original. La grande escena de Ildegonda '*Perdon gran Dio*' en el monasterio, está precedida de un 'solo' de corno inglés que en adelante combina con la voz. Morales ha querido darnos en esta escena una prueba de música dra-

⁹⁴ Morales parte a Europa el 1o. de mayo de 1866; en esa época el Conservatorio no había sido fundado todavía. Las clases de composición fueron impartidas por Aniceto Ortega hasta la llegada de Morales en mayo de 1869.

⁹⁵ Morales se refiere a sus discípulos Ricardo Castro (1864-1907) y Gustavo Campa (1863-1934) que se pronunciaron a favor del estilo francéscista y en contra del estilo italiano (que Morales fomentaba).

mático-descriptiva; los lamentos de Ildegonda presa en los subterráneos del monasterio, van interrumpidos por el temporal y por las oraciones de las monjas. La situación está tratada por el maestro, con talento, y bastaría esta sola página para augurar al compositor una carrera honrosa en el teatro. Fue aplaudidísimo el dúo entre la soprano y el tenor, pieza de buena factura y de notable belleza...

En resumen, la ópera de Morales fue recibida con calor y como halagüeño presagio, habiendo sido llamado el autor dieciocho veces al honor del proscenio. Morales es mexicano y corren voces de que pronto regresará a su patria. Puede ir contento y satisfecho de los aplausos que le han tributado los florentinos.

Marqués D'Arcais".

A los pocos días de este éxito, llamado a mi hogar, donde mi buen padre, al fallecer, había dejado sin su bienhechora sombra a mis hermanos, abandoné la bella Florencia, para ¡no volverla a ver jamás!

Estando yo en París, recibí *Il Corriere de Firenze*, periódico florentino que llevaba el siguiente artículo:

"El egregio maestro Morales ha salido de Florencia, y a esta hora va en camino para México, su patria, donde va a hacerse cargo del Conservatorio que allá fundó.⁹⁶ Todos los que lo conocen sentimos el pesar que deja el amigo que se marcha a tierra lejana, pues sus dotes personales lo hacían simpático a todos. Muchos de nuestros salones repercutieron sus armonías que con rara expresión producía en el piano, especialmente cuando traducía sus composiciones. Pocas veces nos ha acaecido en un hombre reunidas las cualidades de la mente y el corazón; Morales estaba dotado de ellas y por eso se atraía la estimación y el cariño. Ninguno de sus muchos amigos lo olvidará entre nosotros donde deja *cara ricordanza di se* [caro recuerdo de sí]. Morales nos deja una serie de composiciones que en su aparición han ido siendo acogidas *con piacere ed amore* [con gusto y cariño], habiendo merecido elogios del gremio artista.

Intérprete de mis conciudadanos y de todos aquellos que conocieron y amaron a Morales, le envío un cordial saludo, unido al augurio de que encuentre en su patria la felicidad y la gloria que tanto merece.

César Calvi".

Al llegar a México,⁹⁷ mi tierra me recibió con los brazos abiertos, acogiéndome amorosa en su regazo de madre; el cielo por feliz coincidencia, entoldó de nubes su espacio, evitando con ello los rigores del sol de mayo y aminorando el excesivo calor. Y como si hubiera intentado complimentarme, dejó lucir un soberbio y precioso doble arcoiris que después de la fresca lluvia tendió, cual arco triunfal, en el lado

⁹⁶ Véase nota 94.

⁹⁷ Mayo de 1869.

oriente de la ciudad, del NE al SE. La Sociedad Filarmónica Mexicana me dispuso aparatosa recepción digna, no de un compositor, sino de un héroe, y mis compatriotas me colmaron de atenciones, formándome una posición muy aceptable.

A cambio de tan honrosas y elevadas distinciones, e impulsado por vehemente gratitud al ser llamado por la Junta Directiva del Conservatorio para ofrecerme algunas clases y darme un lugar en su seno, acepté, dedicando al progreso del arte nacional y de su escuela en la órbita de mis posibilidades toda mi voluntad, todos mis afanes y todas mis energías.

Así fue como, ayudado por la actividad de mis compañeros y colegas, pude mejorar dentro y fuera del plantel las condiciones sensiblemente precarias del arte y sus cultores. Escribí en unión del señor Dr. Manuel Peredo, un reglamento que creó clases necesarias a la escuela y les dio forma; escribí los métodos teórico-prácticos de solfeo, uno para el estudio de primer año y otro para el de segundo; aquél con solfeos para una voz, este con solfeos concertantes a dos voces. Tales métodos, que prestaron por largos años señalados servicios enseñando a leer a muchos de los que ya figuran actualmente como profesores aun en el mismo Conservatorio, fueron últimamente sustituidos por otro cuya inferioridad ha demostrado la experiencia. Escribí, además, el tratado de "Teoría Musical" que todavía se usa en la clase respectiva.

Logré, en colaboración con mis compañeros profesores, y apoyado por la Junta Directiva, establecer las audiciones de música clásica y organizar grandes festivales, entre los que merecen recordarse aquéllos en que fue cantado por trescientas voces el *Sabat Mater* de Rossini; los realizados en honor de Beethoven con motivo de su centenario, ejecutado por el mismo numeroso cuerpo coral, más una orquesta de cien profesores y los dedicados al socorro de los inundados de Matamoros, que fueron desempeñados en la Plaza de armas por seiscientos músicos y cantores.

En los festivales dedicados de Beethoven, hice oír por primera vez en México y bajo mi batuta, las sinfonías segunda y quinta del celebrado autor, y en los de Matamoros, obras de Haydn y Bach. En las veladas oficiales en honor del general Grant y el estadista Mr. Seeward, la orquesta que conduje figuró dignamente, estrenando, entre otras obras, la tercera sinfonía de Beethoven.

Mantuve largos años en útil actividad, y sin subvención, un cuerpo de coros, compuesto de cuarenta señoritas y veinticuatro varones, así como un orfeón popular que había formado el señor Luis Muñoz Ledo, con un personal fluctuante entre doscientos ochenta y trescientos coristas.

Fundé las clases de composición,⁹⁸ cuyas interesantes materias no se enseñaban todavía en el país. Fundé también, alentado por el señor director Alfredo Bablot y en unión del señor José Rivas, la orquesta, dotándola de respectivo reglamento. Esta corporación, lo mismo que el orfeón popular, jamás fue subvencionada y sirvió gratis al establecimiento durante mucho tiempo, disolviéndose al fin por falta de aliento.

⁹⁸ Véase nota 94.

Hace cuatro años que el señor secretario de Hacienda, comprendiendo la necesidad de mantener esta masa instrumental, le señaló emolumentos, confiando su disciplina al señor profesor Carlos J. Meneses.

Los profesores, alumnos y orquesta de la Escuela, ejecutaron en dos fechas dos cantatas que compuse, una llamada *Dios salve a la Patria* y otra con letra del señor Sierra, *A Hidalgo*. En esta ocasión debutó nuestra actriz Concepción Padilla, que ha sido después muy aplaudida en su carrera teatral.

En mis clase de piano, canto y coros, estética e historia, armonía, contrapunto, instrumentación y fuga, que en diversas épocas servía, recibieron instrucción, con menor o mayor aprovechamiento, mil trescientos alumnos que pasaron por ellas en el transcurso de treinta y seis años. No todos se comprende pudieron seguir la carrera musical, ya otra vez lo he dicho; muchos desertaron; de otros, no pude seguir las huellas, pero sé que gran parte llegó con más o menos fortuna a formarse con el arte, honesta posición, habiendo entre ellos tres que se ganaron las "únicas tres medallas de oro" que hasta la fecha han sido concedidas a los estudiantes del Conservatorio.

Voy a nombrar algunos de estos alumnos que hicieron y que están en carrera: Abraham Estrada, profesor de piano del Instituto de Toluca. Enrique Cisneros, profesor de las escuelas primarias nacionales. Agustín Balderas (hijo), fue pianista. José Austri, compositor de zarzuela, director de orquesta y empresario. Enrique Palacios, compañero de Austri en sus labores teatrales. Alberto Villaseñor, renombrado virtuoso del piano. Emilio Carriles fue aplaudido cantante. Benigno Brizuela, profesor de piano. Ricardo Castro, compositor laureado y celebrado virtuoso del piano. Luis Mayagoitia, organista y cantor de iglesia. Porfirio Pastor, organista y cantor de iglesia. Luis Girón, violinista de orquesta. José Alcalá, distinguido compositor y pianista. Pablo Castellanos León, pianista. Eduardo Salvatierra, profesor de las escuelas primarias de la nación. Manuela Chávez fue pianista. Manuel Serrano, pianista y violinista. Gabriel Unda, profesor del Conservatorio y violinista de orquesta. Carlos Serrano, pianista, compositor, profesor de canto y director de orquesta, sostiene una acreditada academia en Nueva York. Librado Suárez, flautista, profesor del Conservatorio y de su orquesta. Francisco Orive, pianista. José Martínez, fue excelente pianista. Manuel Torres Anaya, concertista y profesor de piano. José Cuevas, compositor y pianista. Julio Morales, compositor laureado y profesor del Conservatorio y del Colegio de la Paz. Francisco Juan Labrada, cornetista, ex profesor del Conservatorio. Rafael Silva, pianista y doctor en medicina. José Barradas, compositor y profesor de piano. Ricardo Lodoza, jefe de un cuerpo coral y ex profesor del Conservatorio. Francisco Barajas, fue compositor y pianista. Roberto Marín, distinguido cantante y profesor de las escuelas nacionales primarias. Carlos Murguía, profesor de piano. Pedro Valdez Fraga, compositor laureado, violinista y profesor de orquesta del Conservatorio. Luis G. Soloma, jefe de la Sociedad del cuarteto clásico. Esteban Ojeda, compositor, violinista y jefe de banda. Joaquín Beristáin, profesor del Conservatorio y de las escuelas primarias nacionales. Hilario Zurita, acompañante y profesor de piano. Nabor Chávez, jefe laureado de la banda militar del Estado Mayor. Ambrosio Vázquez, jefe de

la banda militar de zapadores. Luciano Guerrero, jefe de la banda militar de Matehuala. Asunción Hermosa, compositor laureado y cantor de iglesia. Julián Carrillo, notable compositor y distinguido violinista, profesor del Conservatorio. Roberto Bencourt, fue profesor de piano y director de orquesta. Apolonio Arias, fagotista, profesor del Conservatorio, de su orquesta y director de estudios de conjunto. Alberto Amaya, violín concertino, jefe de la orquesta de la ópera y profesor del Conservatorio. Miguel Castillo, profesor de las escuelas nacionales.

Delfina Mancera, profesora laureada del Conservatorio. Dolores Couto, profesora del Conservatorio. Concepción Ruiz, profesora del Conservatorio. Luz Reynoso, ex profesora del Conservatorio. Guadalupe Alvarado, profesora de piano. María Herrera, pianista y armonista. Isabel Obregón, arpista. Mercedes Rey, concertista y profesora de piano. Carmen Elízaga, pianista. Ana María Arellano, pianista. Rosenda Bernal, ameritada cantante. Trinidad García de la Cadena, pianista. Soledad Goyzuela, aplaudida cantante de zarzuela y ópera. Refugio Torres Aranda, distinguida cantante y profesora de canto. Emilia Mallet, pianista y profesora del Colegio de la Paz, Josefina Velasco, fue pianista, compositora y profesora de piano. María Vergara, compositora y pianista. Susana Suárez, armonista y pianista. Rosa María Herrera, armonista y pianista, etc., etc.

Continuaría yo citando nombres de los alumnos que, más o menos aprovechados, salieron de mis clases, si en vez de tomarlos de mi memoria los copiara de mis estadísticas donde los tengo todos apuntados, pero alargar esta lista dando cuenta de mil y tantos individuos, sería pesadez insoportable.

Con lo expuesto he informado a ustedes, señores, de cuanto he podido realizar en favor del plantel que me ocupa; de ese plantel que me mantiene viva una simpática impresión generadora de sentimientos cariñosos, y es ésta: así como un cónyuge feliz dedica al vástago que le diera la querida esposa todo su amor y le consagra todos sus desvelos, quedando en él vinculados los lazos de indisoluble unión ideal al desaparecer de la dulce madre, así yo, que contraí relaciones de amor por el arte con la Academia León y de ellas resultó el Conservatorio, consagré toda mi voluntad y mis desvelos a este vástago, quedando en él vinculados todos los lazos de afecto y gratitud que conservé por mis nobles amigos y compañeros de [18]66, a la extinción de la sociedad creadora; de aquella asociación cuyo desinteresado y poderoso empuje produjo, como llevo dicho, el triunfo del arte nacional y la creación de nuestra próspera Escuela de música.

Extinguida que fue aquella agrupación de melómanos, a los once años de su productora existencia, continué al cuidado del huérfano querido, asociando mis esfuerzos a los muy valiosos de los señores directores Bablot y Rivas, hasta que colocándoseme a distancia, el gobierno nombró en 1900 un nuevo personal encargado de a dirección docente y administrativa del establecimiento.

Espérase de este personal que al comprender la situación, pueda continuar la labor que recibió ya avanzada, y que imitando la eficiente actividad de sus antecesores,

afronte con éxito las exigencias del presente, ya bien acentuadas, de formar cual fue el propósito de los fundadores, arte y artistas mexicanos.

Fuera del Conservatorio, di instrucción a doscientos cincuenta y cinco discípulos particulares y pude llevar a buen término otros trabajos en favor de la música nacional, siendo uno de ellos la representación del drama lírico en cuatro actos, *Cleopatra*, cuya larga historia dejo en el tintero para no alargar esta reseña, que tiene por límites la memoria de mis líos con el Conservatorio. Del resto que suprimo, ya han dado noticia bondadosamente en sus publicaciones los señores Olavarría y Agüeros.

Tal es el balance de mis actos profesionales que presento al conocimiento de ustedes, para manifestar con ello cómo me ha permitido el destino corresponder a la protección que sucesivamente me otorgaron el Club Filarmónico, la Sociedad Filarmónica Mexicana y los señores Martínez de la Torre y Escandón, en los albores de mi carrera. Ofreciendo a ustedes este relato a los sesenta y siete años de edad, satisfago un sagrado deber de gratitud, que me franquea el paso, el lugar tranquilo, destinado a todo aquel que, aunque sea en pequeña escala como yo, tiene la dicha de cumplir en favor de su Patria una misión sobre la tierra.

Dos palabras al señor ministro y concluyo:

Al permitirme invitar a usted a esta fiesta, señor Sierra,⁹⁹ no he pensado en el señor secretario, he recordado solamente al antiguo amigo, al bohemio de otros tiempos, al compañero en el trabajo y al soñador por el progreso patrio. Más como por encima de estas sencillas intenciones flota una verdad, cual es, que me encuentro honrado con la respetable presencia del señor ministro me siento impulsado a decirle lo siguiente: Desde el advenimiento del señor general Díaz al poder en 1877, quedó nacionalizado el Conservatorio. Durante los veintinueve años que van transcurridos, el jefe de la nación ha tenido a bien utilizar mis servicios, en el establecimiento que me ocupa y también los de mi hijo, haciendo a su vez otro tanto el señor secretario de las Bellas Artes. Por estas consideraciones que mucho nos honran, les estamos vivamente agradecidos. Mientras se nos crea capaces, llenaremos debidamente nuestras obligaciones, secundando en nuestra esfera de acción, los ideales del gobierno, que son, según nos lo ha dicho el señor ministro: "no instruir individualidades que compitan con los genios reconocidos en el mundo músico, sino hacer extensiva una educación amplia, que, mejorando las condiciones generales del saber, levante el nivel de la cultura artística y estética de nuestra masas".

El gobierno por su parte estoy cierto irá procurando, aconsejado de la experiencia, la corrección de las actuales bases de estudio, desarrollando órdenes de enseñanza viables, sin trabas, libres, republicanas, por explicarme así, que abrevien el camino directo al fin práctico y utilitario que se ha propuesto, y que todos de buena voluntad perseguimos.

Así las cosas, pronto llegará nuestra institución musical a la gloriosa meta que le espera, lo que con toda mi alma deseo.

⁹⁹ Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Los concursos en el Conservatorio¹⁰⁰

El concurso del grado inicial de composición, o lo que es lo mismo, de armonía que silenciosamente se verificó en el Conservatorio, debió ser más concurrido; estos actos entrañan tal importancia, que no es conveniente dejarlos pasar desapercibidos. Tomaron parte en el jurado, según costumbre, los profesores del ramo, como quien dice, los profesores de composición en todititas sus formas.

A las diez de la mañana del viernes ocho, se reunió el Jurado para determinar las pruebas a que debía sujetarse a los concurrentes y dispuso que se copiaran dos "cantos" y un "bajo" del tratado de armonía de Dubois, y que se dieran a los interesados para su elaboración, la cual debiera llevarse a cabo en tres horas, poniendo a los alumnos en logia. En efecto, así se verificó y tan de veras, que el tenorino secretario metió a cada uno en una pieza, las cerró y guardó las llaves en su bolsillo.

Estas formalidades, que tienen algo de pantomímico, son imitaciones de usos arcaicos, buenos para centros artísticos donde hay muchos conocedores de las materias puestas a prueba, por temor de que alguno furtivamente auxilie a los comprometidos, pero entre nosotros, donde las materias científicas del arte no se conocen ni menos se prodigan, la farsita empleada salió sobrando. Sin embargo, a fin de no sentar falsos precedentes, pudo pasar la comedia representada con sus detalles, aunque no completos.

Digo "no completos" porque el Jurado no cumplió con su deber; copió los "cantos" y el "bajo" que debieron ser improvisados o cuando menos preparados por él. Una vez devueltos por los examinados, debió el Jurado obligar a éstos a escribirlos ellos, con el fin de sondear no sólo su pericia adquirida por el estudio, sino sus facultades naturales de inventiva, indispensables al compositor.

La costumbre de servirse de los ejemplos confeccionados en los métodos es cómoda y muy usada por los profesores del Conservatorio, especialmente en los exámenes anuales. Semejante sistema es bueno cuando se trata de examinar a los "virtuosos" o ejecutantes; pero cuando se tienen enfrente jóvenes capaces como lo son -según me dicen- los dos concurrentes, Montiel y López, hay que tomar el asunto con formalidad e interrogarlos en la altura que impone la materia, que es difícil ciertamente, pero que debe superarse para merecer, bien merecido, el gran premio.

El concursante de composición debe probar que puede componer; si no tiene esta facultad, que no espere adquirirla en la escuela, pues no la da, y puede retirarse. No se aprende a hacer música como tampoco a hacer versos ni sermones, la inspiración, la inventiva sólo la da el dispensador de todo bien; ni se compra ni se vende.

Como resultado de la prolongada deliberación tenida por el Jurado, se votó en segundo premio para el joven López. Razón de sobra había para esa adjudicación; Ló-

pez, sabe mucho más que Montiel. Verdad es que la inferioridad de Montiel no procede de culpa propia; López cursó dos veces la armonía, una en calidad de instrumentista y la otra en la de compositor; la primera bajo la dirección del maestro Morales y la segunda al cuidado del profesor Tello. Este doble e inexplicable procedimiento, puso a López doblemente fuerte, pues la armonía no es más que "una" y los estudios que de ella hizo López, fueron "dos". Montiel solo cursó la materia como compositor, es decir "una" vez; en consecuencia el partido fue carabino.

No obstante, parte de las condiciones comparables en la lucha, López es superior a Montiel, al menos así lo revela el siguiente párrafo que extraigo de *El Tiempo*, escrito cuando salió de la clase del maestro Morales, dice así: "Un nuevo artista comienza a descollar en las aulas del Conservatorio. No tardará mucho tiempo en ocupar la atención de los que escriben la efemérides de los adelantos de la música entre nosotros. El alumno a quien nos referimos es el joven Aurelio López, oriundo, como el ya notable Carrillo, de San Luis Potosí. Este joven estudioso y aventajado, acaba de presentar sus exámenes de piano, armonía y materias anexas, con tal lucimiento, que ha merecido las primeras calificaciones que el plantel concede a sus educandos aprovechados". En armonía se excedió a tal grado que el Jurado puso la siguiente nota en el acta:

"El Jurado que suscribe, con gusto hace constar en esta acta, que el alumno Aurelio López, después de sustentar examen de la asignatura correspondiente al segundo año de armonía, presentó y ejecutó una bien escrita Sonata para piano, composición suya, de forma clásica. Rafael Tello - José Barradas".

Tanto no ha hecho Montiel al salir de la clase del profesor Tello. Sin embargo de que encuentro fundado el premio, recomendaría que, en las inscripciones para concursos se admitieran únicamente a las personas que contaran, posiblemente, con iguales elementos para la competencia, ya en aptitudes, ya en conocimientos y poder, siquiera para evitar el desaliento que se apodera a la hora crítica, de los concurrentes inferiores, y también para evitar las justas censuras a que se presentan las irregularidades no salvadas.

Ya se susurra que el premio de concurso de piano se lo llevará una joven que lleva diez años de estudiar el indócil instrumento y que además, tiene preparadas las piezas de prueba desde hace un año. No queremos dar crédito a estas versiones que destruirían la solemnidad del acto. Los concursos organizados sin los requisitos de posible igualdad, son infructuosos y los premios conquistados con ventajas, no honran. Piense en esto seriamente la dirección y no establezca hábitos defectuosos que se prestan a la crítica, cuestan y no estimulan.

¹⁰⁰ Este artículo se encuentra en el diario del compositor. [s.d.]

Chicanas en el Conservatorio¹⁰¹

Continúan efectuándose estos interesantes actos en el Conservatorio Nacional de Música, lo cual me place extraordinariamente, pues prescindiendo de las muchas correcciones que ellos necesitan, al fin que entraña la oposición puesta en juego y sus recompensas, las considero y son un gran estímulo para los desgraciados estudiantes que se dedican al arte en este México indolente y taurófilo.

Por el momento, el vencedor en estos concursos adquiere como premio una buena cantidad o bien un instrumento músico (que puede ser un piano); esto ya es algo; ¿qué importa que después, al entrar en carrera el alucinado hijo de Euterpe se encuentre, laureado y todo, en las cuatro esquinas de la Italia americana, sin poder ganar lo bastante para llevar una hilacha a su hogar o un pan negro a su mesa?. Porque la verdad es, -triste verdad por cierto- que en este país, el arte vive y socorre a sus cultores sólo dos meses en el año, cuando la empresa de ópera trae su compañía más o menos aceptable, y cuando, merced a los veinte mil del águila con que don José Yves¹⁰² sostiene a la orquesta del Conservatorio, Meneses, director de esta corporación, nos vende en cambio diez o doce audiciones de música muy buena, pero oscitante; durante el resto, los músicos que no son presupuestívoros [*sic*]... hacen verso a la luna.

Los concursos continúan -decía yo- en el Conservatorio; aunque, a veces, realmente no pueden llamarse concursos, pues para que tengan ese carácter es preciso al menos contar con dos alumnos que entren en competencia a disputar cuerpo a cuerpo el premio; pero no señor, se da el caso de que a éstos concursos concurra "uno solito", el cual toca, suda, se acongoja y luego... ¡cosa curiosa!... no le dan premio...

Dije antes que estos concursos necesitan correcciones y voy a indicárlas. En el concurso de piano verificado el martes 15, fue llamado el público -que dicho sea de paso, se compone de padres, madres, parientes y personas de estimación de los concurrentes- fue llamado, repito, a las cinco de la tarde, y el Jurado se presentó cerca de las seis. El Jurado al entrar al foro del teatrillo lo verificó en desorden y mezclado a los mozos del establecimiento que se dirigieron al piano para abrirlo y disponerlo a la campaña, mientras los señores profesores tomaron asiento por corto momento, desapareciendo bien luego, sin motivo aparente.

Pero volvieron a sus puestos, aunque en el mismo desorden. Entre tanto, pudo notarse con pena que la indumentaria del Jurado no correspondía a la formalidad del acto, que requiere traje a propósito conforme a los usos establecidos entre gente culta. En mejores condiciones estaban los mozos que lucieron modesta librea. Digno de

¹⁰¹ Este artículo se encuentra en el diario del compositor. [s.d.]

¹⁰² José Yves Limantour (1854-1935) ocupó importantes puestos en el gobierno. Formó parte del grupo de *Los científicos* e influyó considerablemente en el afrancesamiento de la capital.

inmediata preocupación es este descuido y que suelen llevar los señores profesores hasta exponer llanamente en caso, semejante calzado amarillo.

Al tomar asiento definitivamente, los señores jurados no supieron cumplir con lo prevenido para estos casos. A falta del director, está mandado que presida el profesor de mayor edad, lo que correspondía en derecho al Sr. Benigno de la Torre y no al Sr. Meneses. Y digo "correspondía" porque es prescripción reglamentaria y porque, aunque no lo fuera, en toda buena sociedad el lugar de honor se ofrece por los de la casa, a los invitados de fuera de ella, como lo eran el Sr. de la Torre y el Sr. Barrada, quienes en vez de ser atendidos, hubieron de pasársela colocados en los confines de la mesa. Mal hecho.

El acto comenzó por las concursantes de grado musical. No hablaré de cada una; esto sería largo y redundante toda vez que sólo "una" logró apartarse de la insignificante mediocridad demostrada; las demás no pudieran hacer sonar siquiera, el famoso "Steinway". La Srita. Guadalupe Chávez sí, tocó sus dos piezas con soltura, elegancia, buen estilo, pulsación segura y varonil, y estético sentimiento propio. Lástima que los señores que eligieron las piezas no hubieran tenido mejor tino; con mejores obras habría lucido mucho más la Srita. Chávez. No basta tomar al acaso una composición de Beethoven para salir airoso de la elección: Beethoven también escribió música defectuosa y mal ideada; la *op.* 129 puesta de prueba, pertenece a ese género que condena Marsillac cuando dice que Beethoven, dominado por la abstracción -estado nada favorable al arte- no pudo substraerse a los defectos de la monja cacofónica, de mala proporción en la forma, de desarrollo prolongado y "fastidioso" (es su palabra) y del empleo de "acordes extraños". Feliz a su vez, al hacer la crítica de lo que llama "la tercera manera" de este genio, reprueba con especialidad "las obras incluídas en los números 127 al 135".

Yo creo que sería ya tiempo de ir abandonando a Beethoven, tanto porque ya "hizo su tiempo", cuanto porque su música fue escrita para monocordio (piano embrionario) que no resulta en los "Bechstein" ni en los "Steinway". Ésta mi opinión acaso escandalice; no le hace. Nadie podrá negar que en la música actual, hay obras de mucho mejor efecto, y mucho más adaptable al gusto del día.

Irregular y aun digna de compasión encontré la presencia de un representante del sexo feo luchando contra señoritas. Los hombres han de batirse con los hombres, no con las mujeres. La mujer, sexo débil e inferior, debe hacer del hombre el amparo y el amor, jamás la competencia; váyase el Sr. Calderón al Japón.

Encantado quedé -no engañado- de la virtuosidad de la Srita. Alba Herrera.¹⁰³ A esta alumna sólo la defectuosa cronología del establecimiento la puede presentar en grado "medio", cuando lleva de estudiar con distintos profesores el difícil instrumento, ya más de quince años, y tres o cuatro de dominar las piezas que nos hizo oír. Hago esta aclaración, no con el ánimo de rebajar el mérito de la simpática "solista"

¹⁰³ Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) se graduó como pianista en el Conservatorio Nacional de Música. Escribió varios libros de historia de la música como *El arte musical en México* (1917).

(como concursante) que es grande en todo caso, sino para declarar que no hay necesidad de colocar en "la mitad" a la que ya llegó "al fin". La Srita. Alba es ya una pianista hecha y derecha; inútil quererla atrasar, su intención al emprender su corrección en el decir, su exactitud al ejecutar y su pasión al transmitir, lo demuestran ampliamente.

Siento igualmente, que la obra chopiniana no hubiera sido por ejemplo el *Segundo Scherzo* o la *Berceuse*, pues la elegida no es buena. La multitud de disonancias terribles que encierra la hacen desagradable, lo desencuadrado de su forma, incierta, y algunas combinaciones de aprendiz de contrapunto como son los ocho compases del moderato desde el nº 29, la recomiendan al desdén. La composición de Saint-Saens, en cambio, me dejó satisfecho.

A la aventajada Srita. Alba sólo le falta crearse un repertorio escogido de doscientas piezas, para sentarse al lado de Teresa Carreño.

Género chico ¹⁰⁴

Con el título de "Zarzuelas Mexicanas" ha anunciado *El Tiempo* hace días, un original concurso artístico capaz de volver locos a los compositores del país.

"Sabemos -dice- que una de las compañías que actúan en uno de los mejores teatros (¿cuál? ¡si todos son peores!) de esta capital, abrirá próximamente un concurso para premiar (!) a las mejores zarzuelas mexicanas".

Muy agradecidos deben quedar los compositores nacionales a las munificencias (?) empresas zarzueleras, por la grande e inteligente protección que ofrecen al arte patrio. ¡Y luego se dice por ahí, que no hay quién se muera por otro!

"¡Habrá un premio -continúa el aviso- para las zarzuelas que alcancen cincuenta representaciones *minimum*, ¡cáspita! y un beneficio el día (no la noche) que ajusten el ciento", ¡qué dicha! ¡qué ganga! ahora sí se cumplió la predicción de aquel sabelotodo que llegó a vislumbrar la época en que los compositores mexicanos harían fortuna con sólo sus talentos(!!).

La época vislumbrada ha llegado. Ahora sí, ¡despertad hijo de la armonía! ¡El presente y el porvenir es vuestro! ¡A enriquecer! Ya tenéis al rey por la orejas. Ya ese mezquino Sonzogno, pordiosero del arte italiano, editor del tres al cuarto, se puso en la evidencia. Ese miserable sólo da cincuenta mil liras italianas a un autor novel que con una ópera decente en un acto, triunfe en tres representaciones del conjunto que llegue a su concurso. Acá somos más hombres; en esta bendita Italia de la América, se piden zarzuelas en tres y cuatro actos, conteniendo payos, borrachos, mujeres des-

¹⁰⁴ Este artículo se encuentra en el diario del compositor. [s. d.]

nudas y estrofas satíricas; la obra así presentada, pasa a la censura de un... tal, que si es amigo del autor, acepta su composición con gestos; y si es enemigo, la devuelve con desprecio y aún con grosería. Ya aceptada, hay que apechugar con las lindas (?) voces de los artistas, y con su fino trato. Una vez preparada, se ofrece al respetable público y a los sesudos reventadores.

Si se salva la pieza -cosa muy problemática si es hechura paisana-, como no hay en ello, ni puede haber la satisfacción de un triunfo artístico, sólo restan las esperanzas de lucro; pero éste consiste en dos pesos, sí, dos pesos por cada representación, los cuales al decir del experimentado autor de *Zulema*,¹⁰⁵ no alcanzan ni para pagar las copas que ingieren los gorreros adictos amigos felicitantes.

En estas condiciones hay que esperar sentado con las dos posaderas y gastando bilis, cincuenta noches cuyo producto se embolsa la empresa, en caso de que no sea reventada la obra antes de que se cumpla el plazo. Llegado el término dan las magnánimas empresas un premio de veinte pesitos, manda tocar diana y se rien con el autor; al completarse las cien representaciones se han ganado diez mil centavillos flamantes... *voilà tout!*... [¡eso es todo!...] ¿Qué tal? ¿Queréis más? ¡Qué negocio tan brillante, *non é vero?* [¿no es cierto?]

No hay que dudar, el prometido concurso artístico va a ser un acontecimiento magno, monumental, digno de que Olavarría lo escriba en su "Historia del Teatro" con letras de oro. ¡Y que vivan las semicorcheas que producen el uno por ciento a los autores y noventa y nueve por *idem* a las empresas!

A propósito de los ridículos emolumentos que se disponen algunas veces por obra o labores de arte, voy a dar conocimiento de una lamentación elocuente del ya olvidado violinista don Eusebio Delgado. Decía este desgraciado profesor:

"Pues señó, en ete pai, no se puede se génio, polque se la pasa uno mal, mu mal. Valiera ma se cargado o gendame. Figure uté que como yo soy un gran violinista, ningún compañero me invita a sus huesos (funciones musicales de poca importancia) poque dizque no son de mi categoría y les da vergüenza pagame con uno o dos pesos; y cuando me suelen llamá pa las grandes solemnidades, entonce dicen: como lo hemo de paga con dinelo, selia ofendé a tan glande artista... Y me mandan a casa un platito de cocada!..."

El arte en los templos: Música excomulgada ¹⁰⁶

Cuando en años anteriores fue retirado de la capilla papal el maestro Mustafá, jubilado por la autoridad eclesiástica romana en premio de los eminentes y largos servicios que prestara el anciano músico en su calidad de director, el elevado puesto

¹⁰⁵ Ernesto Elorduy (1855-1913).

¹⁰⁶ Este artículo se encuentra en el diario del compositor [s. d.]

vacante fue ofrecido y adjudicado al merítísimo compositor de música sagrada, don Lorenzo Perossi, cuyo nombramiento encontró en la ciudad eterna la plena aprobación de adictos y contrarios.

La colocación del insigne abad a la cabeza de la capilla pontifical, despertó justa y sería curiosidad que se desarrolló en expectativa de reformas, las cuales brotadas espontáneamente en la caliente imaginación de los espectadores [sic], acusaron formas modeladas en la expresión activa de deseos acumulados. Se comentaba favorablemente, entre otras, la importantísima y verdadera modificación del personal cantor, y con ella la de todos los demás de su categoría, que atribuía a las gestiones de Perossi y que consistía en la abolición *per saecula* de los "tenorinos", raza desgraciada y degradada, para ser sustituidos por cantantes hembras de buen cartel. Se aplaudía también la no menos trascendental de autorizar la presencia de la orquesta acompañante y sinfónica en las grandes solemnidades de la iglesia y a la vez a la del célebre "oratorio" creado por San Felipe Neri en Florencia.

Dadas las cualidades de sabiduría y espíritu de progreso que asistían al nunca bien llorado León XIII, las sospechadas reformas se creían un hecho. El mundo filarmónico cristiano se restregaba las manos de contento al pensar en la inmediata desaparición de los cantantes operados, en la entronización del bello sexo al coro, donde jamás había puesto la planta, y en la del riquísimo instrumental moderno con su avanzada música; reformas dignas del nuevo maestro, del sabio Papa, del arte actual y de la civilización alcanzada en el siglo XX, que califica de acto salvaje el de mutilar al hombre, acto que apenas se toleraría aplicado a los sectarios de Antonelli, a fin de ver garantizado el inútil voto de castidad.

Tales reformas, decimos, se hicieron esperar el tiempo suficiente para que la gente entregara el asunto al olvido.

Elevado que fue a la silla de San Pedro el Patriarca de Venecia, José Sarto, y conocida la intimidad, confianza y estimación con que favorecía al maestro Perossi, las perdidas esperanzas renacieron y con mayor entusiasmo, pues se presentía una próxima era gloriosa para el nuevo y gran arte una vez reconstruido el personal actuante de la capilla papal con las voces femeniles y admitido el imponente concurso instrumental de la polifónica orquesta moderna.

Y en verdad, ¿cómo dudar del efecto sonoro en actividad, combinado con voces masquiles, femeniles e infantiles, coadyuvando en anchurosa armonía al esplendor y magnificencia del culto cristiano?

¿Cómo no creer en el poder sugestivo y piadoso de la melodía, armonía y polifonía vocal e instrumental de nuestros días, para esperar que serían satisfechas todas las necesidades musicales del templo?

¿Cómo no esperar maravillas de la música moderna que cuenta con tantos recursos superiores a los de la antigua -si música puede llamarse el canto gregoriano- para fundar un nuevo y más eficaz idioma con qué alabar al ser supremo?

Y sin embargo... ¡triste desengaño!... Nada había de cierto en todo lo comentado. Perossi no había gestionado ninguna reforma. Y lo que es peor; no hizo objeción alguna al *motu proprio* a pesar de ser la primera víctima, con aceptar la disposición de Pío X al rechazar de la casa de Dios el gran arte y obligándose con su silencio a conservar intacta una rutina secular que va pidiendo en alta voz un cambio a nombre de los adelantos del arte.

La conservación del *statu quo* papalino, es fuerza decirlo, entraña lamentable atraso, aguantado y sostenido en virtud de las tradiciones eclesiásticas que jamás tienden a efectuar marcha alguna y perseveran en sus usos y costumbres siglo tras siglo. Por eso el ya desvirtuado canto gregoriano vive aún en la Iglesia católica, a pesar de los progresos conseguidos. Menos mal cuando tan lúgubre canto se puede cultivar a conciencia, peor cuando se acompaña con armonía moderna, insoportable en poder de músicos inhábiles.

En la actualidad la restauración del canto gregoriano va a presentar serias dificultades aún en los centros más poderosos del catolicismo. El *motu proprio*, prescindiendo de la parte poética y artística que invoca, ha venido a poner un dique al desarrollo del arte religioso que por doquiera está pidiendo y necesitando del impulso autoritario que lo reglamente conforme a las exigencias propias de los distintos países católicos. Tiene de vulnerable la disposición anti-musical del Papa que no atiende ni establece jerarquías, como habría sido prudente hacerlo.

La Iglesia será una en su esencia, en sus dogmas, en sus bases fundamentales, en sus votos y oraciones, en sus cánones, facultades y fines; pero no en sus posibles ni mucho menos en la idiosincracia de sus fieles, entre los que muchos habemos que maldita la gracia en que nos cae el vetusto e incoloro canto gregoriano.¹⁰⁷ Desde este punto de vista, el *motu proprio* ni es atinado ni será fielmente obedecido.

Pío X al decretar sin distinciones el respeto musical al templo, ha dado el golpe de gracia a la magistral música religiosa representada en las monumentales obras de Bach, Haendel, Mozart, Mendelsohn, Rossini y Verdi.

Acepta únicamente el canto gregoriano, el polifono palestriniano y alguna otra música que sea escrita a la antigua. El canto gregoriano impuro por supuesto y el palestriniano sin voces femeninas, ambos en consecuencia, incorrectos y viciados. Probablemente el canto llano se usara en los "actos caseros", por decirlo así, reservando el otro para las grandes solemnidades.

La pretensión pudiera ser viable en donde los recursos pecuniarios y artísticos sobran y hay gusto por el clasicismo religioso a puras voces del siglo XIV; una capilla bien dotada de personal útil y competentemente dirigida y solventada obedecerá con éxito relativo a la voluntad papal, conservándose así en el templo la santidad (?) y el decoro (?) pretextados, sin encontrar contratiempos que impidan su lucimiento. Los fieles cuyo nivel de cultura artística soporte la imposición del mandato, gozarán con el fruto de un sistema musical que se resiente de viejo, a condición, se entiende, de

¹⁰⁷ Sorprende que un músico culto -como lo era Morales- muestre ese desprecio por el canto gregoriano.

que se le ofrezca bien presentado; pero fuera de esos privilegiados y no numerosos lugares, lo mediano se tornará en burlesco, lo sublime en ridículo. Entre nosotros "todo será Cuautitlán".¹⁰⁸

En México -alguien ha dicho- que el *motu proprio* no va a ser una restauración, sino una creación. Corto se queda el profético escrito; nosotros esperamos que será el desastre.

Ya.

El canto llano, querer o no querer, es un género fósil, música primitiva, sistema homófono, sin medida, ni ritmo, ni frases, ni cadencias, ni simetría, ni orden y es monótono y antipático por su tipo fúnebre.

Está formado de cantilenas recogidas de los restos musicales griegos, de melodías ambrosianas y paulinas mezcladas de cantos populares y con girones de canto eclesiástico occidental. San Gregorio, en el siglo VI los hilvanó y encuadernó, legando en ellos a la posteridad un centón a que dio el nombre de antifonario.

Su uso durante los primeros siglos obedeció a la carencia de cosa mejor; hoy, digámoslo claro, no tiene razón de existir no sólo frente a los adelantos del arte moderno en general, pero ni delante de los "corales luteranos"; debiera suprimirse.

Y con tanta más razón, cuanto que se duda de la autenticidad de los antifonarios que quedan, por estar escritos con signos que no pueden ser originales. Es sabido que San Gregorio no pudo escribir su libro sino con la notación de Boecio o con neumas y los antifonarios que aun existen no contienen esos caracteres.

Además la libertad de interpretación que se les ha tolerado por largos siglos, ha manchado su pureza a tal grado, que es de temerse que en vez de la restauración del canto gregoriano, resulte la 'creación' de un verdadero gregorito, que ni llenará su objeto, que despedirá a los fieles de la Iglesia y no dará pan a los cantollanistas.

En cuanto a la polifonía palestriniana, encontrará como el canto gregoriano su campo de acción posible en las grandes catedrales y basílicas que puedan ser servidas por aventajados especialistas, fuera de esos centros de alta civilización, el asunto es arduo y para nuestro país, imposible.

Mientras se trate de dar órdenes desde el arzobispado indicando con letra muerta los "principales medios" de llevar a cabo el mandato emitido, con fuerza de ley, no habrá inconvenientes, estos aparecerán en la práctica, pues como decía Napoleón: "No es difícil mandar, sino hacerse obedecer"... ¿Quiénes serán los músicos que hayan de implantar el nuevo sistema? ¿Bastará la voz de dieciséis obispos y arzobispos para formar de la nada una capilla en cada templo? ¿Una escuela gregoriana en cada diócesis? ¿Dónde se fabrican las voces? ¿Cuál es el porvenir de los cantollanistas? ¿Cómo, pues, sin elementos, obedecer al Sumo Pontífice?

Para "crear", como dice aquél la música santa y universal que se proyecta, se necesita en México: importar un millar de cantores especialistas; a la vez y para refac-

¹⁰⁸ El dicho mexicano "Fuera de México todo es Cuautitlán" se refiere al típico provincianismo mexicano.

cionarlos con el tiempo, pensionar jóvenes que vayan al extranjero a aprender la música eclesiástica; no confiar en el fruto de las enseñanzas del único profesor que hay en el país, que ni dará abasto y habrá que esperarle doce años que propone en su método de órgano.

Débase fundar un establecimiento quirúrgico para operar a los jóvenes que aspiren a cantollanistas; que el jefe de la Iglesia mexicana y los curas provincianos destinen una cantidad mensual suficiente para retribuir con decencia a los cantores del culto; y por último -¡obra de romanos!!- educar el oído de nuestros pobres católicos a soportar el canto gregoriano y gustar de la polifonía palestriniana al estilo del país. Una vez conseguido todo lo expuesto ya se podrá intentar la reforma o sea la "creación" de la nueva situación música patrio-eclesiástica. De otra suerte, la cosa se complicará seriamente.

Pasamos por alto la original pretensión del *motu proprio* que ordena cantar claro (en latín) para que los fieles comprendan las oraciones.

¡El pueblo, las multitudes y nuestros indios entendiendo el latín! ¡Sea en gloria de Dios!

En cuanto al instrumental, el *motu proprio* no es explícito ni franco. Desecha el piano (!) y todo instrumento "rumoroso o ligero" o lo que es lo mismo, toda clase de instrumentos.

La mitra de acá, más papista que el Papa, es más clara:

"No se usarán -manda- en las funciones de iglesia por solemnes que sean, sino el canto gregoriano, el polífono -canto ¿eh?- y el órgano".

Por manera que, en total de cuentas el rico instrumental moderno y su incomparable música por causas de santidad (!) y decoro (?) se van a la calle; quedan excomulgados para el templo.

¡Santidad! ¡Decoro! En verdad os digo que no se comprende como ha cabido en cerebro humano resolución semejante. Hay que preguntar: ¿Por qué el órgano es santo y el instrumental moderno no lo es? ¿En qué consiste el decoro en las voces masculinas y la falta de él en las femeninas? ¿Por qué se estima rumoroso e inadecuado un conjunto de instrumentos como la orquesta, cuya sonoridad se modifica hasta imitar con ella el silencio, y es tan noble sin voz, que habla al alma?

Dudamos que estas preguntas hallen contestación satisfactoria.

Por lo demás, es cierto que para suplir las voces femeniles en países como el nuestro, que no admite el procedimiento de *Semiramis*, se ordenan como suplencia las voces de los niños pero éste es un despropósito en arte, toda vez que la "tesitura" de las voces infantiles no es la misma de las voces de mujer.

¡Que la música moderna con su elocuencia estética no ha de entrar a la casa de Dios!¹⁰⁹ ¿Por qué? ¿La modernidad de la pintura, la escultura, la arquitectura, la de la indumentaria, de la moda misma con sus vanos caprichos y su lujo, no entran por

¹⁰⁹ En esa época se pensaba que la ópera italiana había profanado las iglesias con su "frivolidad". Quizás por ello la iglesia resolvió reinstaurar la práctica del canto gregoriano en los servicios religiosos.

ventura, en las combinaciones de las fiestas católicas? ¿No caben y aún se procuran con ahinco los atavíos en que figura el oro (¡el vil oro!) las sedas, los brocados, los terciopelos, porcelanas, estucos, mármoles y cuánto puede cautivar los sentidos y aumentar el esplendor del cultor cristiano? ¿Por qué, pues, cerrar las puertas al arte más eficaz, más elocuente, más vivificante de los sentimientos del alma?

Hay que convenir en que la pluralidad de estilos al uso abusivo de las capillas, pugna abiertamente con la estética, la lógica y aún el sentido común; pero jamás el gran arte.

La Iglesia no quiere música mundana: sea en hora buena; concedido; el arte moderno es tan rico en elementos, que tiene obras propias para alabar a Dios y pedirle mercedes, sin recurrir al vetusto y rudimentario canto llano.

Por fortuna queda una esperanza, una puerta de entrada que utilizarán los que deseen el arte moderno en las grandes solemnidades del culto, y es la de pedir licencia al ordinario, quien la concederá de seguro, si la piedad de los fieles interesados da una voluntaria (?) limosnita a la Iglesia.

Los novios especialmente encontrarán en el convenio, seguros de que, "en habiendo venga a no" la santidad y el decoro olvidarán el canto gregoriano, el polifono y aún el órgano.

Por lo demás, hacemos sinceros votos porque las dificultades con que se ha de tropezar al "crear" la nueva situación musical en nuestros templos, lograrán desviar el camino trazado por la superioridad, y obligarán a los recalitrantes a levantar la excomunión fulminada en contra de un elevado arte que puede estar no sólo al lado del Arzobispo Alarcón en el templo sino al lado del mismo Dios en el cielo.

*Brahma*¹¹⁰

El aparatoso baile de este nombre que con tanto éxito ha hecho reproducir en Arbeu la empresa que sostiene ese bonito espectáculo, nos ha traído a la memoria un rasgo biográfico de su autor músico, que por interesante lo vamos a referir.

Tuvimos el gusto de conocer en Milán a Dall'Argine, joven y entendido compositor, con quien repetidas ocasiones departimos en sabrosa y libre charla sobre arte y costumbre paseando a lo largo de las famosas galerías que frecuenta la culta población de la ártica ciudad. Dall'Argine era alegre, comunicativo, chancista, batallero, decidor y... pobre. Como muchos maestros de la península itálica, llevaba todo su capital en el cerebro; capital inmenso, es verdad, cuando lo arrienda la fortuna, pero

¹¹⁰ Este artículo se encuentra en el diario del compositor. No presenta datos sobre el lugar y fecha de publicación.

mostrenco cuando lo persigue la desgracia y Dall'Argine era desgraciado. Merecía mucho y cosechaba poco.

Escribió como *Brahma* muchos bailes, adquiriendo en este género de composición una reputación envidiable, tanto en su país como en el extranjero, pues su música se hacía en los mejores teatros de Europa. Escribió en calidad de ensayo una ópera en tres actos que intituló *Los dos osos* y le frutó sinceros aplausos. Pero todo esto no lo levantaba a la altura de sus justas pretensiones.

Un día, un amigo suyo, Pipo Lipi, crítico de gran talla, tuvo la mala ocurrencia de aconsejarle un golpe de audacia que Dall'Argine, aspirante de vuelos y con aliento para acometerlo, aceptó: púsose a musicar el mismísimo libreto de *El Barbero de Sevilla* que Rossini legó a la posteridad y echó a los vientos la noticia. Apenas el gran galeote se apoderó de la especie, los comentarios más desfavorables e injuriosos se esparcieron por toda Italia, en contra del mal aconsejado maestro. Se le llamó audaz, pretencioso, necio, irrespetuoso, tonto, desequilibrado. ¡La mar!... ¡Se le había condeñado *a priori*!

En vista de la crítica situación creada por la envidia y las malas pasiones, varios amigos del comprometido maestro nos atrevimos a aconsejarle que pusiera en práctica el recurso de una honrosa retirada auxiliado del renombre y valimiento de su amigo Pipo Lipi. Pero esta salida no la pudo aceptar el alma bien templada del joven maestro, quien nos contestó con aparente tranquilidad: Moriré en la pelea, pero no me suicido... y continuó trabajando como si esperara un triunfo.

Cuando hubo terminado su ópera, dirigió una atenta carta a Rossini pidiéndole excusas por haber tenido la osadía de tratar el asunto que ya él, con anterioridad, había tratado y le dedicaba la obra. Rossini, que si fue buen músico no fue buen hombre, contestó a Dall'Argine con la majadería que acostumbraba, diciéndole que no le extrañaba el uso de su libreto, ya que él a su vez, había tomado el Paisiello. Que le deseaba a su turno, el buen éxito que él había tenido y que, cual oso magno (refería su sátira a la ópera *Los dos Osos*), diera aumentar la fama que buscaba. Que entonces -¡perverso!- admitiría la dedicatoria ofrecida en su misiva, saludándolo "mientras tanto cordialmente...".

No es difícil adivinar la mala impresión que causó esta burda contestación al autor y al mundo filarmónico italiano.

El barbero de Dall'Argine se representó en Bolonia el año de 1868 y en medio de una babilonia de apreciaciones, sufrió mortal caída, quedando en el olvido.

Triste, desengañado y abatido, el joven maestro no quiso saber más de composición. Se dedicó a director de orquesta, escribiendo a grandes ruegos, más tarde, otros dos bailes que agradaron. Un ataque de apoplejía lo llevó al sepulcro el año de 1877, a los 34 años de edad y cinco días antes de que se estrenara en la *Scala* de Milán, su último baile *Nerón*. Dejó terminadas dos óperas que no han sido representadas todavía.

¡Pobre Dall'Argine!

Don Manuel Iturbe: Anécdota¹¹¹

Era el año de 1866: año de gratos recuerdos para mí, en que, después de obtener envidiables triunfos, realizaba en excepcionales condiciones mi sueño dorado de visitar la patria de las artes: la bella Italia.

Era el año de 1866, repito, y además, martes 13 de marzo. Sonaban las once de la mañana en el reloj parroquial de la heroica Veracruz, cuando agobiado por el calor del puerto y bajo un sol abrasador, entrábamos al nuevo vapor, llamado "Panamá" de la línea trasatlántica francesa que nos había de llevar a San Nazario, el abad Domenec, que regresaba a Francia; la familia Iturbe, compuesta de los tres hermanos y la señora esposa de don Francisco, que iban a pasear a Europa; algunos otros mexicanos amigos y el que traza estos renglones.

Es bien sabido que los mexicanos, cuando residen en su país, tienen la pésima y censurable costumbre de hablar mal de él toda vez que pueden, haciéndole cargos mil, en ocasiones con fundamento; pero casi siempre por mordacidad, fraguando cuentos llenos de acre y maligna intención y poniendo en juego palabras de amarga dureza. Pues bien, al salir del país para viajar por el extranjero, se produce en los oriundos un curioso fenómeno: los más sarcásticos, los más irónicos, los más crueles impostores de la patria, se vuelven como por encanto patriotas querendones, criollos amorosos y panegiristas incondicionales; al grado de dejar confundidos, perplejos a los observadores. Como dijo el poeta: "Lejos del país, devórale la pena, y en su nostalgia, hallan tristes las extranjeras tierras".

A este fenómeno únese otro auxiliar, no menos curioso: los ricos, que en México son insoportables, debido al cargante orgullo y ordinario despotismo que gastan con aquellos que carecen de bienes de fortuna, al franquear las fronteras de la República, cambian su estúpida altanería por cierta afabilidad y fácil trato, que los coloca al alcance de la cultura y talento que distinguen a la clase media. En virtud de estos cambios, me encontré al llegar a bordo, un ambiente respirable, oxigenado de caracteres asimilables, fresco y de aroma vivificante.

¡Qué travesía tan agradable hicimos! ¡Qué amenidad en todos los actos corporativos de los embarcados! No eran varias, era una sola la familia transeúnte. Y unánimes las ideas y uniformes las voluntades, los actos de la pequeña población flotante eran resueltos en satisfactorios plácemes.

Pero... ¡no hay dicha completa!... Tan venturoso estado de cosas, había de sufrir un azaroso paréntesis. La mañana del jueves santo, navegaba nuestra embarcación por el tranquilo mar de las Islas Azores. Muchos pasajeros nos encontrábamos sobre cubierta; no había salido el sol y soplaba molesto vientecillo noroeste, frío y penetrante. No se notaba entre los circunstantes la alegría que había reinado en los días anteriores, y un elocuente silencio dejaba percibir, sordos, los trabajosos resollidos

¹¹¹ Este artículo se encuentra en el diario del compositor. [s.d.]

del funcionar de la máquina y las paletadas que, al girar de las enormes ruedas, azotaban el agua, espumándola.

El capitán apareció por ahí a dar algunas órdenes a sus subordinados, quienes se pusieron inmediatamente en inusitado movimiento. Varios señores se acercaron al capitán, interrogándole en voz baja; el capitán contestó en voz alta, tratando de calmar el visible estado de inquietud que por momentos se apoderaba, creciente, del ánimo de los penosos pasajeros.

Las nubes comenzaron a engrosar y a entoldar el cielo, poniéndose muy oscuras; las olas se agitaban y convertían en elevadas montañas; el buque tomaba movimientos tales, de hacer perder el equilibrio a hombres y cosas. Yo, adivinando ya lo que nos esperaba a momentos, con la flema propia de la juventud, mezclada de supina ignorancia, y sin darme cuenta de lo que podría acontecer, tomé en estólida admiración cuanto pasaba en mi derredor, recreándome en la contemplación del funesto poder de la naturaleza, que estaba desarrollándose en una de sus más sublimes manifestaciones.

¡Se desataba tonante sobre nuestras cabezas, desecha borrasca!

Nadie pudo resistir el empuje ni dominar el espanto. El mareo y más que el mareo, el terror que infundía el grandioso pero terrorífico y amenazador espectáculo obligó a los pasajeros a refugiarse en sus respectivos camarotes. Solamente tres o cuatro bárbaros como yo, resolvimos permanecer en cubierta; suplicamos al capitán que nos exceptuara de la orden que iba a dar, relativa a que todo el mundo se recogiera, alegando que deseábamos conocer en sus menores detalles los efectos solemnes de la tempestad.

Sonrió el capitán, nos miró con intención y nos concedió el antojo, a condición, sin embargo, de que fuéramos atados contra los palos del buque, condición precautoria, a que accedimos desde luego. Fuimos, pues, amarrados por la cintura y asegurados contra unos postes, sin cuya atinada providencia habríamos sido arriados hacia el mar, por las impetuosas olas que atravesaban de lado a lado de la mecida embarcación.

¡Oh! ¡Qué hermoso espectáculo! ¡Qué grandiosidad en el colosal concierto de los elementos enfurecidos, desplegado en horrisonos (*sic*) truenos y el ronco rugir de las encrespadas olas! Había transcurrido el día y las primeras horas de la noche tendían sus negras sombras sobre aquel inmenso y emborrascado piélagos. Las nubes, más oscuras cada vez, sólo descubrían sus vastos contornos al cruzar de los relámpagos, que atravesando el espacio de polo a polo, iluminaban por instantes el firmamento. Estos fugitivos incendios del cielo, se repetían talmente, que el fulgor del siguiente alcanzaba a la obscuridad final del anterior.

¡Y aquel horrendo bramar atronador y profundo de la electricidad en acción! ¡Y aquellas montañas del devorador líquido rotas por la proa de nuestra nave al soberano empuje de su marcha! ¡Y aquellas descargas eléctricas que, atraídas por los rayos, sacudían bruscamente el navío con tremebunda fuerza! ¡Y, en fin, aquel estruendo indecible, aterrador, del conjunto, en medio del mar en cólera y epiléptica convulsión! ¡Ah, cuánta sublimidad en tanto horror! ¡Y cuán orgulloso se sentía

mi espíritu al observar atónito ese gran cuadro de terrible expectación, contrastado victoriosamente en su fiera pujanza, por el poder intelectual del hombre!...

Mientras tanto, mis compañeros de calaverada y yo, la estábamos pasando mal, endemoniadamente mal. Se había avanzado la noche, y después de cuatro o cinco horas de heroica resistencia, en la molestísima posición que nos tenía el original antojo de presidir los rudos efectos de la espantosa tempestad, fatigados, empapados, golpeados, agostados y si no arrepentidos, sí convencidos de nuestra gran imprudencia, pedimos amparo. Llamamos al marinero que vimos más cerca y le rogamos que nos desatara.

El tal marinero, grosero y ordinario como todos ellos, al obsequiar nuestros deseos, nos largó algunas chanzas que podían calificarse de burla y hasta de "chuela"; pero no quisimos darles importancia, por no empeorar la situación. En cambio, hubimos de agradecerle que nos hubiera conducido a nuestros cuartitos y nos hubiera atendido con tazas de té alcoholizado, que mucho nos entonaron, así con eficaces fricciones supercutáneas de aguardiente alcanforado, que devolvieron a nuestros rígidos y helados cuerpos, la elasticidad y calor que habían perdido.

Toda la gente de a bordo estaba en vela.

Toses en diversos diapasones, estornudos más o menos democráticos, quejidos pucherosos, exclamaciones llenas de angustia, promesas de aflicción, repercutían por doquiera. Las señoras lloraban, los niños aullaban, cada cual en su departamento apuraba los sufrimientos escandalosos del marco y el continuo silbar del capitán, dirigiendo la maniobras de la tripulación, que obedecía afanosa, aumentaban el miedo y el pavor.

El peligro era incalculable, inminente.

Yo, estático, en contemplación *sui generis*, pensaba seriamente en las metamorfosis de la vida. "Años atrás -me decía a mí mismo- durante la Semana Mayor, engullía yo con verdadera gula toda clase de pescados, en honra y gloria de las prescripciones de la iglesia: hoy, viernes santo, los más probable es que los pescados sean -en justa reciprocidad de actos- los que se den de mi carne un buen atracón, devorándome. ¡Cosas del mundo!".

Durante el sábado de gloria, la tormenta, poco a poco, cesó y pudo restablecerse la calma entre los pasajeros. El buque había sufrido averías en las ruedas, lo que obligó al capitán a suspender la marcha, para verificar la necesaria compostura. Informó de ello, en español champurrado, a los pasajeros, avisándoles a la vez que todo peligro había desaparecido, y que llegaríamos a tierra sin más novedad. Tan halagadora noticia devolvió a la fatigada multitud el buen humor que había perdido, y el contento y la cordial animación renacieron, cambiando el aspecto triste en alegre y festivo.

Amaneció el domingo de Pascua. ¡Qué día más hermoso! Cuando mi memoria vuelve a él, siente mi alma algo extraordinariamente agradable, que no alcanza a externar. El recuerdo de los días felices, que con la juventud se marcharon para no volver, tiene tanto de apacible, tranquilo, tierno y misterioso, que apenas se concibe,

como llegue a tornarse en melancólico... ¡casi triste...! La mañana estaba fresca, el movimiento de avance que sobre las aguas de vidrio quebradizo impelía a nuestra embarcación, no se sentía; el mar -decían los marineros- "está como un plato". Cruzábamos el quieto golfo llamado "de las damas"; un vientecillo noroeste soplabla tímida y suavemente sobre cubierta, donde comenzaban a bañar cariñosamente los dorados rayos del sol naciente.

Quien no ha visto asomar el rostro en el oriente al astro rey, a bordo y en medio del espacioso océano, no puede tener idea de la encantadora belleza, sin igual, del magnífico espectáculo. Mi pluma -se entiende- no intenta, porque no podría describirlo; ni creo que haya idioma suficiente a traducirlo. El horizonte brillaba con brillo refulgente, vivo, ardiente; acariciando mi imaginación los recuerdos de mis creencias religiosas, cuando niño, antojábaseme ver abiertas las puertas del cielo. Absorto al admirar tan sublime decoración, no pude menos de exclamar, pasmado, a la influencia irresistible del poder estético de la naturaleza: ¡Oh Dios inmortal! Yo te siento en estos momentos dentro de mi corazón; te palpa mi fe, te siente mi conciencia, te adora mi pobre alma conmovida! ¡Siento vehemente deseo de orar, de halagarte, de mostrarte mi grande, mi verdadera religiosa adhesión! ¡Óyeme, Señor; creo en ti!...

Como el abad Domenec se encontrara cerca de mí, le expuse con sencillez la exaltación que me dominaba y me atreví a comunicarle respetuosamente mis deseos de oír misa. El abad me escuchó con benevolencia y atendiendo a la demanda general que secundó mi petición, el complaciente abad se presentó a decir la misa. Se anunció a los viajeros la celebración ofrecida por el abad y con febril y festivo entusiasmo fue acogido el viso. El capitán mandó empavesar profusamente el buque, levantar provisional altar sobre cubierta y subir el piano, que me cayó en suerte ocupar.

El acto religioso dio principio en medio del más profundo e imponente silencio, frente a una concurrencia de creyentes poseídos de intensa y palpitante piedad cristiana. Yo -debo y quiero decirlo- auxiliado en esta vez por algún espíritu celeste, he de haber tocado magistralmente, a juzgar por la emoción despertada entre mis oyentes; mientras mis dedos se deslizaban ágiles sobre el teclado, los sonidos arrancados a mi dócil instrumento se confundían con los mal comprimidos sollozos de unos y el llanto tierno y franco de otros, que fervorosos elevaban su oración al buen Dios.

El estado febril neurótico [*sic*] de la multitud, devota, creció al máximo cuando al alzar la sagrada hostia el venerable sacerdote, se hizo oír la inesperada e imponente detonación de tres oportunos cañonazos, disparados intencionalmente para dar mayor solemnidad al acto, el eco de cuya sonoridad se alejó retumbando hasta perderse en la inmensidad del mar. Pocos momentos después, la ceremonia había terminado, dejando en los corazones saludable bálsamo consolador...

Y llegamos contentísimos a San Nazario, de donde, en la noche, fuimos trasladados como por encanto a la famosa *ville* de París, la bulliciosa, la moderna Babilonia. En esta ciudad, después de concurrir a muchos lugares y fiestas, los mexicanos del "Panamá" nos dispersamos por diversos rumbos. Los señores Iturbe se dirigieron a Suiza; otros, a varios puntos, y yo marché a Italia, país por el que adquirí, durante

mi permanencia de casi cuatro años, grandes simpatías, que conservo. Ahí encontré arte, corazón y cultura. Durante mi estancia obtuve la compensación que otorgan el estudio y la experiencia, ganada en la percepción de afecciones, nostalgias, desgracias, decepciones, triunfos, goces y cuanto proporciona la vida práctica en la prolongada escala de las nobles ambiciones; cuya suma total me produjo cosecha de frutos, que he tenido el gusto de utilizar en favor de mi querido país.

Y basta de digresiones. Paso a referir la anécdota:

Dos años habían transcurrido desde que los señores Iturbe y yo nos habíamos despedido en París.

Un día, transitando yo por la *piazza Santa Trinitá*, frente a la marmórea estatua de Dante Alighieri, vi pasar un carruaje lleno de gente, que asomaba sus cabezas por las portezuelas, denunciando la avidez de sus miradas. Fijé mi atención y no me engañé: era la familia Iturbe. Paré el coche, me acerqué; don Felipe se apeó y saludándonos con la cordialidad del caso, nos dimos cita para ir a comer. La fonda, que yo elegí, fue la de *Il caffè Parigi*.

A la hora convenida, la familia Iturbe y yo, entrábamos muy circunspectos al restaurante. Con la acostumbrada pedantería de los criados educados (?), un mozo, correctamente ataviado, nos introdujo al gran salón, donde nos ofreció una elegante mesa, que ocupamos cómodamente.

- "*Cosa commandano ¿signori?*" - preguntó *il garzone*.

- "*La lista*" - contestó don Manuel.

- "*Subito, subito*" - respondió el mozo- "*eccola*"...

Don Manuel tomó la lista indicadora de platillos y al comenzar a leerla, inclinándose hacia mí me dijo: "Vea usted, que no nos vayan a servir carne de caballo, como acostumbran hacerlo en París, porque yo no gusto de esas cochinadas..."

Contesté tranquilizándolo y persuadiéndolo de que en Italia no se encontraba tan adelantado todavía el arte culinario.

Entre tanto, no pudiendo elegir platillos de la lista, que no entendía, me dice con cierta violencia:

- Pida usted un "bistec" con papas.

- *¿Bisteca? si, signore, ora vengo*..."

El mozo partió al momento. A poco ya estaba de vuelta, trayendo un plato con un magnífico *beefsteak [sic]* a la inglesa; esto es algo sancochado.

Don Manuel tomó el cubierto y con marcada desconfianza comenzó a partir el trozo de vaca, que notó sanguinolento. Como así no le gustara, acentuó su habitual conocido gesto riente y retiró el plato.

El mozo, que tal observaba, tomó la palabra y dirigiéndose a don Manuel, "*La prenda*" -le dijo- "*la prenda senza paura, e buona e bella, e fata al burro...*"

- "*¡Burro!*" -exclamó don Manuel en voz alta- mientras murmuraba; "Está visto; aquí son peores que los franceses; aquí no sólo caballo se come, sino también burro..."

En vano traté de convencerlo de que padecía un engaño, traduciéndole lo hablado por *il garzone*, quien así se expresaba: "Tómela usted, señor, sin recelo; está buena, está hecha con mantequilla..." (*burro*, en lengua italiana, es el nombre de la mantequilla).

Don Manuel ya no quiso comer más que verduras y frutas, quedando extraordinariamente molesto de lo que él llamó "chasco pesado".

Mendelssohn¹¹²

I

Si Mendelssohn no poseyó uno de esos genios poderosos y originales que asombran al mundo; si no se elevó a la altura de un Bach, de un Mozart o de un Beethoven; si no podemos colocarlo al nivel de esos espíritus creadores; si es innegable que ocupa en la historia del arte un lugar distinguido después de ellos.

Félix Mendelssohn, nieto de un filósofo israelita, hijo de un rico banquero de Hamburgo, nació en esta ciudad el 3 de febrero de 1809. Su padre era muy instruido y apasionado por las bellas artes; sus tíos fueron escritores de mérito, contándose entre ellos Federico Schlegel, poeta distinguido; añádase a esto que tuvo por madre a la hija del banquero Bartholdy, mujer que unía a la gracia, el talento y se convendrá en lo favorable que era semejante medio para el desenvolvimiento de las facultades nativas del joven artista.

Su familia se estableció en Berlín tres años después del nacimiento de Félix, y apresurándose a desarrollar las extraordinarias aptitudes musicales del niño le confió a Berger como maestro de piano y a Zelter como profesor de armonía y contrapunto. A la edad de ocho años Mendelssohn descifraba a primera vista toda especie de música, y escribía correctamente un trozo de armonía sobre un bajo dado. Igualmente notables fueron sus progresos en los estudios literarios y científicos, que terminó a los 16 años. Leía los escritores griegos y latinos en el original; publicó una traducción en versos alemanes de la *Andriana* de Terencio; hablaba correctamente el francés, el inglés y el italiano, y pintaba bastante bien. Era, además, muy aficionado a los ejercicios corporales; buen nadador y notable en la esgrima y en la equitación. Distribuido así su tiempo entre tantos ejercicios intelectuales y gimnásticos, no le quedaba

¹¹² Este artículo se encuentra en el diario del compositor. No presenta datos sobre el lugar o fecha de su publicación.

mucho para el estudio del piano; pero estaba dotado de una maravillosa agilidad natural, que le permitía ejecutar con precisión y sentimiento las composiciones más sabias, incluso las "fugas" de Sebastián Bach.

A propósito de estas difíciles piezas: se cuenta que, más adelante, algún contrario de Mendelsohn hizo notar que éste no tocaba de memoria, deduciendo de ello que no poseía el maestro aquella facultad; Mendelsohn entonces invitó a un buen número de personas a un almuerzo, y reunidas con ese motivo, les hizo oír sucesivamente todas las piezas de Bach, ejecutadas por él de memoria y con asombrosa exactitud.

En el año de 1821 su profesor de armonía, Zelter, lo llevó a Weimar y lo presentó a Goethe, quien quedó admirado de la ciencia de ejecución y hasta de improvisación en aquel músico de doce años. En 1824 emprendió un viaje a París, en donde recibió de Mme. Bigot, pianista de raro mérito, utilísimos consejos, de los cuales conservó toda su vida afectuoso recuerdo. También recibió en esa época lecciones de Cherubini.

Los dos años siguientes los empleó en componer varios cuartetos, sonatas para piano y otras piezas para piano solo y piano y canto. Una de sus mejores piezas para piano, el *Rondó caprichoso* de la cual trataremos con alguna extensión más adelante, data de aquella época (1824) en que el precoz artista no cumplía aún quince años de edad; y en esa misma fecha hizo representar en Berlín una ópera en dos actos titulada: *Las bodas de Camacho*.

En 1829 dirigióse Mendelsohn a Inglaterra. Contaba a la sazón 19 años; dotado de bellas maneras, y reuniendo a las más brillantes cualidades del espíritu una fisonomía agradable, poseía el joven artista todos los elementos necesarios para ser admitido en los salones, aún cuando la posición de su familia y su fortuna no le hubiesen abierto a las puertas todas.

Frecuentó, pues, en Londres, como en todas partes, la más escogida sociedad. A su trato habitual con personas distinguidas, débese además de la esmerada educación que recibió de su familia, ese sello de aristocrática elegancia que caracteriza sus producciones.

Pasó luego a Escocia, cuyos paisajes le inspiraron su hermosa obertura *La gruta de Fingal*; se dirigió después a Roma, y recorrió toda la Italia, visitando sus monumentos artísticos y siendo acogido en todas partes con la cordialidad más lisonjera. Oyó la música tradicional de la Capilla Sixtina, las obras de Palestrina, de Vittoria y de Allegri, sin modificar por esto su música con el más pequeño elemento italiano; en todas partes conservó su individualidad esencialmente germánica. Solamente la *saltarella* de su sinfonía en la atestigua el lugar en que fue escrita: es lo más vivo, lo más electrizante que jamás escribió tudesco alguno.

En París, a donde se dirigió poco después, experimentó Mendelsohn un amargo desencanto no viéndose objeto de la admiración general, como soñaba siempre, y juró no volver a la metrópoli; en efecto no volvió jamás y nunca habló de París ni de sus *dilettanti* sino con acritud y desprecio.

Regresó, pues, a su país, en donde se sentía mejor comprendido y en 1833 dirigió con gran pompa la festival lírica de Dusseldorf. Habiéndose entonces dado a conocer como excelente director de orquesta, propusiéronle el cargo, que aceptó, de director de la música de aquella ciudad. Trabó entonces íntimas relaciones con el poeta Immerman, y en compañía suya puso en acción el teatro de Dusseldorf; por desgracia ninguno de los dos se hallaba a la altura de la parte administrativa. Prepararon el *Don Juan* de Mozart y *Les deux journées* de Cherubini; Immerman arregló a la escena alemana un drama de Calderón y Mendelsohn compuso la música. Ninguna de estas obras alcanzó éxito y la música de Mendelsohn no agradó; éste, sintiendo herido su excesivo amor propio, dimitió su cargo.

Se retiró a Leipzig y aceptó allí la dirección de los conciertos del "mercado de telas". Su entrada en funciones, el 4 de octubre de 1835, fue para Mendelsohn un verdadero triunfo y sintiéndose apreciado como deseaba, dio vigoroso impulso al arte en los conciertos, en las sociedades de canto y hasta en las sesiones de música de salón. La universidad de Leipzig le recompensó confiriéndole el grado de doctor en filosofía y bellas artes, y el Rey de Sajonia le nombró su maestro de capilla honorario.

En 1837 contrajo matrimonio, y poco después trasladóse a Berlín llamado por el Rey de Prusia, quien le nombró director general de su música. Entonces escribió para la corte los coros griegos de Antígona y de Edipo, y los coros de Atalia. Era idea singular el traducir las magníficas estrofas de Racine en letra alemana, y llamar a la música escrita sobre esta traducción *Coros de Atalia*; de ello resultó una obra híbrida, en la que en vano se pretendería encontrar el corte y la armonía de los versos franceses.

Mendelsohn acabó también en Berlín la parte musical de la preciosa obra de Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, cuya sinfonía escribiera el año de 1829, y compuso salmos y coros de iglesia.

Poco tiempo después volvió a Leipzig, donde fijó su residencia habitual. Hizo varios viajes a Inglaterra y cuando volvía de uno de ellos, en 1847, le sorprendió la noticia de la muerte de una hermana suya, a quien amaba y prolongó su viaje para distraer su dolor. A la llegada del invierno regresó a Leipzig, y compuso para su familia la ópera titulada *El regreso de un viaje al extranjero*, que, excepción hecha de algunas estrofas, es una obra mediocre.

Fue una de las últimas producciones del maestro. Presa de singular melancolía, que la naturaleza de su carácter hacía a veces áspera y penosa a los que le rodeaban, parecía preocuparse de su último fin. Sin embargo, seguía trabajando y hasta redoblab sus esfuerzos cuando, el 4 de octubre de 1847, le sobrevino un ataque de sangre en casa de uno de sus amigos y hubieron de trasladarle a la suya, consiguiendo volverle a la vida merced a un tratamiento enérgico. Iba recobrando las fuerzas y se disponía a marchar a Viena para dirigir la ejecución de su último oratorio, cuando sufrió un segundo ataque de apoplejía el 28 de octubre y otro más el 3 de noviembre, sucumbiendo al día siguiente a las nueve de la mañana, sin haber cumplido aún los treinta y nueve años. La población entera de Leipzig asistió a los funerales; toda Alemania llo-

ró como debía la muerte del artista y del patriota, pues nunca ha latido corazón más apasionado por cuanto constituye la patria y la nacionalidad.

II

Mendelssohn fue uno de los músicos más inteligentes de nuestro siglo. Sin ser erudito poseía instrucción general y sólida. Estaba dotado de gran penetración y de una perspicacia de observación temible, por cuanto los sentimientos de benevolencia hacia sus colegas le eran desconocidos.

Su música, juzgándola en términos generales, es fría, confusa y un tanto amanerada. Con menos exclusivismo, con menos apego a los defectos como a las cualidades de la raza germánica, hubiera podido modificar su organización por medio de un contacto más benévolo con las escuelas italiana y francesa.

Nadie le rehusará, sin embargo, el calificativo de gran músico: tiene un estilo propio suyo y formas en las cuales hace reconocer su personalidad. *El Scherzo*, elegante y gracioso, a dos tiempos, de sus composiciones instrumentales es invención suya. En sus oratorios ha unido con maestría la gravedad de la escuela antigua con los recursos del arte moderno. Si su inspiración no tiene ese carácter de grandeza por el cual los gigantes del pensamiento musical sorprenden y asombran [a] su auditorio, Mendelssohn cautiva por el arte de las disposiciones, por el gusto, y por multitud de pormenores que revelan un sentimiento fino y delicado.

Por desgracia estaba demasiado preocupado por el temor de emplear ciertas formas habituales en las que hasta los más originales compositores dejan reposar la atención de vez en cuando; este temor, llevado a la exageración, constituía un obstáculo a la espontaneidad de sus ideas. En la mayor parte de sus composiciones le hace evitar con cuidado las cadencias finales y hacer uso constante de las de engaño o rotas; a las conclusiones de frases, que son de necesidad absoluta para la claridad, sustituye obstinadamente este artificio, multiplicando por consecuencia inevitable las modulaciones incidentales. Este defecto, notable sobre todo en las composiciones instrumentales de Mendelssohn, es uno de los rasgos característicos de su modo de ser.

Respecto a los diversos géneros de composición en que alcanzó mayor o menor éxito, debo hacer constar que en el género dramático no se distinguió absolutamente; en el religioso fue más afortunado; sus oratorios *Elías* y *San Pablo*, aunque no pasan por obras perfectas, están sembrados de ideas originales y de efectos sinfónicos de gran interés.

En las oberturas sinfónicas se eleva a las más osadas concepciones; *El sueño de una noche de verano*, *La gruta de Fingal*, *La mar tranquila*, *Ruy Blas*, entre otras, son obras que a un colorido instrumental de gran mérito reúnen ideas originales, distinguidas y ciencia profunda.

En el *concerto*, especie de sinfonía con un instrumento principal, también fue Mendelssohn feliz; pero en lo que especialmente sobresale es en la música de salón:

sus tercetos, sus cuartetos y sus septiminos encierran fragmentos de suma belleza. Lo mismo puede decirse de sus piezas para piano: el *Concierto en sol menor*, la *Sonata para piano y violín*, las *Romanzas sin palabras*, la *Serenata*, gozan de merecida reputación.

En México empiezan apenas a ser conocidas las obras de Mendelssohn; sus mejores sinfonías y cuartetos, en el género instrumental; y en el de piano algunos conciertos que el maestro escribió para piano y orquesta y que ejecutamos sustituyendo ésta, con gran desventaja, por otro piano; las *Romanzas sin palabras*, breves y sentidas composiciones de un género creado por Mendelssohn; el *Rondó caprichoso*, el *Rondó brillante* y otras pocas más, son las que han alcanzado más grande estimación.

III

La obra de que trato de hacer en estudio o ensayo analítico, que tendrá que ser breve y seguramente estará lleno de errores debidos a mi falta de instrucción y de inteligencia, es el *Rondó caprichoso*, que tanto se ha generalizado. Entre las piezas escritas especialmente para piano, puede considerarse como obra maestra, pues aprovecha y hace lucir todos los recursos del instrumento, ocultando y disimulando sus defectos. De brillante ejecución, que no degenera en estruendosa, con la digitación más educada y el pedal empleado discretamente, permite al virtuoso hacer gala de la agilidad de sus dedos y producir efectos desconocidos que hacen desaparecer la sequedad propia del instrumento, valiéndose de frecuentes sustituciones y de otros ingeniosos artificios.

Juzgando la obra desde un punto de vista más elevado, es decir, olvidando la materialidad del instrumento en que se ejecuta para fijarme solo en la concepción musical, también me parece bellísima; el andante, sobre todo, es una de las páginas más sentimentales y expresivas que se han escrito; dulce y apasionado, tierno y fogoso a un tiempo mismo impregnado de melancolía interrumpida por deslumbradores relámpagos de entusiasmo, conmueve y embelesa a todo el que lo oye.

No sucede otro tanto con el *presto*, y la impresión misma que produce el *andante* contribuye no poco a que el nuevo trozo parezca frío y sin expresión. A mi juicio, a pesar de las bellezas indiscutibles que contiene el *presto*, no es del mérito del *andante*; verdad es que no se puede exigir mucha expresión en este trozo, que es donde realmente se halla el *rondó*, por estar obligadas las composiciones de este género a conservar un movimiento siempre igualmente rápido y por ser de estilo fugado; pero es el hecho que resulta cansado y parece largo, al contrario del tiempo anterior, que desearía uno se prolongase. Sin embargo, lo brillante de la ejecución, lo gracioso del motivo, lo elegante de la armonía, hacen que el defecto que he señalado pase casi inadvertido. Otro encuentro en el citado trozo: la intercalación de 19 compases en que desaparece todo motivo o idea melódica para hacer lugar a ejercicios de velocidad o digitación, que si no fuera por la rapidez con que se ejecutan, fastidiarían.

Otras observaciones se me ocurren: ¿Es propio comprender en la denominación de *rondó* un trozo (el *andante*), escrito en aire relativamente lento y que podemos acelerar o retardar a nuestra voluntad? ¿Está bien que un *rondó*, que debe ser alegre y brillante, esté escrito en modo menor?

Tratándose de compositores de la talla de Mendelssohn no me atrevo a señalar como defectuoso ni aún lo que se aparta de las más conocidas y rudimentarias reglas del arte, pues vemos con frecuencia que precisamente en repasar de lo que hace ya el vulgo, consiste el mérito de muchos artistas y que, innovaciones que parecerían fallar contra el arte, éste las encuentra tan bellas, que a veces las constituye en reglas.

Fétis hace notar la excesiva preferencia que muestra Mendelssohn por los modos menores; aquí tenemos una prueba de ello, o si se quiere, de un capricho del ilustre compositor, pues cualquier otro autor hubiera escrito el patético andante en modo menor reservándose el mayor para el *presto*.

¿Podemos repetir, llamar defectos a las irregularidades que acabo de señalar? ¿Deberá sujetar el arte la inspiración, el sentimiento, a leyes fijas e invariables como las ciencias matemáticas? No, y a pesar de las imperfecciones inherentes a la condición humana del artista cuya biografía y obras acabo de exponer a grandes rasgos, ninguno que él juzgue desapasionadamente y con el recto criterio del buen gusto, dejará de admirar en el distinguido compositor uno de esos seres privilegiados a quienes se ha dado de lo alto la potestad más que humana de dominar, avasallar a la vez almas y corazones por medio del arte, bella por excelencia entre las artes.

¡La belleza! He aquí el ideal supremo del artista; He aquí el ideal, la noble aspiración de cuantos soñamos con adquirir algún día aquel honroso título. Tal vez mi insignificante personalidad no llegue jamás a obtener tan glorioso nombre, corona del genio y la constancia; pero me enorgullezco desde ahora de pensar que la obtendrán muchos de los que conmigo se educan en este plantel, en cuyos adelantos tanto se esmeran personas cuya ilustración y empeño constituyen día a día al progreso del arte musical de nuestra Patria.

HEMEROGRAFÍA DE MELESIO MORALES

Hemerografía de Melesio Morales

- "Algo sobre música", *El Nacional*. Año II, N° 224 (diciembre 8, 1881), pp. 1-2.
Ensayo sobre la profesión de músico. Este artículo se encuentra en el diario del compositor.
- "Al público mexicano", *El Renacimiento*. (julio 6, 1869), p. 327.
Carta de agradecimiento de Morales a su regreso de Italia..
- "Al respetable público", *El Monitor Republicano*. Año XVI, N° 4551 (enero 26, 1863), p. 4.
Sobre la ópera Romeo de Morales.
- "Anita: ópera del maestro Melesio Morales", [s.d.].
Sobre la composición de la última ópera del compositor.
- "El arte en los templos: Música excomulgada" [s.d.].
Sobre la música religiosa en México. Este artículo se encuentra en el diario de Melesio Morales. Firmado como Eusemia.
- "El arte musical en México y el Conservatorio", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3837 (junio 28, 1896), p. 1.
Reflexión sobre la profesión de músico en México y los alumnos egresados del Conservatorio.
- ["Autobiografía"] *El Heraldo*. (agosto, 1900).
Breve autobiografía del compositor. Publicada en Manuel M. Ponce. "El maestro Melesio Morales", en *Nuevos escritos musicales*. México, editorial Stylo, 1948. pp. 85-89.

"El autor de *Cleopatra* al público", *El Universal*. Tomo VI, N° 272 (noviembre 22, 1891), p. 2.

Carta de presentación de su ópera.

"*Brahma*", [s.d.]

Sobre la obra *Brahma* de Dall'Argine.

"Campanone", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3681 (diciembre 15, 1895), p. 1.

Sobre el compositor Vincenzo Bellini, el Ave María de la ópera *El Guarany* de Carlos Gomes y comentarios acerca del público mexicano.

"El canto", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 489 (mayo 29, 1883), pp. 1-2.

Reflexiones sobre los orígenes, división, géneros y formas de interpretación del canto. Firmado como Páris.

"Carta del maestro Melesio Morales", *El Tiempo*. Año XXI, N° 6059 (diciembre 23, 1903), p. 1.

Sobre la representación de su ópera *Anita*.

"Chicanas en el Conservatorio", [s.d.].

Sobre las dificultades suscitadas en los concursos de piano en el Conservatorio. Este artículo se encuentra en el diario de Melesio Morales y fue firmado como Claris Verbis.

"Chopin (su segundo *scherzo* y algunas observaciones acerca de su música y modo de interpretarla)", *El Tiempo*. Año XI, N° 2990 (agosto 20, 1893), p. 1.

Breve biografía del autor y análisis de las formas musicales que emplea.

"Chopin", *El Tiempo*. Año XI, N° 3018 (septiembre 24, 1893), p. 1.

Respuesta a la opinión que publicó Eduardo Gariel sobre el artículo anterior.

"Los conciertos del Conservatorio en Arbeu", *El Tiempo*. Año XXI, N° 7065 (mayo 4, 1904), p. 2.

Reflexión sobre las escuelas musicales del mundo y la situación musical en México. Este artículo aparecen en el diario de Melesio Morales.

"Los concursos en el Conservatorio", [s.d.]

Irregularidades ocurridas en un concurso de armonía del Conservatorio. Este artículo se encuentra en el diario de Melesio Morales. Firmado como Claris Verbis.

"El Conservatorio (reminiscencias)", *El Tiempo*. Año XXII, N° 7198 (octubre 13, 1904), p. 1. N° 7199 (octubre 14, 1904), p. 1. N° 7200 (octubre 15, 1904), p. 1. N° 7201 (octubre 16, 1904), p. 1. N° 7202 (octubre 18, 1904), p. 1.

Historia del Conservatorio de México. Incluye sus 16 reglas para sentarse a tocar el piano.

"Crónica musical", *El Federalista*. Tomo V, N° 1254 (julio 31, 1874), pp. 1-2.

Sobre la creación de una orquesta en el Conservatorio.

"Crónica musical", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 622 (diciembre 6, 1883), p. 1.

Reseña de la puesta en escena de la ópera *Baile de Máscaras* por la compañía Joaquín Moreno en el Teatro Nacional. Firmado como Páris.

"Crónica musical: *El Trovador*", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 612 (noviembre 22, 1883), pp. 1-2.

Reseña de la escenificación de la ópera *El Trovador* por la compañía de Joaquín Moreno en el Teatro Nacional. Firmado como Páris.

"Un dictamen", *El Federalista*. Tomo V, N° 1288 (septiembre 19, 1874), pp. 1-2.

Dictamen sobre un método de transposición propuesto por Alexis Azevedo para aplicarse a las clases del Conservatorio.

"La empresa de ópera y sus artistas", *El Tiempo*. Año XX, N° 5908 (junio 21, 1903), p. 2.

Sobre la pésima actuación de la compañía de ópera Drog en el teatro Renacimiento. Firmado como Segundo violín.

"Escuela de ciegos", [enero 21, 1873].

Sobre las actividades musicales en la escuela de ciegos. Este artículo se encuentra en el diario de Melesio Morales. Aparece la fecha de su publicación. Fue escrito en colaboración con Aniceto Ortega.

"Establecimientos musicales de Florencia, Milán y México", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 447 (marzo 28, 1883), pp. 1-2.

Sobre la formación y planes de estudio de cada Conservatorio. Firmado como París.

"La estatua a la Peralta", *El Tercer imperio*. [marzo 18, 1905].

Sobre el proyecto de erigir una estatua a la cantante mexicana en el teatro Nacional. Este artículo se encuentra en el diario de Melesio Morales. Aparecen la fecha y el nombre del periódico donde se publicó. Firmado como Solfa.

"Don Manuel Iturbe: Anécdota", [s.d.].

Sobre su estancia en Italia. Este artículo se encuentra en el diario del compositor. Firmado como París.

"Don Melesio Morales", *El Cronista de México*. 3ª época, tomo VI, N° 55 (marzo 5, 1866), p. 2.

Agradecimiento del compositor antes de partir a Europa.

"Género chico", [s.d.].

Sobre el concurso convocado por una compañía de ópera con el título de Zarzuelas Mexicanas. Este artículo se encuentra en el diario del compositor. No presenta datos de publicación. Firmado como Claris Verbis.

"El Guarany", *El Nacional*. Año V, tomo V, N° 3 (enero 4, 1884), pp. 1-2. N° 12 (enero 17, 1884), p. 1. N° 25 (febrero 5, 1884), pp. 1-2.

Sobre la ópera El Guarany del brasileño Carlos Gomes. Firmado como París.

"Haydn cuartetista", *El Tiempo*. Año XIV, N° 3847 (julio 12, 1896), p. 1.

Breve biografía de Hydn y su producción musical.

"El Himno Nacional y la Marcha Zaragoza: don Jaime Nunó", [s.d.].

Sobre la propuesta de la pensión vitalicia a Jaime Nunó. Este artículo se encuentra en el diario del compositor. Probablemente sea de 1904. Firmado como Claris Verbis.

"Historia de la Sociedad Filarmónica Mexicana", *El Nacional*. Año III, N° 81 (diciembre 12, 1882), pp. 1-2. N° 82 (diciembre 14, 1882), pp. 1-2. N° 83 (diciembre 16, 1882), p. 2.

Morales reproduce el capítulo de Antonio García Cubas de *El libro de los recuerdos*. Firmado como París.

"Ildegonda", *El Pájaro Verde*. 3ª época, tomo IV, N° 24 (enero 27, 1866), p. 2.

"Ildegonda", *La Sociedad*. 3ª época, tomo VI, N° 947 (enero 27, 1866), p. 3.

"La Ildegonda", *El Federalista*. Tomo I, N° 222 (septiembre 20, 1871), p. 3.

"Julián Carrillo", *El Tiempo*. Año XXIII, N° 7432 (julio 27, 1905), p. 1.

Crítica a Julián Carrillo como compositor, sus influencias y adelantos a partir de su viaje a Europa.

"El maestro don Felipe Larios", *El Pájaro Verde*. 8ª época, año XVI, N° 168 (junio 20, 1877), p. 1.

Breve biografía de Felipe Larios. Escrita en colaboración con Tiburcio Chávez, Pedro Mellet, Francisco Sanroman, Miguel Planas, Ángel Campillo y Germán Chávez.

"El maestro Melesio Morales, de viaje", *El Tiempo*. Año XXII, N° 7262 (diciembre 30, 1904), p. 1. N° 7263 (diciembre 31, 1904), p. 1.

Sobre la historia de la sinfonía.

"El maestro Morales", *El Radical*. N° 273 (febrero, 1873).

Carta de Melesio Morales sobre los exámenes y el reglamento interior del Conservatorio. Este artículo se encuentra en el diario del compositor.

"El maestro Morales", *Correo del Comercio*. 2ª época, N° 645 (marzo 27, 1873), p. 3.

Discurso de Melesio Morales en un concierto de sus discípulos.

"Mendelssohn", [s.d.].

Breve biografía del compositor y análisis de su obra musical.

"La música en los antiguos romanos", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 535 (agosto 2, 1883), pp. 1-2.

Firmado como París.

"La música irlandesa", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 475 (mayo 8, 1883), pp. 1-2.

Firmado como París.

"La música turca", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 479 (mayo 12, 1883), p. 1.

Firmado como París.

"La ópera *Anita* del maestro Melesio Morales", *El Tiempo*. Año XXI, N° 5996 (octubre 8, 1903), p. 2.

"La ópera italiana", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 577 (octubre 3, 1883), pp. 1-2.

"Otro triunfo del maestro don Ricardo Castro: su último concierto", *El Tiempo*. Año XX, N° 5634 (julio 13, 1902), p. 2.

Reseña de un concierto del pianista y compositor en el teatro Renacimiento.

"El pianista mexicano doctor Silva", *El Tiempo*. Año XXII, N° 7275 (enero 14, 1905), p. 1.

Breve biografía de Rafael Silva, discípulo de Melesio Morales. Este artículo se encuentra en el diario del compositor.

"El piano. Apuntes históricos", *El Tiempo*. Año XXII, N° 7371 (mayo 13, 1905), p. 1. N° 7374 (mayo 17, 1905), p. 1.

Sobre la historia del piano.

"Proteo: cadencia plagal", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3744 (marzo 4, 1896), p. 2.

"Proteo: contestación al artículo "Ripios en solfa" publicado en este diario", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3709 (enero 21, 1896), p. 1. N° 3720 (febrero 2, 1896), pp. 1-2. N° 3721 (febrero 4, 1896), pp. 1-2. N° 3726 (febrero 9, 1896), pp. 1-2. N° 3732 (febrero 16, 1896), pp. 1-2. N° 3743 (marzo 1°, 1896), pp. 1-2.

"Reseña musical", *El Nacional*. Año III, N° 388 (diciembre 28, 1882), pp. 1-2.

Reseña de la temporada de ópera de la compañía en el teatro Nacional. Firmado como París.

"Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de música. Febrero de 1906.". México, Imprenta del comercio de Juan E. Barbero, 1907. Separata de *El Tiempo*.

"Rosa Palacios", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 617 (noviembre 29, 1883), p. 3.

Reseña del debut de la soprano Rosa Palacios. Firmado como París.

"*Ruy Blas*", *El Nacional*. Año IV, tomo IV, N° 628 (diciembre 18, 1883), pp. 1-2.

Sobre la ópera *Ruy Blas* de Marchetti. Firmado como París.

"El Sr. don Eduardo Gariel y el Conservatorio de México", *El Tiempo*. Año XV, N° 4373 (abril 17, 1898), p. 1. N° 4379 (abril 24, 1898), p. 1. N° 4385 (mayo 1°, 1898), p. 1. N° 4392 (mayo 8, 1898), p. 1.

Polémica entre Melesio Morales y Eduardo Gariel sobre los estudios previos al Conservatorio, su reglamento y las materias que forman la carrera.

"Al señor don Eduardo Gariel", *El Tiempo*. Año XVI, N° 4517 (octubre 11, 1898), pp. 1, 4. N° 4518 (octubre 12, 1898), pp. 1-4. N° 4540 (noviembre 8, 1898), pp. 1, 4. N° 4541 (noviembre 9, 1898), p. 1. N° 4542 (noviembre 10, 1898), pp. 1, 4. N° 4544 (noviembre 12, 1898), pp. 1, 4. N° 4550 (noviembre 19, 1898), pp. 1, 4. N° 4553 (noviembre 23, 1898), pp. 1, 4. N° 4600 (enero 20, 1899), p. 1. N° 4614 (febrero 7, 1899), p. 1. Año XVII, N° 4733 (julio 4, 1899), pp. 1, 4.

Continuación de la polémica entre Gariel y Morales.

"El señor don Melesio Morales", *El Cronista de México*. 3ª época, tomo V, N° 275 (noviembre 20, 1865), p. 3.

Sobre *Ildegonda* de Morales y *Agorante*, *Rey de la Nubia* de Meneses.

"Sociedad del Cuarteto", *El Tiempo*. Año XII, N° 3269 (julio 29, 1894), p. 1. N° 3275 (agosto 5, 1894), p. 1.

Sobre los conciertos de la Sociedad del Cuarteto. Crítica del *Trio op. 50* de Tchaikovsky.

"Teatro del Conservatorio", *El Federalista*. Tomo V, N° 1130 (agosto 30, 1874), p. 2.

Sobre las actividades musicales en el teatro del Conservatorio.

"La temporada de ópera. Los artistas de la compañía", *El Tercer Imperio*. Tomo II, N° 64 (octubre 22, 1904), p. 3.

Sobre las funciones de las óperas *Manon*, *El Trovador* y *Lucia de Lammermoor* con Luisa Tetrazzini. Firmado como Segundo violín.

"Los títulos profesionales: carta a Puck", *El Federalista*. Tomo V, N° 1316 (octubre 28, 1874), pp. 1-2. N° 1323 (noviembre 4, 1874), p. 2.

Reflexiones sobre la expedición de títulos profesionales. Firmado como París.

"*Traviata*: de México a Pachuca", *El Tiempo*. Año XXII, N° 7240 (diciembre 2, 1904), p. 1.

Sobre la puesta en escena de la ópera *La Traviata* en el teatro Arbeu por Luisa Tetrazzini. Este artículo aparece en el diario de Melesio Morales. Firmado como Martín Merendote.

"Verdi y su *Falstaff*, *El Tiempo*. Año XI, N° 3036 (octubre 15, 1893), p. 1.

Análisis de la música y libreto de *Falstaff* de Giuseppe Verdi.

"Villaseñor", [s.d.].

Sobre la escuela pianística mexicana del Conservatorio. Este artículo se encuentra en el diario de Melesio Morales. No presenta referencias de publicación. Probablemente sean de 1904. Firmado como Un alumno del Conservatorio.

HEMEROGRAFÍA SOBRE
MELESIO MORALES

Hemerografía sobre Melesio Morales

Adnarim, seud. "Cleopatra", *El Correo Español*. Año III, tomo III, N° 458 (noviembre 17, 1891), p. 2.

Crítica de la representación de la ópera de Morales.

Alejandro, seud. "De todo un poco", *El Socialista*. Año 3°, N° 12 (marzo 23, 1873), p. 1.

Programa de un concierto organizado por el compositor.

Altamirano, Ignacio M. "El maestro mexicano Melesio Morales", *El Renacimiento*. Tomo I, mayo-septiembre 1869. Reeditado en *Revista musical mexicana*. Tomo III, N° 1 (enero 7, 1943), pp. 10-13. N° 2 (febrero 7, 1943), pp. 35-38. N° 3 (marzo 7, 1943), pp. 63-65. N° 5 (mayo 7, 1943), pp. 110-112. N° 8 (agosto 7, 1943), pp. 180-182. N° 9 (septiembre 7, 1943), pp. 206-207. N° 10 (octubre 7, 1943), pp. 228-231. Y en, *Obras completas: Escritos de literatura y arte*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989. Volúmen XIV, tomo 3, pp. 77-108.

Es la biografía más completa del compositor hasta 1969.

Alter, seud. "Cleopatra y Melesio Morales", *El Tiempo*. Año IX, N° 2459 (noviembre 14, 1891), pp. 1-2.

Sobre las puestas en escena de las óperas *Romeo, Ildegonda* y *Gino Corsini*.

Alter, seud. "Crónicas de la ópera: Cleopatra del maestro Melesio Morales", *El Tiempo*. Año IX, N° 2461 (noviembre 17, 1891), p. 2. N° 2462 (noviembre 18, 1891), p. 2.

Crítica de la puesta en escena de la ópera.

Araiz, Andrés. "La historia del Conservatorio contenida en su archivo", *Revista del Conservatorio*. Año I, N° 4 (julio, 1963), pp. 18-20.

Sobre actividades realizadas por Morales en el Conservatorio.

"Argumento de *Cleopatra*", *El Tiempo*. Año IX, N° 2459 (noviembre 14, 1891), p. 2. *El Universal*. Tomo VI, N° 266 (noviembre 15, 1891), p. 1.

"Arte y artistas: Melesio Morales" *Jueves de El Mundo*. N° 29 (julio 31, 1902), p. 5.

Breve biografía de Melesio Morales.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Ángela Peralta, intérprete de *Ildegonda* de Morales", Suplemento dominical de *El Nacional*. 2ª época, N° 621 (febrero 22, 1959), p. 13.

Reseña del estreno de *Ildegonda*.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Biografías de músicos mexicanos: Melesio Morales", *Carnet musical*. Año XVI, vol. XVI, N° 193 (marzo, 1961), p. 112.

Breve biografía del compositor.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Compositores mexicanos de ópera: Melesio Morales", Suplemento dominical de *El Nacional*. 2ª época, N° 613 (febrero 1º, 1959), p. 13.

Breve biografía del compositor. El autor señala los errores que cometió Melesio Morales al escribir su "Reseña..."

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Los ensayos y representaciones de *Gino Corsini*", Suplemento dominical de *El Nacional*. Segunda época, N° 691 (junio 26, 1960), p. 13.

Críticas publicadas en algunos artículos periodísticos de 1877 sobre la puesta en escena de la ópera *Gino Corsini*.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "El estreno de la ópera *Gino Corsini* de Melesio Morales", Suplemento Dominical de *El Nacional*. 2ª época, N° 690 (junio 19, 1960), p. 13.

Sobre la ópera de Melesio Morales.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Los frutos de *Ildegonda*", Suplemento dominical de *El Nacional*. 2ª época, N° 896 (mayo 22, 1960), p. 13.

Sobre la composición de *Ildegonda* y su representación.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "*Ildegonda*, famosa ópera de Melesio Morales", Suplemento dominical de *El Nacional*. 2ª época, N° 685 (mayo 15, 1960), p. 13.

El autor reproduce fragmentos de tres artículos periodísticos de la época referentes al estreno de la ópera *Ildegonda*, en 1866.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Influencias precursoras sobre el compositor Morales", Suplemento dominical de *El Nacional*. 2ª época, N° 620 (febrero 15, 1959), p. 13.

Esbozo biográfico de Melesio Morales hasta 1865. El autor menciona los errores en los que incurrió el compositor en su "Reseña..."

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Melesio Morales, jefe del italianismo musical en México", *Revista del Conservatorio*. N° 14 (septiembre, 1966), pp. 2-4.

Breve biografía de Melesio Morales.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Por el mundo de la música: ¿Por qué el silencio en torno al centenario del gran músico mexicano don Melesio Morales?", *Excelsior*. Año XXII, tomo VI, N° 7926 (noviembre 16, 1938), p. 3.

Breve biografía del compositor.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Una histórica carta del compositor mexicano Melesio Morales", Suplemento dominical de *El Nacional*. N° 939 (marzo 28, 1965), p. 13.

Carta de Morales dirigida a la emperatriz Carlota para solicitar apoyo económico para la representación de *Ildegonda*.

"Beneficio del maestro mexicano don Melesio Morales", *El Cronista de México*. 3ª época, tomo VI, N° 30 (febrero 3, 1866), p. 2.

Con relación a la función de la ópera *Ildegonda* a beneficio de Morales.

"El beneficio del maestro Melesio Morales", *El Federalista*. Tomo VII, N° 2014 (agosto 21, 1877), p. 2.

Crítica de la puesta en escena de la ópera *Gino Corsini*.

"Beneficio del maestro Morales", *La Voz de México*. Tomo XXII, N° 266 (noviembre 24, 1891), p. 2.

Reseña de la representación de la ópera *Cleopatra*.

Beristáin, Joaquín M. "Conferencia en honor del Maestro Morales", *El Arte*. Tomo X. N° 8 (agosto, 1913), p. 60.

Sobre una conferencia organizada sobre el compositor.

Beristáin, Joaquín M. "¿Quién fue Melesio Morales?", *El Arte*. Tomo X, N° 8 (agosto, 1913), pp. 60-61.

Breve biografía.

"Biografía: Melesio Morales", Edición literaria de *El Tiempo*. Año IX, (Agosto 23, 1891), p. 2.

Breve biografía de Morales.

"Biografía mexicana: Melesio Morales", *El Siglo XIX*. Novena época, año XXIX, tomo 77, N° 12479 (enero 31, 1880), p. 2.

Breve biografía de Morales. Menciona la existencia de tres sociedades filarmónicas que llevan el nombre de Melesio Morales (Atlixco, San Luis Potosí y Distrito Federal).

"Bosquejos: Tamberlick", *El Federalista*. Tomo I, N° 209 (septiembre 3, 1871), p. 1.

Sobre la presentación del cantante en el Teatro Nacional en la que interpretó la serenata *L'oblio* de Melesio Morales (dedicada al tenor italiano).

Campa, Gustavo Ernesto. "Melesio Morales", *Críticas Musicales*. París, Librería Paul Ollendorff, 1911. pp. 330-333.

Nota necrológica sobre Melesio Morales.

Campanone, seud. "¡Proteo en la picota!", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3734 (febrero 20, 1896), p. 1.

Polémica entre Campanone, Proteo y Morales sobre su *ABC Musical*.

Carrillo, Julián. "Julián Carrillo", *El Tiempo*. Año XX, N° 5635 (julio 15, 1902), p. 2.

Carta de Julián Carrillo dirigida a Melesio Morales donde le pide que entregue al Presidente Porfirio Díaz, una sinfonía por la concesión de su pensión.

Carrillo, Julián. "Melesio Morales", *El sonido 13*. Tomo I, N° 6 (julio 1924). pp. 5-13.

Biografía del compositor.

"El ciudadano Melesio Morales", *El Monitor Republicano*. Año XIX, N° 5262 (mayo 14, 1869), p. 3.

Breve crónica de la llegada de Morales de Europa.

Claudio Frollo, seud. "Crónicas semanales", *El Universal*. Tomo VI, N° 266 (noviembre 15, 1891), p. 1.

Comentarios sobre la ópera *Cleopatra* de Melesio Morales.

Claudio Frollo, seud. "El maestro Morales", *El Universal*. Tomo VI, N° 265 (noviembre 14, 1891), p. 1.

Crítica de la representación de *Cleopatra*.

"La *Cleopatra*", *El Correo Español*. Año III, tomo III, N° 456 (noviembre 14, 1891), p. 2.

Sobre el estreno de la ópera *Cleopatra*.

"*Cleopatra*", *La Voz de México*. Tomo XXII, N° 260 (noviembre 17, 1891), p. 2.

Crítica de la ópera.

"La compañía de ópera", *El Pájaro Verde*. Año VI, N° 313 (noviembre 14, 1874), p. 2.

Sobre la posible representación de *Gino Corsini*.

"Composiciones musicales para piano por Melesio Morales", *El Siglo XIX*. Séptima época, año vigésimo sexto, tomo séptimo, N° 159 (junio 8, 1869), p. 4.

Relación de 24 obras compuestas por Melesio Morales.

"Concierto", *El Pájaro Verde*. 4a. época, tomo V, N° 132 (marzo 17, 1873), p. 3.

Aviso de un concierto organizado por Melesio Morales.

"En el conservatorio", *El Tiempo*. Año XX, N° 5719 (octubre 25, 1902), p. 2.

Sobre los alumnos sobresalientes de Melesio Morales en el Conservatorio.

"El Conservatorio Nacional de Música: El nuevo profesorado", *El Tiempo*. Año XIV, N° 4015 (febrero 4, 1897), p. 1.

Se menciona a Melesio Morales como profesor de armonía, contrapunto y composición, estética teórica y aplicada, historia de la música y biografía de hombres célebres, siendo su auxiliar Delfina Mancera.

Cota Ramos, Fernando. "*Cleopatra*, ópera del maestro mexicano Don Melesio Morales", *Ilustración Musical Ibero-Americana*. Vol. IV, N° 95 (diciembre 30, 1891), pp. 708-709.

Crítica del estreno de la ópera. Referencia tomada de *Interamerican Music Review*.

Cromwell, seud. "Melesio Morales: un concierto en su obsequio", *El Socialista*. Año 3, N° 50 (diciembre 14, 1873), p. 3.

Sobre el concierto ofrecido a Morales donde se estrenó la romanza *Il fior del mio ricordi*.

"Cuestión Biacchi-Morales", *La Orquesta*. 2a. época, tomo I, N° 100 (noviembre 15, 1865), p. 4. *El Cronista de México*. 3a. época, tomo V, N° 272 (noviembre 16, 1865), p. 3.

Carta de Biacchi sobre la puesta en escena de *Ildegonda*.

El cronista de Hogaño, seud. "Cinco minutos de amenidades históricas: Don Melesio Morales", *El Gráfico*. Año VIII, N° 3460 (febrero 26, 1932), pp. 7 y 15.

Breve biografía escrita por Luis Castillo Ledón.

[El viejo Ramírez, seud.]. "Canto Llano: ¿Por qué?", *La Orquesta*. 3a. época, año XIV, tomo VII, N° 46 (junio 10, 1874), p. 4.

Polémica con relación a los títulos en italiano de las composiciones de Morales.

"El viejo Ramírez y el maestro Morales", *El Eco de Ambos Mundos*. Año V, N° 444 (junio 14, 1874), p. 3.

Continuación de la polémica con el compositor. (*Vid. anterior*)

Elízaga, Lorenzo. "Composición leída en el gran teatro Nacional la noche del día 4 de febrero de 1866", *La Orquesta*. 2a. época, tomo II, N° 11 (febrero 7, 1866), p. 2.

_____. "*Ildegonda*: simpáticas y melífluas inspiraciones del saxofonte", *La Orquesta*. 2a. época, tomo II, N°10 (febrero 3, 1866), pp. 1-2.

Crítica de la ópera.

_____. "Variedades", *El Pájaro Verde*. 3a. época, tomo IV, N° 33 (febrero 7, 1866), p. 3.

Composición de Lorenzo Elízaga sobre *Ildegonda* dedicada a Melesio Morales.

"El Federalista", *El Eco de Ambos Mundos*. Año V, N° 547 (octubre 14, 1874), p. 3.

Con relación a un artículo escrito en francés por Alfredo Bابلot sobre la ópera *Gino Corsini*.

El tío Bernal, seud. "*Gino Corsini*", *El Pájaro Verde*. 8a. época, año XVI, N° 167 (junio 19, 1877), p. 1.

Crítica de un ensayo de la ópera *Gino Corsini*.

"El entierro del maestro Morales", *El Correo Español*. Año XIX, N° 5537 (mayo 15, 1908), p. 2.

Crónica del sepelio de Melesio Morales.

Eyssette, Daniel. "Ecos teatrales: *Cleopatra*", *El Siglo XIX*. Novena época, año 51, tomo 100, N° 16155 (noviembre 16, 1891), p. 2. N° 16156 (noviembre 17, 1891), p. 2.

Crítica de la ópera.

"Fallecimiento del maestro Melesio Morales", *El Tiempo*. Año XXV, N° 8266 (mayo 14, 1908), p. 2.

Datos de la defunción de Morales con una breve biografía.

García Cubas, Antonio. "Historia de la Sociedad Filarmónica Mexicana", en *El libro de mis recuerdos*. 2a. edición. México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1934. pp. 522-541.

Historia de la Sociedad Filarmónica Mexicana desde la creación del Club Filarmónico y la representación de *Ildegonda* hasta la fundación del Conservatorio. Capítulo dedicado a Melesio Morales.

Gariel, Eduardo. "Chopin: Rectificación al artículo publicado con este título por el maestro Melesio Morales en *El Tiempo*", *El Tiempo*. Año XI, N° 3007 (septiembre 10, 1893), p. 1. N° 3042 (octubre 22, 1893), p. 1. N° 3087 (diciembre 17, 1893), p. 1. N° 3108 (enero 14, 1894), p. 1.

Polémica con Melesio Morales sobre el compositor polaco.

_____. "El señor don Melesio Morales y el Conservatorio de México", *El Tiempo*. Año XVI, N° 4479 (agosto 24, 1898), pp. 1, 4. N° 4480 (agosto 25, 1898), pp. 1, 4. N° 4487 (septiembre 3, 1898), pp. 1, 4. N° 4489 (septiembre 6, 1898), pp. 1, 4. N° 4494 (septiembre 13, 1898), p. 4. N° 4503 (septiembre 24, 1898), pp. 1, 4. N° 4506 (septiembre 28, 1898), pp. 1, 4. N° 4567 (diciembre 10, 1898), pp. 1, 4. N° 4569 (diciembre 14, 1898), p. 1. N° 4574 (diciembre 20, 1898), pp. 1, 4. N° 4577 (diciembre 23, 1898), pp. 1, 4. N° 4580 (diciembre 27, 1898), pp. 1, 4. N° 4581 (diciembre 28, 1898), pp. 1, 4. N° 4584 (diciembre 31, 1898), pp. 1, 4. N° 4587 (enero 4, 1899), pp. 1, 4. N° 4655 (marzo 28, 1899), pp. 1, 4. N° 4680 (abril 28, 1899), pp. 1, 4. N° 4698 (mayo 20, 1899), pp. 1, 4. N° 4735 (julio 6, 1899), p. 2.

Polémica originada a partir del artículo "Causas de la decadencia del arte musical en México", publicado en 1896.

Garrido, Juan S. "Buenos días, mis amigos", *Novedades*. (Mayo 12, 1956).

Breve biografía del compositor.

"Ginno Corsini [sic]", *El Eco de Ambos Mundos*. Año V, N° 532 (septiembre 26, 1874), p. 3.

Sobre los ensayos y la puesta en escena de la ópera de Morales.

"Ginno Corsino [sic]", *El Eco de Ambos Mundos*. Año V, N° 544 (octubre 10, 1874), pp. 2-3.

Sobre los ensayos de la ópera.

"El Gino Corsino [sic]", *El Pájaro Verde*. Año VI, N° 284 (octubre 12, 1874), p. 2.

Sobre la aceptación de Alfredo Bablot de escribir sobre la ópera de Morales en un periódico de París.

"Gino Corsini", *El Pájaro Verde*. Año VI, N° 297 (octubre 27, 1874), p. 3.

Anuncio de la representación de la ópera.

"Gino Corsini", *El Pájaro Verde*. Año VI, N° 306 (noviembre 6, 1874), p. 3.

Anuncio de la suspensión de la puesta en escena de la ópera.

"Gino Corsini", *El Siglo XIX*. Novena época, año XXXVI, tomo 71, N° 11670 (junio 28, 1877), p. 3.

Anuncio del estreno de la ópera.

"Gino Corsini", *El Siglo XIX*. Novena época, año XXXVI, tomo 72, N° 11684 (julio 14, 1877), p. 2.

Elenco del estreno de la ópera.

"Gino Corsini", *El Pájaro Verde*. 8a. época, año XVI, N° 191 (julio 18, 1877), p. 1.

Crítica de la ópera y de sus intérpretes comparándola con la representación de *Ildegonda*.

"Gino Corsini", *El Pájaro Verde*. 8a. época, año XVI, N° 196 (julio 24, 1877), p. 1.

Crítica de la ópera *Gino Corsini*.

Godoy, José F. "Melesio Morales", *México Musical*. (Octubre, 1928).

Breve biografía del compositor.

González Peña, Carlos. "Un músico mexicano: Melesio Morales", *El Universal*. (Diciembre 8, 1938). Reeditado como "Un músico mexicano: Melesio Morales", *El Hecchizo Musical*. México, editorial Stylo, 1946. pp. 135-141.

Breve biografía del compositor.

"Gran Teatro Imperial: ópera italiana", *El Pájaro Verde*. 3a. época, tomo IV, N° 24 (enero 27, 1866), p. 3.

Elenco de la representación de *Ildegonda*.

"Gran Teatro Imperial: ópera italiana", *La Sociedad*. 3a. época, tomo VI, N° 955 (febrero 4, 1866), p. 3.

Elenco de la representación de *Ildegonda* y programa de obras adicionales a la ópera.

"Gran Teatro Nacional", *El Monitor Constitucional*. 2ª época, N° 74 (julio 14, 1877), p. 3.

Sobre la puesta en escena de *Gino Corsini*.

"Gran Teatro Nacional: ópera italiana", *El Monitor Republicano*. Año XVI, N° 4550 (enero 25 1863), p. 4. N° 4551 (enero 26, 1863), p. 4.

Reparto de la representación de la ópera *Romeo*.

"Gran Teatro Nacional: ópera italiana", *El Herald*. Año X, N° 2156 (enero 27, 1863), p. 4. N° 2158 (enero 29, 1863), p. 2.

Reparto de la representación de la ópera *Romeo*.

"Gran Teatro Nacional: ópera italiana", *El Cronista de México*. Año II, N° 23 (enero 27, 1863), p. 4. N° 28 (febrero 2, 1863), p. 4.

Anuncio del estreno de la ópera *Romeo*.

"Gran Teatro Nacional: ópera italiana", *El Cronista de México*. Año II, N° 36 (febrero 11, 1863), p. 4.

Sobre la representación de *Romeo* a beneficio de Melesio Morales con el programa de obras a interpretar además de la ópera.

Gutiérrez Nájera, Manuel. "Los maestros Melesio y Julio Morales", *Almanaque Mexicano de Arte y Letras*. 2a. edición. México, edición Caballero, 1895. p. 13.

Sobre la composición de *Anita*.

"Habrá hoy una velada de homenaje al maestro Melesio Morales", *El Universal Gráfico*. Año XVII, N° 7559 (diciembre 5, 1938), p. 16.

Sobre las obras que se interpretaron en un concierto-homenaje organizado por Luis Sandí, Gerónimo Baqueiro Fóster y el departamento de Bellas Artes.

Heliodoro Valle, Rafael. "En breves palabras", *El Nacional*. 4ª época, año XXIX, tomo XXXII, N° 10457 (mayo 15, 1958), p. 5.

Breve biografía del compositor.

_____. "Tal día como hoy", *Excélsior*. N° 5775 (enero 27, 1933), p. 7.

Breve biografía del compositor.

His Dur, seud. "El Conservatorio Nacional y el profesor de composición", *El Tiempo*. Año XIV, N° 3901 (septiembre 16, 1896), p. 2.

Crítica a la trayectoria de profesor de Morales.

_____. "A don Melesio Morales (sin seudónimo)", *El Tiempo*. Año XIV, N° 3913 (octubre 1, 1896), p. 2.

Crítica de la partitura de *Cleopatra*.

"En honor de Netzahual-Cóyotl [sic]", *El Eco de Ambos Mundos*. Año sexto, N° 784 (junio 23, 1875), p. 3.

Sobre la musicalización de Melesio Morales de la composición a Netzahualcóyotl de González de la Torre.

"Honras fúnebres del Arzobispo de México. Dr. Don Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos: Orquesta", *El Tiempo*. Año VIII, N° 2285 (abril 18, 1891), p. 2.

Lista de ejecutantes de la orquesta. Aparece el nombre de Melesio Morales como violista.

"Hoy se ejecutará", *El Correo del Comercio*. 2a. época, N° 1173 (marzo 26, 1875), p. 3.

Sobre la interpretación del *Miserere* de Gregorio Allegri, bajo la dirección de Melesio Morales en la iglesia de San Bernardo.

"*Ildegonda*", *La Orquesta*. 2a. época, tomo I, N° 99 (noviembre 11, 1865), p. 2.

Con relación al dinero solicitado por el empresario Biacchi para la puesta en escena de la ópera de Morales.

"*Ildegonda*", *La Orquesta*. 2a. época, tomo II, N° 8 (enero 27, 1866), p. 2.

Soneto dedicado a Morales con motivo del estreno de la ópera.

"*Ildegonda*", *La Sociedad*. 3a. época, tomo VI, N° 948 (enero 28, 1866), p. 3.

Sobre los cambios realizados en la ópera para su puesta en escena.

"*Ildegonda*", *El Cronista de México*. 3a. época, tomo VI, N° 25 (enero 29, 1866), p. 3.

Crítica de la ópera.

"*Ildegonda*", *El Cronista de México*. 3a. época, tomo VI, N° 26 (enero 30, 1866), pp. 2-3.

Reseña de la segunda función de la ópera.

"*Ildegonda*", *La Sociedad*. 3a. época, tomo VI, 955 (febrero 4, 1866), p. 2.

Sobre la última representación de la ópera.

"*Ildegonda*", *El Cronista de México*. 3a. época, tomo VI, N° 32 (febrero 6, 1866), p. 3.

Reseña de la última función de la ópera.

"*Ildegonda*", *El Cronista de México*. 3a. época, tomo VI, N° 33 (febrero 7, 1866), p. 3.

Composición de Lorenzo Elizaga leída en la función a beneficio de Morales.

"*Ildegonda*", *El Federalista*. Tomo I, N° 148 (junio 23, 1871), p. 3.

Anuncio de la reposición de *Ildegonda* con la participación de los cantantes Enrique Tamberlick y Angela Peralta.

"*La Ildegonda*", *El Federalista*. Tomo I, N° 181 (agosto 2, 1871), p. 3.

Sobre las dificultades de la puesta en escena de *Ildegonda*.

"*Ildegonda*", *El Federalista*. Tomo I, N° 185 (agosto 6, 1871), p. 3.

Anuncio de la puesta en escena de la ópera.

"*Ildegonda*", *El Federalista*. Tomo I, N° 186 (agosto 8, 1871), p. 3.

Sobre los cantantes propuestos para la representación.

Juvenal, seud. "Charla de los domingos", *El Monitor Republicano*. Año XXVII, N° 168 (julio 15, 1877), pp. 1-2.

Argumento de *Gino Corsini*.

_____. "Charla de los domingos", *El Monitor Republicano*. Año XXVII, N° 174 (julio 22, 1877), p. 1.

Crítica de la función de *Gino Corsini*.

Kahan, Salomón. "Música: Al margen de un justo homenaje", *El Universal gráfico*. Año XVII, N° 7560 (diciembre 6, 1939), p. 9.

Sobre la conferencia dictada por Gerónimo Baqueiro Fóster con relación al compositor.

La orquesta, seud. "*Ildegonda*: ópera nueva en cuatro actos, original del maestro mexicano Melesio Morales", *La Orquesta*. 2a. época, tomo II, N° 9 (enero 31, 1866), pp. 3-4.

Sobre el libreto y la música de *Ildegonda*.

"La semana", *Arte y Letras*. Año IV, N° 60 (mayo 17, 1908), p. 3.

Sobre el fallecimiento de Morales.

"Licencia con goce de sueldo al profesor de armonía, contrapunto, fuga e instrumentación de acuerdo a las reglamentaciones de la Nueva Ley de Enseñanza para el Conservatorio", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Marzo, 1900).

"Licencia de la clase de armonía para instrumentistas por enfermedad", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Mayo 4, 1908).

Certificado médico del compositor (Asistolia cardiaca) con fecha del 2 de mayo de 1908.

"Licencia por enfermedad", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Febrero-Mayo, 1901).

Certificado médico de Melesio Morales. (congestión cerebral de origen infeccioso).

"Licencia por enfermedad", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Mayo 2, 1902).

Certificado médico de Morales (erisipela) siendo profesor de composición.

"El maestro Melesio Morales", *La Voz de México*. Año XXXIX, N° 24 (mayo 17, 1908), p. 2.

Sobre el fallecimiento de Morales.

Martínez, Dolores. "Cartas a una amiga", *El Federalista*. Tomo V, N° 1127 (enero 27, 1874), p. 1.

Carta dirigida a Angela Peralta sobre la inauguración del Teatro del Conservatorio con un programa que presentó el coro de *Ildegonda* y la *Marcha Lerdo de Morales*.

_____. "Cartas a una amiga", *El Federalista*. Tomo V, N° 1130 (agosto 30, 1874), p. 1.

En una parte del artículo se menciona la interpretación de una romanza del compositor por la soprano Rosa Palacios.

Maya, Aurea y Eugenio Delgado. "Una aproximación a *Anita*, última ópera de Melesio Morales", *Heterofonía*. N° 107 (julio-diciembre 1992). pp. 25-31.

Análisis musical del Preludio sinfónico de la ópera *Anita*.

"Melesio Morales", *La Orquesta*. 3a. época, tomo II, N° 82 (mayo 8, 1869), pp. 3-4.

Sobre los triunfos de Melesio Morales en Europa.

"Melesio Morales", *El Monitor Republicano*. Año XIX, N° 5261 (mayo 13, 1869), p. 3.

Sobre la llegada del compositor de Italia.

"Melesio Morales", *El Siglo XIX*. Séptima época, año vigésimo sexto, tomo séptimo, N° 135 (mayo 15, 1869), p. 3.

Reseña de la llegada de Melesio Morales a México y el discurso de Altamirano como bienvenida.

"Melesio Morales", *El Federalista*. Tomo II, N° 465 (agosto 10, 1872), p. 3.

Sobre la creación de la Sociedad Filarmónica Melesio Morales de Atlixco (31 de julio de 1872) y las modificaciones realizadas por Morales a la ópera *Gino Corsini*.

- "Melesio Morales", *El Correo del Comercio*. 2a. época, N° 680 (mayo 10, 1873), p. 3.
Sobre una grave enfermedad padecida por Melesio Morales.
- "Melesio Morales", *El Correo del Comercio*. 2a. época, N° 688 (mayo 22, 1873), p. 2.
Sobre la recuperación física de Melesio Morales.
- "Melesio Morales: *Gino Corsini*", *El Federalista*. Tomo VIII, N° 1984 (julio 11, 1877), pp. 2-3. N° 1985 (julio 12, 1877), p. 2. N° 1986 (julio 13, 1877), pp. 2-3. N° 1987 (julio 14, 1877), pp. 2-3.
Anuncio de la presentación de la ópera *Gino Corsini*. Breve biografía de Ignacio M. Altamirano y comentarios de Proteo sobre la ópera.
- "Melesio Morales", *El Socialista*. Año 7, N° 9 (agosto 6, 1877), p. 3.
Sobre el retraso de la función de *Gino Corsini* a beneficio del compositor.
- Monroy Niecke, Carmen. "Tribuna estudiantil para las manifestaciones del arte: don Melesio Morales, fundador del Conservatorio Nacional", *El Universal Gráfico*. Año XVII, N° 7554 (noviembre 29, 1938), pp. 5 y 17.
Sobre la labor pedagógica de Morales.
- Montes, Néstor. "Aviso Importante: La Sociedad Filarmónica Mexicana", *El Siglo XIX*. Séptima época, año vigésimo sexto, tomo séptimo, N° 138 (mayo 18, 1869), p. 3.
Aviso de las funciones presentadas por la llegada de Morales.
- _____. "Sociedad Filarmónica Mexicana: Aviso importante", *La Orquesta*. 3a. época, tomo II, N° 90 (junio 5, 1869), p. 4.
Aviso de un concierto privado por la llegada de Morales.
- "Morales", *Eco Musical*. Tomo I, N° 6 (diciembre 15, 1899), p. 3.
Menciona dos obras de Melesio Morales, el *ABC método de solfeo* y *Pequeño método de solfeo para niños*, editados por H. Nagel, sucesores.
- "Muerte del maestro don Melesio Morales", *El Imparcial*. Tomo XXIV, N° 4243 (mayo 13, 1908), p. 2.
Menciona brevemente la trayectoria musical de Morales.
- "Muerte de un artista", *El Correo Español*. Año XIX, N° 5535 (mayo 13, 1908), p. 2.
Sobre la defunción de Morales.

- "Nombramiento de Julián Carrillo en sustitución de Melesio Morales", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN (mayo 15, 1908).
- "Nombramiento de profesor de armonía, contrapunto y composición y piano en el Conservatorio Nacional a Melesio Morales", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Enero, 1883).
- "Nombramiento de profesor interino de enseñanza de coros, profesor de piano y profesor de armonía de Melesio Morales", en ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Enero, 1877).
- "Nombramiento de representante en la Junta Directiva de Instrucción Pública a Melesio Morales", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Agosto, 1886).
- "Nuevo abono de ópera", *La Sociedad*. 3a. época, tomo VI, N° 926 (enero 26, 1866), p. 3.
Anuncio de la representación de *Ildegonda*.
- "Nueva ópera mexicana", *El Entreacto*. N° 243 (julio 23, 1903), p. 4.
Sobre los preparativos para la puesta en escena de la ópera *Anita*.
- Obertal, seud. "Caricaturas: Melesio Morales", *El Trovador*. Tomo I, N° 2 (agosto 23, 1874), p. 2.
Sobre las actividades cotidianas que realizaba el compositor.
- "Opera", *El Siglo XIX*. Sexta época, año vigésimo tercero, tomo V, N° 732 (enero 16, 1863), p. 3.
Sobre los ensayos de la ópera *Romeo*.
- "Opera", *El Pájaro Verde*. 3a. época, tomo III, N° 272 (noviembre 17, 1865), p. 3.
Sobre el tumulto ocurrido en la ópera para solicitar la puesta en escena de *Ildegonda*.
- "La ópera", *El Pájaro Verde*. 8a. época, año XVI, N° 161 (junio 12, 1877), p. 1.
Anuncio de la presentación de la ópera *Gino Corsini*.
- "La ópera", *El Siglo XIX*. Novena época, año XXXVI, tomo 72, N° 11685 (julio 16, 1877), p. 2.
Reseña de la puesta en escena de la ópera *Gino Corsini*.

"La ópera del maestro Morales", *El Pájaro Verde*. Año VI, N° 282 (octubre 9, 1874), p. 2.

Sobre los ensayos de *Gino Corsini*.

"Una ópera de Melesio Morales", *El Trovador*. Tomo I, N° 5 (septiembre 13, 1874), p. 4.

Sobre los preparativos para la puesta en escena de *Gino Corsini* o *Carlo Magno* en el Teatro Nacional.

"Opera italiana", *El Pájaro Verde*. 3a. época, tomo III, N° 257 (octubre 31, 1865), p. 3.

Sobre el estreno de la ópera *Ildegonda*.

"Opera Italiana", *El Pájaro Verde*. Año VI, N° 332 (diciembre 7, 1874), p. 3.

Sobre la suspensión de la puesta en escena de la ópera.

"Opera italiana", *El Pájaro Verde*. Año XVI, N° 180 (julio 5, 1877), p. 1.

Anuncio del estreno de la ópera *Gino Corsini*.

"Opera nueva", *El Cronista de México*. 3a. época, tomo V, N° 268 (noviembre 11, 1865), p. 2.

Sobre el Club Filarmónico y la puesta en escena de *Ildegonda*.

"Opera nueva", *El Cronista de México*. 3a. época, tomo VI, N° 22 (enero 25, 1866), p. 3.

Sobre el estreno de *Ildegonda* (27 de enero de 1866).

Paz, Ireneo. "Melesio Morales", en *Los hombres prominentes de México*. México, 1909.

Biografía del compositor.

Pedrell, Felipe. "Melesio Morales", *Ilustración Musical Ibero-Americana*. Año II, N° 36 (Julio 8, 1889), pp. 97-98.

Breve biografía del compositor.

Peza, Juan de Dios. "Nuestros músicos", *El Tiempo*. Año XVIII, N° 5067 (agosto 17, 1900), p. 1.

Sobre la organización de la Sociedad Filarmónica Mexicana, del Conservatorio y Melesio Morales.

"Propiedad literaria y artística", *El Siglo XIX*. Novena época, año XXIX, tomo 77, N° 12537 (abril 8, 1880), p. 3.

Concesión del Presidente de la República a Melesio Morales de la propiedad literaria de la traducción del *Curso de armonía práctica* de José Gerli y la propiedad artística de ocho piezas de música.

Proteo, seud. "Crónica musical", *Edición Literaria de El Federalista*. Tomo I, N° 11 (marzo 17, 1872), pp. 161-165.

Menciona la interpretación de un coro de Morales en un concierto de la Sociedad Filarmónica (9 de marzo de 1872).

Proteo, seud. "Crónica musical: *Cleopatra*", *El Siglo XIX*. Novena época, año 51, tomo 100, N° 16168 (diciembre 1, 1891), pp. 1-2. N° 16169 (diciembre 2, 1891), pp. 1-2. N° 16177 (diciembre 11, 1891), pp. 1-2. N° 16178 (diciembre 12, 1891), pp. 1-2. N° 16179 (diciembre 14, 1891), pp. 1-2. N° 16180 (diciembre 15, 1891), pp. 1-2.

Crítica de la ópera.

Proteo, seud. "Crónica musical: *Gino Corsini*", *El Federalista*. Tomo VII, N° 1988 (julio 17, 1877), p. 2. N° 1989 (julio 18, 1877), p. 2. N° 1990 (julio 19, 1877), p. 2. N° 1991 (julio 20, 1877), p. 2.

Análisis de la música y el libreto de la ópera.

Proteo, seud. "Crónica musical: impresiones de un ausente", *El Federalista*. Tomo VII, N° 1962 (junio 9, 1877), pp. 1-2.

Sobre la puesta en escena de la ópera *Gino Corsini*.

Proteo, seud. "Proteo castigado", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3724 (febrero 7, 1896), p. 2.

Polémica entre Campanone, Proteo y Morales sobre su *ABC Musical*.

Proteo, seud. "Ripios en Solfa: Dos maestros en conflicto y un aprendiz entrometido", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3698 (enero 8, 1896), p. 1. N° 3701 (enero 11, 1896), p. 1. N° 3705 (enero 16, 1896), pp. 1-2. N° 3707 (enero 18, 1896), p. 1. N° 3708 (enero 19, 1896), p. 1.

Crítica al libro *ABC Musical* de Melesio Morales.

Proteo, seud. "El señor don Melesio Morales: su autobiografía", *El Tiempo*. Año XIII, N° 3710 (enero 22, 1896), p. 1.

Continuación de la polémica entre Morales y Proteo.

Puck, seud. "Lo del día: Música", *El Universal*. Tomo VI, N° 274 (noviembre 25, 1891), p. 1.

Comentarios sobre la música de la ópera *Cleopatra*.

Ramírez. "¡Fé ciega!", *La Orquesta*. 3a. época, año XIV, tomo VII, N° 47 (junio 13, 1874), p. 4.

Sobre una composición de Morales titulada *Creo en tí*.

"Regalo", *El Socialista*. Año 7, N° 7 (julio 22, 1877), p. 3.

Sobre el obsequio que Alfredo Bablot hizo a Melesio Morales de mil ejemplares de la ópera *Gino Corsini*.

"Registro del Conservatorio sobre la defunción del compositor", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (Mayo 13, 1908).

Acciones realizadas por la dirección del Conservatorio con relación al fallecimiento del compositor.

"Renuncia al nombramiento de profesor de piano de Melesio Morales y nombramiento de profesor de estética teórica y aplicada, historia de la música y biografías de hombres célebres", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN, (Julio, 1892).

"Renuncia de profesor de estética teórica y aplicada, historia de la música y biografías de hombres célebres de Melesio Morales", en Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes del AGN. (enero, 1900).

Solicitud de jubilación por servicios ininterrumpidos desde 1877.

Reyes, Víctor. "La música y los músicos: don Melesio Morales, el compositor más famoso del siglo XIX en el más completo olvido", *Ilustrado*. N° 1126 (diciembre, 1938).

Sobre el concierto en homenaje a Melesio Morales.

Rivera, Francisco Javier. "Crónica", *El Monitor Constitucional*. 2ª época, N° 76 (julio 17, 1877), p. 1.

Sobre la representación de *Gino Corsini*.

"Romeo", *El Monitor Republicano*. Año XVI, N° 4542 (enero 17, 1863), p. 2.

Sobre los ensayos de la ópera *Romeo*.

"Romeo", *La Orquesta*. Tomo 4, N° 8 (febrero 11, 1863), p. 31.

Sobre la función de la ópera *Romeo* a beneficio de Melesio Morales.

Romero, Jesús C. "Biografía de Melesio Morales", en *Fichas Bio-Bibliográficas Mexicanas*. México, editor Silvino M. González, 1940. Serie II, N° 3.

_____. "Melesio Morales, estudio bibliográfico", en *Revista Musical Mexicana*. Tomo III, N° 11 (noviembre 7, 1943), pp. 248-252.

_____. "Nómina cronológica de la ópera en México", *Partitura*. Año II, N° 13 (enero, 1955), pp. 2-3. N° 14 (marzo, 1955), pp. 5-6. N° 15 (abril, 1955), pp. 9-11. N° 18 (julio, 1955), p. 17.

Sobre las óperas compuestas por Morales.

"¿Sabe usted que se lo disputan?", *El Pájaro Verde*. 6a. época, año VI, N° 295 (octubre 24, 1874), p. 3.

Sobre las dificultades de la puesta en escena de la ópera *Gino Corsini*.

Sandi, Luis. "El nacimiento del conservatorio", *Revista del Conservatorio*. Año IV, N° 14 (septiembre, 1966), pp. 5-6.

En una parte del artículo, menciona la puesta en escena de *Ildegonda*.

"El señor don Melesio Morales", *El Siglo XIX*. Séptima época, año vigésimo sexto, tomo séptimo, N° 133 (mayo 13, 1869), p. 3.

Sobre la llegada de Morales de Italia.

"El señor don Melesio Morales", *La Orquesta*. 3a. época, tomo II, N° 84 (mayo 15, 1869), p. 3.

Reseña de la llegada de Morales a México.

"El señor Biacchi", *La Orquesta*. 2a. época, tomo I, N° 10 (noviembre 18, 1865), p. 3.

Sobre los motivos que impidieron al empresario Biacchi, representar *Ildegonda*.

"El sepelio del maestro Morales", *El Tiempo*. Año XXV, N° 3267 (mayo 15, 1908), p. 2.

Descripción de los hechos ocurridos a partir de la enfermedad y muerte del compositor.

"Sociedad Filarmónica Mexicana", *El Monitor Republicano*. Año XIX, N° 5269 (mayo 22, 1869), p. 2.

Programa de la función dramática en honor a Melesio Morales.

"Sociedad Filarmónica Mexicana: Conservatorio de música y declamación", *El Comercio del Comercio*. 2a. época, N° 573 (enero 2, 1873), p. 3.

Cuadro de catedráticos del Conservatorio. Melesio Morales se desempeñaba como profesor de la sección coral, armonía y composición.

Sosa, Francisco. "Galería de artistas mexicanos: Melesio Morales", *México y sus costumbres*. Tomo I, N° 12 (octubre 3, 1872), pp. 1-3.

Breve biografía de Melesio Morales.

_____. "Melesio Morales", *Los Contemporáneos*. México, 1884, tomo I, págs. 121-130.

Breve biografía del compositor.

"Sucedió en México: Cincuentenario de Don Melesio Morales", *El Nacional*. 4ª época, año XXIX, tomo XXXII, N° 10454 (Mayo 12, 1958), p. 5.

Breve biografía del compositor.

"El teatro en México: Importancia de su regeneración", *El Entreacto*. N° 247 (agosto 6, 1903), p. 1.

Sobre el género operístico en México. Menciona las óperas de Morales que se representaron.

"Teatro Nacional", *La Orquesta*. Tomo IV, N° 2 (enero 21, 1863), p. 6.

Sobre la puesta en escena de la ópera *Romeo*.

"Teatro Nacional", *La Voz de México*. Tomo VIII, N° 160 (julio 14, 1877), p. 3.

Elenco del estreno de *Gino Corsini*.

"Teatro Nacional", *El Pájaro Verde*. 8a. época, año XVI, N° 188 (julio 14, 1877), p. 3.

Crítica de la puesta en escena de *Gino Corsini*.

"Teatro Nacional: *Gino Corsini*", *El Pájaro Verde*. 8a. época, año XVI, N° 161 (junio 12, 1877), p. 3.

Señala los esfuerzos para la puesta en escena de la ópera de Morales.

Un moreliano, seud. "La música en México", *Edición Literaria de El Federalista*. Tomo VII, N° 12 (octubre 4, 1874), pp. 133-135.

Breve historia de la música desde 1830. Menciona a Melesio Morales con un breve análisis de su obra comparándolo con músicos europeos.

Varios *dilettanti*, seud. "La compañía de ópera y Segundo violín", *El Tiempo*. Año XX, N° 5911 (junio 26, 1903), p. 3.

Contestación al artículo de Morales publicado el 21 de junio de 1903 (cf. N° 69).

"Velación del cadáver del maestro Morales", *El Imparcial*. Tomo XXIV, N° 4244 (mayo 14, 1908), p. 3.

Aviso de la dirección del Conservatorio ordenando guardias de honor y suspensión de labores el 14 de mayo en señal de duelo.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
PRESIDENTE

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
DIRECTOR

Ignacio Toscano
SUBDIRECTOR DE BELLAS ARTES

Martín Díaz
SUBDIRECTOR DE EDUCACIÓN

Carlos Reygadas
SUBDIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN

COORDINACIÓN NACIONAL DE MÚSICA

Fernando García Torres
DIRECTOR

**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
"CARLOS CHÁVEZ"**

Luis Jaime Cortez
DIRECTOR

Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1994.
La diagramación y armado de originales mecánicos se realizó en
Atril, excelencia editorial.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Aurea Maya.
El tiraje de esta edición es de 1,000 ejemplares.

EDITOR

Distribuidora Urjo S.A de C.V.
Chimalcoyotl No. 106-B, Tlalpan
Tel. 286 30 01 256 18 79

DISEÑO DE PORTADA

D.G. Adriana Calanche A.

DERECHOS RESERVADOS CONFORME
A LA LEY
IMPRESO Y HECHO EN MEXICO
PRINTED AND MADE IN MEXICO
1a. EDICION