

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 136-137, México, enero-diciembre de 2007

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 136-137, México, enero-diciembre de 2007, pp. ##

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 2007 136-137

Música de raro encantamiento:
los vales de Ricardo Castro
Ricardo Miranda

Aproximaciones al lenguaje armónico
de Ricardo Castro
Joel Almazán

El segundo concierto de Ricardo Castro
para *El Imparcial*
Armando Gómez Rivas

La verdadera locomotora de la *Sinfonía*
Vapor de Melesio Morales
Áurea Maya

La obra musical como fuente de la investigación
musicológica: indigencia del pensamiento musical
ante la experiencia de la música
Eugenio Delgado



heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/ VOLUMEN XXXVIII, NÚMERO 136-137, ENERO-DICIEMBRE DE 2007

Esperanza Pulido
Fundadora

José Antonio Robles Cahero
Ricardo Miranda
Editores de este número

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Tedi López Mills
Coordinadora editorial

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)†
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Ediciones Corunda,
SA de CV
Tipografía
Adriana Gallardo Amador
Formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 35.00
Ejemplar doble	\$ 50.00
Suscripción anual	\$ 70.00
(incluye gastos de envío)	

Foreign prices

Issue	US \$ 17.50
Double Issue	US \$ 35.00
Annual Subscription	US \$ 35.00
(postage included)	

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional de las Artes, Torres de Investigación, 7º piso, Río Churubusco, núm 79, Col. Country Club, 04220, México, D.F.

Teléfonos: 1253 9415, fax 1253 9454, Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018- 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200. *Heterofonía* 136-137 fue impreso en el mes de diciembre de 2007.



heterofonía

Sumario

136-137
enero-diciembre de 2007

Presentación	3
<i>José Antonio Robles Cabero</i>	
<i>Ricardo Miranda</i>	

Artículos



Música de raro encantamiento: los valeses de Ricardo Castro	9
<i>Ricardo Miranda</i>	
Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro	27
<i>Joel Almazán</i>	
El segundo concierto de Ricardo Castro para <i>El Imparcial</i>	45
<i>Armando Gómez Rivas</i>	
La verdadera locomotora de la <i>Sinfonía Vapor</i> de Melesio Morales	57
<i>Aurea Maya</i>	
La obra musical como fuente de la investigación musicológica: indigencia del pensamiento musical ante la experiencia de la música	69
<i>Eugenio Delgado</i>	

Documentos



Los artículos periodísticos de Ricardo Castro	87
<i>Gloria Carmona</i>	
"Impresiones artísticas" (15 de febrero, 1903)	97
"El arte en Ginebra" (12 de febrero, 1906)	107
<i>Ricardo Castro</i>	



Entrevista con Ricardo Castro (<i>El diario</i> , 13 de noviembre de 1906) <i>Cyrano</i> [Gustavo F. Aguilar]	113
Preámbulo a la desaparición del pianista Ricardo Castro <i>Armando Gómez Rivas</i>	117
La Musa de Ricardo Castro <i>Rubén M. Campos</i>	119

Música



Concierto para violonchelo y orquesta, transcripción para violonchelo y piano de Eduardo Hernández Moncada (ca. 1983) (edición: Eugenio Delgado, dibujo musical: Manuel Vargas Moreno)	125
<i>Impromptu en forme de valse</i> , op. 28, núm. 1 para piano (edición: Ricardo Miranda, dibujo musical: Armando Gómez Rivas)	171
<i>Je dois te fuir! Mélodie pour chant et piano</i> (1886) (edición y dibujo: Aurelio Tello)	175

Ricardo Castro

Notas y reseñas



Ricardo Castro y el violín: breve semblanza de una discreta relación <i>Francisco José Calderón Ramírez</i>	183
Datos para una fonografía de Gerhart Muench <i>Eduardo Contreras Soto</i>	191
Apostillas a Gerhart Muench <i>Luis Jaime Cortez</i>	199
Placa conmemorativa a Silvestre Revueltas en San Antonio <i>Robert L. Parker (traducción de Yael Bitrán)</i>	205
La caricatura política y la música en los hogares mexicanos del siglo XIX <i>Eugenio Delgado y Áurea Maya</i>	213

José Antonio Robles Cahero
Ricardo Miranda

En esta entrega, Heterofonía vuelve su mirada hacia el siglo XIX. De manera particular, el centenario luctuoso del compositor Ricardo Castro (1864-1907) abre la oportunidad para conocer y reconocer la obra y trayectoria de una figura central en la escena musical de su tiempo. Compositor emblemático del porfiriato, su música nos remite de inmediato al ámbito cultural de entonces. Sin embargo, queda pendiente fijar con mayor precisión algunas de las virtudes que su música entraña, así como explicar mejor el valor que dicha música ostenta en nuestros días. Porque la simple invocación de algún músico desde la efeméride no hace sino prolongar una inercia historicista. Para que la invocación sea válida requiere un sentido, un sentido renovado que explique el valor del recuerdo. En el caso de un músico, es evidente que cualquier rememoración crítica ha de nutrirse de nuevas lecturas. Sólo si el músico invocado pertenece de manera crítica al presente, el ejercicio de la memoria cobra validez.

Es a proponer algunas lecturas actuales de la música y figura de Ricardo Castro a lo que este número queda esencialmente consagrado. Por paradójico que parezca, esas nuevas lecturas comienzan por la revisión de los documentos y las fuentes mismas. Entregamos así un número profusamente ilustrado con la esperanza de que las imágenes muevan al interés y la revaloración por sí mismas: caricaturas, portadas, fotografías y autógrafos dedicados a Castro, así como una escogida sección de documentos donde facilitamos a nuestros lectores el acceso a la voz del homenajeado, tal y como él mismo la consignó en los periódicos de su época. Adivinamos en tales crónicas a un Castro embelesado con la vida cultural de Europa, con el descubrimiento in situ de un ambiente musical previamente soñado e incluso imitado desde México. Asimismo, la sección documental de nuestra revista recupera la entrevista que Cyrano hiciera en 1906 a Castro, raro testimonio por tratarse de un registro fresco y cotidiano de su figura e ideas. A propósito del ejercicio periodístico de Castro, Gloria Carmona nos ofrece un ensayo dedicado al conjunto de los escritos del autor que ella misma ha recopilado. En este trabajo, la investigadora postula múltiples indagaciones y consideraciones que permiten situar a Castro en un entorno más amplio en el que las figuras de Gustavo E. Campa y Melesio Morales

-condiscípulo, el primero, maestro, el segundo- resultan útiles puntos de comparación para discernir el lugar que ocupan las crónicas de Castro en el fascinante y no del todo explorado mundo de la crítica musical del porfiriato.

Además de estos documentos, nuestra sección de Música también se detiene sobre la producción del homenajeado. En tanto la música de Castro sólo puede adquirirse de manera limitada en ediciones modernas y, por lo general, está resguardada en bibliotecas, ofrecemos una selección necesariamente modesta dada la amplitud del catálogo del compositor. Un Impromptu en forma de Vals para piano, la canción ¡Je dois te fuir! y la reducción de Eduardo Hernández Moncada del Concierto para violonchelo y orquesta dejarán en su conjunto una muestra del vasto catálogo de Castro y permitirán descartar pretextos a quienes no cuentan con acceso a la música de este compositor.

Sin embargo, decíamos que una visión moderna y presente de Castro transita necesariamente por la vigencia de su música. En tal sentido, distintos artículos dan cuenta de aspectos hasta ahora no discutidos de la producción del artista. Joel Almazán se ocupa de discernir algunos procesos armónicos cuyo escrutinio le permite realizar una radiografía armónica del lenguaje del autor, en particular de la modulación y el cromatismo cultivados en su música para piano. Almazán elabora, con solvencia, un recorrido técnico por algunas páginas de Castro que permiten aquilatar la plena compenetración del artista con las técnicas de su tiempo, a la vez que tal recorrido permite una incursión profunda en estas obras, historiográficamente relegadas a una valoración superficial o injustamente hechas a un lado, como el mismo Almazán señala al iniciar su artículo. Por su parte, Ricardo Miranda se detiene a contemplar el conjunto de los vales de Castro —sin duda el más famoso de su producción— para reflexionar acerca de los valores, ya técnicos, ya estéticos, de tal repertorio. En este sentido Miranda insiste, como Almazán, en algunas de las virtudes armónicas de Castro, amén de indicar otros aspectos valiosos de la producción vinculados al contrapunto teñido de virtuosismo que distingue a la música de nuestro autor, así como a ciertos rasgos estructurales que permiten establecer una relación entre los títulos de las obras y el contenido de las mismas. En este caso, Castro se revela como un músico atento al entorno y a su público, como un artista que no es ajeno a su propio ambiente y que, por el contrario, sobrepasa a sus contemporáneos en el difícil y precario trance de asignar un significado a su propia música que no se limite simplemente a la sugerencia extra musical de una litografía o un título. Por otra parte, Armando Gómez Rivas nos describe las circunstancias que rodearon a Ricardo Castro con motivo del segundo concierto que ofreció en 1902 a instancias del periódico El Imparcial y de su director, Rafael Reyes

Spíndola. Se trata de un episodio crucial en la biografía artística de Castro y en tanto queda pendiente rescatar de manera amplia el periplo vital del artista, contribuciones como la de Gómez Rivas nos acercan a este importante aspecto del músico cuyo centenario Heterofonía busca subrayar con ímpetu y lecturas frescas.

Otros trabajos se suman a la conmemoración. En la sección de Notas y reseñas Francisco José Calderón revisa la relación discreta pero importante de Castro con el violín, en un bienvenido texto que realiza algunas puntuales observaciones sobre algunas obras para ese instrumento y sobre las circunstancias en las que dichas composiciones fueron estrenadas o concebidas. Se traza con ello un vínculo que va de Castro hacia figuras como José Rocabrana o José White, amén de incursionar en una veta del catálogo del autor que usualmente se ve opacada por la ópera o el piano. Por su parte, Armando Gómez Rivas también nos entrega —precedido de una útil nota introductoria— un bello texto de Rubén M. Campos escrito tras la muerte del artista y cuya síntesis pudiéramos encontrar y hasta hacerla nuestra, en aquella frase que advierte: “Yo sé que esta laudación va a parecer exagerada y falsa para los estetas retardados en la percepción de la belleza...”

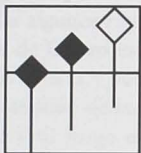
Sin embargo, la figura de Ricardo Castro no agota nuestra presente entrega. Con un texto dedicado a Melesio Morales y a las circunstancias del estreno y ejecución de su Sinfonía vapor, *Aurea Maya* nos transporta hacia el fascinante acontecimiento que vio la escritura de una obra sui generis que requería desde su partitura y concepción la presencia de los sonidos propios de las maniobras ferroviarias. Aunque la innovación nunca sea por sí misma garantía de aportación, lo cierto es que sólo ahora, tras escuchar los balazos de Satie o tantas otras ampliaciones de lo sonoro que se hicieron famosas en la primera mitad del siglo veinte, comenzamos a recuperar en su justa dimensión la trascendencia de aquella pieza, tarea en la que el trabajo de Maya resulta inapreciable. Por su parte, y sin abandonar el siglo XIX, Eugenio Delgado traza en su ensayo algunas consideraciones estéticas a propósito del estudio de los cuartetos de cuerda de Cenobio Paniagua en particular, y de los cuartetos mexicanos de cuerda decimonónicos en general. Preocupa a Delgado la ontología del estudio musicológico y en concreto la relación que el oyente y su actitud guardan frente a una obra determinada, elemento crucial para forjar una experiencia estética propiamente dicha.

Otras efemérides tampoco pasan inadvertidas. Las notas de Eduardo Contreras Soto y Luis Jaime Cortez se ocupan de Gerhart Muench, compositor nacido en 1907 y a quien se han rendido diversos homenajes. Cortez discurre acerca de tales conmemoraciones y apunta ciertas precisiones sobre la figura de este controvertido e interesante músico, compositor,

pianista legendario. Por su parte, Contreras Soto registra precisamente el impacto de Muench de la manera más tangible al recorrer en su entrega la discografía del músico. En otras notas, Robert Parker nos da cuenta del significativo homenaje que la ciudad de San Antonio ha realizado a Revueltas al colocar una placa conmemorativa en la casa donde habitó el otro músico de Durango, por así decirlo, mientras Maya y Delgado vuelven a su querido siglo XIX para comentar el interesante contenido discográfico que para un libro sobre caricatura de Rafael Barajas, El Fisgón, preparó Aurelio León Ptanick y grabó con la colaboración de Elena Pata. En efecto, este libro reúne caricaturas y música decimonónicas en lo que constituye una tentadora invitación al deleite que Heterofonía no quiere dejar de señalar.

Por último, más no al último, quienes hacemos Heterofonía compartimos con los lectores del presente número el ánimo festivo que nos envuelve al encontrar, con la presente entrega, el camino extraviado de la regularidad y la puntualidad en la aparición de la revista. En tal proceso, el apoyo del CENIDIM y de las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes no ha sido menor y sólo queda esperar que este año de arduo trabajo sirva para consolidar el proyecto académico y musicológico que esta revista representa, de cara al futuro, y que nos enorgullece compartir.

ARTÍCULOS





Música de raro encantamiento: los valeses de Ricardo Castro

Ricardo Miranda

Si los valeses de Ricardo Castro representan sus más famosas obras, lo cierto es que esa fama se sustenta sólo en algunos de ellos. Sin embargo, el estudio de su conjunto permite dilucidar algunos rasgos generales del estilo musical de Castro tales como su elaborada trama armónica y sutil cromatismo, un depurado sentido de las texturas y, en ocasiones, un sutil juego estructural que además parece responder a cuestiones de significado, según las relaciones que pueden establecerse entre los sugerentes títulos empleados por el autor y las decisiones compositivas que se advierten en cada pieza.

If Ricardo Castro owes his fame to some of his waltzes, it is no less true that such fame rests only upon a few of them. However, a study of all his works in this genre allows to pinpoint certain general features of his musical style, such as the use of complex harmonic progressions and a subtle sense of chromaticism. Furthermore, there seems to be a relationship between the appealing titles employed by the composer and certain compositional features particular to each piece.

A Miguel García Mora, *In Memoriam*

I.

*Y como ave que al vuelo roza el agua, su mano que era un ala, se abrió sobre el marfil del piano.
Y así, por obra mágica de un raro encantamiento
luz y música era todo su pensamiento.*

Luis G. Urbina, *A Ricardo Castro In Memoriam*

Desde cierto punto de vista no exento de ironía, puede afirmarse que nos ha tomado un siglo entero reponernos del fallecimiento de Ricardo Castro, ocurrido en un amargo día de 1907. Nadie, por entonces, podía creer la infausta noticia pues el músico, nacido en 1864, dejaba trágicamente interrumpida la quinta década de su vida, justo al momento de dirigir el Conservatorio Nacional, poco después de regresar de una fructífera estancia en Europa y cuando eran de esperarse nuevos y maduros frutos de

su arte. Por encontrar particularmente inexplicable aquel trágico suceso, Luis G. Urbina escribió el espeluznante testimonio de cómo, dos días antes del deceso, cuando Castro estaba sentado a la cabecera de una comida entre amigos, había declarado sin reserva: “Yo no espero morirme: me siento sano y fuerte”.¹



Ricardo Castro en 1907 (Fondo Reservado, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

A la muerte de Castro, como a la de sus ilustres contemporáneos Villanueva, Rosas o Elorduy, siguieron muchas lamentaciones, poemas, ofrendas musicales y coronas florales depositadas en la tumba. Pero el único modo conocido de sustentar aquella frase funesta y provocativa pronunciada por el temerario artista sólo fue parcialmente realizado. Es decir, ante la temprana muerte de un músico a quien el término malogrado fue profusa y puntualmente aplicado, lo que restaba era dar a su obra una presencia constante y renovada que fuera, por así decirlo, el antídoto de aquella fatalidad. Y parece que así lo entendieron quienes editaron, de manera póstuma, diversas composiciones del músico. Pero más allá de la reiterada fama de dos o tres valsos —el *Caprice*, el *Bluette*, el *Caressante*— lo cierto es que a Castro lo siguió una curiosa fortuna de la que no acaba de reponerse. En cierta medida su nombre no se ha olvidado: una mención en las historias, una placa con su nombre ya en un teatro, ya en

¹ Luis G. Urbina, *Mis amigos los músicos*, compilación y prólogo de R. Miranda, México, Breve Fondo Editorial, 1999, p. 24.

una calle, han impedido que se pierda la memoria de su figura. De su fina música para piano, diversos y entusiastas intérpretes han dejado, aquí y allá, algún testimonio discográfico.² Pero al conmemorar cien años de su partida, apenas comenzamos a recuperar en forma sistemática su obra. Rescatar sus óperas, su producción sinfónica y de cámara, seguirá entre los mayores deberes de la comunidad musical de México. Incluso la obra para piano es discretamente conocida. Al respecto, la fortuna seguida por el *corpus* de sus vales es elocuente, pues por increíble que parezca los vales de Ricardo Castro, de donde hasta ahora se ha nutrido la precaria fama del autor, ni siquiera se conocen cabalmente.³

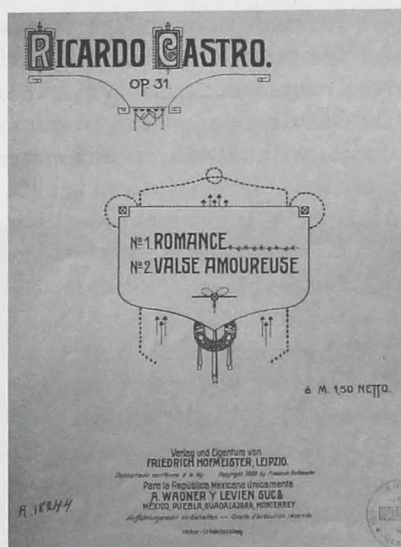
En términos historiográficos, es relativamente fácil observar que al duelo generado por el súbito deceso de Castro, le siguió un periodo de alejamiento e incluso de crítica respecto a su obra. Carlos Chávez, por ejemplo, afirmó sin reservas en 1946, que a Castro se le veía como un compositor “de vena más bien intrascendente y fácil”, que “no había sido un músico que se hubiera distinguido por una gran fuerza creadora” y que, al igual que acontecía con Campa y Villanueva, se “resentía en ellos la paz porfiriana, traducida en quietud y molicie”.⁴ Esa actitud prevaleció durante varios años y trajo consigo el establecimiento de un prejuicio estético que otros musicólogos y escritores se encargaron de hacer crecer. Acusados de “francesistas” por Jesús C. Romero, de “salonescos” por Otto Mayer-Serra, los músicos del porfiriato fueron paulatinamente envueltos en una crítica insensata que los alejó del centro de la historia y la historiografía musical de México. Sólo ahora, cuando tales nociones han sido superadas renace un interés por la música de aquella época extraordinaria.⁵

² Figura central en la difusión de Castro fue la del maestro Miguel García Mora quien plasmó su entusiasmo por Castro tanto en distintas y ejemplares grabaciones como en la compilación y revisión de algunas partituras para Ediciones Mexicanas de Música.

³ Un impulso decisivo para la escritura del presente artículo es el trabajo realizado por el maestro Armando Merino quien ha grabado, por vez primera, el conjunto de los vales de Ricardo Castro en el disco *Capricho, los vales completos de Ricardo Castro*, México, Quindécim, 2007, QP178. Agradezco a Armando Merino su invitación a escribir las notas para ese disco y su generosidad al compartir conmigo las partituras y pruebas de grabación, sin las cuales este artículo sería impensable. Parte de las notas a dicha grabación han sido incorporadas al presente texto. Cabe destacar que el disco incluye todos los vales conocidos de Castro, excepción hecha de dos pequeñas obras de juventud —*Josefina* y *Alegría del corazón*— que no solían formar parte del catálogo sancionado por el autor ni de las obras que, listas para ello, se editaron de manera póstuma.

⁴ Carlos Chávez, “La música”, en *México en la Cultura*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946, pp.531-532.

⁵ Todo parece indicar que debemos a Jesús C. Romero la desafortunada etiqueta de “francesistas” aplicada a Castro, Villanueva *et al.* (véase su artículo “El francesismo en la evolución musical de México”, en *Carnet Musical*, suplemento núm. 1, julio de 1949. Por su parte, los



Portada de *Romance y Valse Amoureuse*,
(Biblioteca del Conservatorio Nacional
de Música).

En aras de forjar una nueva imagen tanto de Ricardo Castro como de sus contemporáneos, lo primero que conviene hacer es separar a todos estos músicos para ubicarlos en un entorno histórico y musical más informado. Si bien Rosas, Castro, Villanueva y Elorduy suelen ser considerados las cuatro grandes figuras de la música del porfiriato, resulta desatinado concebir su producción como un conjunto homogéneo. Y para ilustrar esto nada mejor que reflexionar sobre algunas de las más famosas de sus obras. *Sobre las olas*, el *Vals poético* y el *Vals Caprice* de Castro son, en efecto, tres piezas a los que cada uno de sus autores debe buena dosis del brillo de su fama póstuma. Pero se trata de obras bien distintas, por más que pertenezcan a un mismo género. Porque hubo en el porfiriato tres ámbitos de creación y actividad musical perfectamente definidos en los que, efectivamente, descollaron estos músicos. Rosas, por ejemplo, fue el más notable de los creadores de música para baile, espacio para el cual compuso la totalidad de su música. Villanueva y Elorduy, en cambio, fueron las voces por excelencia del repertorio de salón mexicano. Y Ricardo Castro, que no escribió música de baile pero sí de salón, se asentó con fuerza en el tercero de los apartados, el llamado “de concierto” o “de

juicios no menos esquemáticos esgrimidos por Otto Mayer-Serra pueden leerse en su libro *Panorama de la música mexicana, de la Independencia a la actualidad*, México, Colegio de México, 1941, [reimpr. facsimilar, CENIDIM, 1996] pp. 92-93.

tertulia”. Esto quiere decir que la música de Castro, aunque presente en los salones, siempre aspiró a un nivel de virtuosismo y complejidad que lo separa de sus contemporáneos. Villanueva o Elorduy, por ejemplo, nunca escribieron nada que pudiera acercarse, ni de lejos, a la demandante escritura pianística que Castro gusta mostrar y que hizo de su figura y obra una *rara avis* en el ámbito musical de su tiempo, ya que buena parte de su producción sólo pudo ser interpretada por una minoría. Hasta donde se puede saber, ninguna de las partituras de Castro alcanzó los miles de ejemplares que sí consiguieron ciertas piezas de Luis G. Jordá o Ernesto Elorduy.⁶ Hubo además, otra diferencia crucial entre Castro y sus contemporáneos, pues mientras el primero fue un concertista reconocido, Villanueva y sobre todo Elorduy apenas habrán ofrecido algún concierto en su vida. Por otra parte, mientras Castro fue un afamado solista, las tareas de intérpretes emprendidas por Villanueva y Rosas permiten describirlos sin mayores ambages como atrilistas de teatro. No se trata, con esto, de menospreciar su *modus vivendi*, pero sí de subrayar que a pesar de que hubo, efectivamente, una amistad que unió a Castro con Villanueva o con Elorduy, poco ayuda entender a estos músicos de manera global. Castro fue el músico porfiriano de concierto por excelencia y, a partir de esta diferencia, pueden explicarse algunos de los rasgos más personales de su música. Esto no quiere decir que su obra no haya circulado por los salones porfirianos o que su música no haya estado sujeta a la influencia del repertorio de salón. Entre sus valeses, algunas piezas tempranas como el opus 4, *Clotilde, vals elegante*, denotan efectivamente a un compositor sujeto a las convenciones del repertorio en boga: la pieza es, en términos formales, una típica obra de baile; es decir, una obra concebida como una secuencia de temas, precedidos de una introducción y con el primer tema empleado como *ritornello*:

Introducción	A (La b M) <i>Tempo di</i> Valse	B	C	A	D1 (Re b M) <i>Con molto</i> <i>grazia</i> [Sic]	D2	F <i>Con</i> <i>sordino ed</i> <i>espressione</i>	D2	A
--------------	--	---	---	---	--	----	--	----	---

Es así como la estructura de *Clotilde* nos revela a un compositor convencional e incluso ortodoxo en el buen sentido del término, pues la idea de concebir *Clotilde* como un rondó con una sección importante sobre el IV grado delata la formación clásica del autor. En todo caso, *Clotilde* y los valeses *Josefina* y *Alegría del corazón* muestran cómo Castro encontró en el salón un punto de partida para su música, misma que aspiró a grandes vuelos y mayores complejidades, sin abandonar por ello, algunas de

⁶ Me refiero a piezas como la mazurca *Elodia* que alcanzó un tiraje de 18,000 ejemplares o a las danzas *Alma* y *Corazón* de Elorduy, que alcanzaron al menos 11 ediciones.

las características inherentes a ese repertorio.⁷ Tales aspiraciones se dejan oír, fundamentalmente, en la explotación de tres aspectos que distinguen a la producción del músico en forma inequívoca: el manejo idiomático de la textura, un gusto lúdico en el empleo del color armónico y un fino sentido del carácter. Se trata, en última instancia, de tres características que ameritan un estudio puntual y detallado, aunque no por ello dejan de ser patentes a un oído atento. Antes al contrario, cualquiera de ellas es fácilmente audible y conviene, en tal sentido, ofrecer aquí algunos ejemplos al respecto.

II.

Afirmar que a la música de Castro la distingue una particular fluidez idiomática resulta casi una redundancia. Fino y virtuoso pianista, resultó natural que al escribir para su instrumento la escritura obtenida fuese solvente, idónea y de una complejidad que guarda la propia llave de su solución. En ciertas obras como el *Valse de concert*, el *Vals Caprice* y, sobre todo, el *Valse impromptu* el conocimiento idiomático del piano se intensifica y alcanza momentos notables de brillo y bravura. También en el espléndido *Impromptu en forma de valse* sobresale este rasgo particular: al sencillo tema inicial sigue, precisamente, una reiteración del tema que se viste con una línea melódica contrapuntística. Así, lo que había iniciado como un vals de *salón* se transforma al instante en un incesante movimiento pianístico:

Ejemplo 1. Fragmentos del *Impromptu en forma de valse*

El gesto retórico de presentar un tema –sencillo, evocador– para enseñar a repetirlo con un renovado vestuario pianístico fue un recurso fa-

⁷ Aunque la definición de los distintos términos genéricos encontrados en la música mexicana del siglo XIX todavía está por realizarse, el uso del término *elegante* también parece advertir que se trata de una pieza de salón; es decir, que es un vals como tantos otros pero con pasajes *elegantes*: con *ossias* que permiten al intérprete escoger dos maneras diversas de ejecutarlos, una sencilla, la otra de mayor demanda técnica.

vorito del autor, quien en famosas ocasiones, como acontece con el vals *Bluette*, hizo de tal procedimiento el asunto central de la obra. En ese caso particular el sentido de la pieza reside, precisamente, en mostrar cómo basta con revestir un tema con cierta *souplesse* pianística para obtener una composición efectiva y encantadora, lo que se aprecia con sólo comparar el tema inicial con una posterior presentación donde la textura se enriquece con una ornamentación idiomática (ejemplo 2). Uno y otro ejemplo muestran cómo, más allá de aprovechar al máximo las posibilidades expresivas de un instrumento que conoció cabalmente, el virtuosismo desplegado por Castro sirvió, en primera instancia, para dotar a sus vals de una profusión de texturas que aporta al discurso una riqueza singular. En el *Caressante*, por ejemplo, la póstuma enunciación del tema no se transforma con despliegues virtuosos, sino se enriquece polifónicamente. Ello demuestra que Castro no estuvo interesado en explosiones vacías de técnica pianística, sino que se deleitó en entretejer, en bordar sobre un tema dado líneas contrapuntísticas de ondulantes vuelos pianísticos. Un ejemplo sutil de lo anterior se hallará en la póstuma *reprise* del vals *Rêveuse* o, de manera recurrente, en el ya referido *Impromptu en forme de valse* donde los temas, de amplio dibujo melódico, se acompañan por la sombra ondulante de una segunda voz en perpetuo movimiento (ejemplo 3).

The image displays three musical excerpts from the waltz 'Bluette'. The first excerpt shows the beginning with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a bass line with quarter notes. Dynamics include *p e dolce* and *mf*. The second excerpt continues the melody with a trill (*tr*) and a *cantabile* section in the bass. It includes markings for *Leggierissimo*, *rall.*, and *a tempo*. The third excerpt shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a bass line with eighth notes, marked *dolce* and *p*.

Ejemplo 2. Fragmentos del Valse *Bluette*

Ejemplo 3. Tema segundo del *Impromptu en forme de valse*

III.

Decíamos que otra característica patente de la música de Castro radica en un sutil y complejo manejo armónico. El color, el tenue y sorprendente tránsito por distintas armonías, es un rasgo perenne de esta música. Al igual que con los cambios de textura, se trata de un gesto retórico, como lo ilustra el caso del vals *Printanière*, donde a la enunciación del tema inicial en Si bemol mayor le sigue su *anáfora* en un color armónico distinto y contrastado, que por un momento parece transitar hacia Sol bemol mayor (ejemplo 4a). En el mismo vals, el recurso se repite con el segundo tema: su primera enunciación acaba en Mi bemol mayor, mientras que su reiteración juega con el Fa # previamente escuchado y conduce a una cadencia en Sol mayor (ejemplo 4b).

Ejemplo 4a. Tema inicial del vals *Printanière*

Ejemplo 4b. Tema segundo del vals *Printanière*

Castro hace del contraste armónico un recurso recurrente que le permite sortear repeticiones estructurales rutinarias y, por ello, encontramos lo mismo en vales diversos: en el *Rêveuse*, en el *Intime* y, de hecho, en prácticamente todos, pues la sutileza armónica de Castro, que en más de una ocasión nos toma por sorpresa, es uno de los rasgos intrínsecos a su estilo. El autor no se contenta con sortear la repetición ordinaria de un tema mediante el empleo de otro color armónico, sino que ello es la manifestación más evidente del fino cromatismo que despliega en ciertas páginas. De nuevo en el vals *Rêveuse* puede hallarse una muestra —entre tantas como uno quisiera encontrar— de la sutil elaboración armónica que lo caracteriza. En principio, la obra supone un tránsito armónico de rutina: la pieza comenzó en Sol bemol mayor y la repetición de su tema inicial (a partir del c. 21) debe conducir hacia una cadencia en la dominante. A tal efecto (c.28) Castro alcanza un acorde de tónica en primera inversión y el resto del movimiento pudiera ser de rutina: descender en el bajo desde Si bemol hacia La bemol (V/V) y de ahí a Re bemol (V). Sin embargo, el compositor juega con las expectativas: desde la repetición en el compás 28, la melodía es idéntica y la armonía también, salvo por el discreto movimiento en el bajo del compás 25 (nótese que todos los movimientos del bajo son enfatizados con *tenutti*)⁸ De tal modo hay artilugio y engaño apenas perceptibles. Sólo *a posteriori* se sabrá que ese discreto movimiento en el bajo prefigura la efectiva sorpresa cromática de los compases siguientes: entre el Si bemol alcanzado en el compás 28 y el

⁸ Véase el sistema inferior de los compases 13, 15, 17 y 19 (*Vals Rêveuse*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1904, p. 3).

Los vals de Ricardo Castro

	Título	opus	año	editor
1	<i>Valse Caprice</i>	Opus 1	1901	FHL
2	<i>Valse elegante Clotilde</i>	Opus 4	1883*	AWL
3	<i>Alegría del corazón</i>	Opus 6		
4	<i>Valse Intime (Deux Morceaux pour piano)</i>	Opus 9 núm 1	1894*	FHL
5	<i>Valse Bluette</i>	Opus 12, núm. 2		
6	<i>Valse Impromptu</i>	Opus 17		FHL/AWL
7	<i>Valse Revéuse</i>	Opus 19		FHL/AWL
8	<i>Valse Amoreuse</i>	Opus 31 núm 2		
9	<i>Valse de Concert</i>	Opus 25		FHL/AWL
10	<i>Valse Arabesque</i>	Opus 26 núm 1		
11	<i>Impromptu en forme de Valse</i>	Opus 28, núm 1	1906	FHL/AWL
12	<i>Valse Sentimental</i>	Opus 30, núm 1		CAM
13	<i>Moment de Valse</i> (póstumo)	Opus 34, núm 1		AWL/FHL/EGA
14	<i>Valse mélancolique</i> (póstumo)	Opus 36, núm 2		AWL/FHL/EGA
15	<i>Valse fugitive</i> (póstumo)	Opus 37, núm 2		AWL/FHL/EGA
16	<i>Valse Printanière</i> (póstumo)	Opus 39		AWL/FHL/EGA
17	<i>Valse Capricieuse</i>		1909	AWL
18	<i>Valse Caressante</i>			OAZ
	<i>Soirées Mondaines</i>		1909	AWL
	<i>(Cinq vals légères)</i>			
19	<i>Vibration d'amour</i>			
20	<i>Parfums de Vienne</i>			
21	<i>Paris Entrainant</i>			
22	<i>Fleurs, femmes et Chant</i>			
23	<i>Frivole Passionée</i>			
24	<i>Josefina, vals para piano por R.C.</i>			

- FHL Friedrich Hofmeister, Leipzig *Años consignados en el catálogo Hofmeister.
 AWL A[ugust] Wagner & Levien succs., México
 CAM Casa Alemana de Música, México
 EGA E. Gallet, París
 OAZ Otto y Arzoz, México

La bemol del bajo en el compás 34, Castro desenvuelve una sutil prolongación cuando el bajo se detiene por 2 compases (29-30) en La natural (como tercera de Re mayor), amén de no caer en el ordinario y previsible acorde de Re bemol mayor en segunda inversión, sino en el sugerente Fa menor del compás 33:

Ejemplo 5. Vals *Rêveuse*

Otro momento notable por su elaboración armónica lo constituye la sección central del *Valse Capricieuse* (compases 65 a 121, inclusive). Aquí, en franca traducción del carácter sugerido por el título, la armonía se vuelve por demás caprichosa y lúdica: si bien el pasaje está escrito en Re menor, su inestable dirección armónica termina por encontrar un exaltado punto climático en ¡Mi mayor! (compas 90, *fff*):

Ejemplo 6. *Valse Capricieuse*, reducción armónica de los compases 65 a 95.

Como puede verse en la reducción anterior, la línea del bajo se mueve sutilmente, mientras las voces intermedias otorgan un color armónico cambiante a todo el pasaje y, si bien el clímax sobre *Mi mayor* es evidente, no se trata de un gesto cadencial definitivo, sino de un paso armónico inmediatamente cuestionado y que, a fin de cuentas (compases 94-95), regresa al inicio de la progresión (compás 98) para, por así decirlo, intentarlo de nuevo y desembocar (compases 115 a 121) en el *La bemol* del primer tema. Esa efectiva manera de transformar lo previsible en gestos armónicos inesperados se nota en muchos otros de los valeses y, de hecho, es una de las características sobresalientes del estilo del autor. Su exploración exhaustiva —ya en los valeses, ya en el conjunto de su obra— revelará, en todo caso, que la transformación armónica de una misma idea fue uno de los procesos centrales del método creativo del autor: valga invocar aquí cómo el último movimiento de la *Suite opus 18* consigue reiterar de manera prolongada los mismos materiales temáticos, siempre teñidos de un color armónico diverso. La insistencia de Castro en el empleo de este proceso invita a considerarlo como un recurso lúdico a cuyo juego nuestro autor casi nunca pudo resistirse.

IV.

El último de los rasgos relevantes del repertorio que nos ocupa ya se perfila desde el caso anterior y tiene que ver con el carácter. Contrario a lo que pudiera pensarse tras concebir a Castro como autor de repertorio *de concierto*, el conjunto de sus valeses revela ser música eminentemente *característica*. El término, ampliamente utilizado en la música del siglo XIX, implica que se trata de obras con un sentido específico, un rasgo emocional o psicológico que el artista quiso plasmar en sus pautas y del que los títulos hacen las veces de clave, de sugerencia que apuntala y acota su significado. Dicho de otra manera, los títulos de estos valeses no son aleatorios y su escrutinio en relación con cada obra revelará, en prácticamente todos los casos, un vínculo estrecho entre los rasgos técnicos más prominentes de cada obra y el título que la inspira. En esto Castro devela su deuda con el repertorio de salón, donde la construcción de significados por medio de títulos y litografías fue una práctica prolija y, en tanto cada caso reviste una singular resolución técnica, pueden revisarse algunos ejemplos acerca de cómo se refleja técnicamente la relación título-carácter manifiesta en diversos valeses.

Bastaría la invocación del tema del famoso *Vals Caprice* para darnos cuenta de que el título le sienta de maravilla. Su tema inicial se conforma por una caprichosa línea, cuyo perfil se rehúsa a ser fijado del todo. Se trata de una línea melódica donde la nota *Si* se comporta ca-

prichosamente, pues tras descender hacia Re #, lo vuelve a hacer hacia Do # para enseguida remontarse hacia un Sol #, luego hacia otro Sol# –¡una octava más arriba!– y luego hacia un Re # que señala el punto más alto del tema. Sin embargo, lo caprichoso también se advierte en el periplo total trazado por la melodía, misma que transita campechamente por un ámbito de más de cuatro octavas, las que vuelven a ser descaradamente recorridas en el arpeggio que cierra –por no decir derrama– la enunciación primigenia del tema. Además, sobra señalar que el capricho se revela en las incesantes figuras –ascendentes, descendentes, ondulantes– que descomponen la regularidad del 3/4 en figuras de 16:3, 12:3 o 20:3. Pero en realidad todo es caprichoso en la pieza, comenzando por la forma misma, pues no sólo denota una curiosa secuencia temática (A-B-C-D-C-A-coda), sino que muchas de esas mismas secciones (como los temas B y D) comienzan en una tonalidad y acaban en otra. De tal suerte, cuando la sección C de la pieza advierte su carácter *Capriccioso*, ya nada sorprende: la filigrana pianística se instala a sus anchas y hasta el tema D parece lógico, por más que su carácter *dolce* se transforme de manera volátil hasta alcanzar un pasaje *piu forte, sempre crescendo molto*, que alcanza el V⁷ de Do menor con una indicación dinámica de triple *forte*: el pasaje, en síntesis, transita de lo *dolce* a lo trágico en forma intempestiva.

La afirmación de que existe una relación constante entre los títulos y el carácter de los vales impone revisar de nueva cuenta el caso del vals *Capricieuse*. Según se ha visto, esta obra denota ciertos rasgos técnicos que apuntalan su carácter caprichoso. De nuevo, encontramos en el tema inicial (cc. 14-23), perfiles melódicos que rehúsan ser fijados del todo, movimientos armónicos inusuales (véase el singular tránsito por la segunda inversión del I⁷ en el c. 16), una construcción motívica que desafía toda expectativa respecto a su simetría y una inesperada reiteración armónica de la dominante (c. 20), amén de desplazamientos rítmicos que enfatizan el segundo tiempo:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano introduction marked 'p allegrement' and contains a melodic line with wide intervals and slurs. The bass staff has a simple accompaniment. The second system continues the piece, marked 'f' and 'expressivo'. It features more complex melodic lines with slurs and a bass line that includes a second inversion of the I7 chord. The piece ends with 'etc.'.

Ejemplo 7. Valse *Capricieuse*, compases 14-23

También la inestable concepción rítmica, melódica y armónica de la segunda sección del mismo tema inicial (anacruza al compás 32 y sig.) resulta notable. En este pasaje la regularidad rítmica se trastoca a fuerza del ímpetu inicial desatado por el desplazamiento de los acentos fuera del primer tiempo (lo que indican tanto las ligaduras como los acentos y tenutos) y esto produce una agrupación irregular $(2 + 3 + 6) + (3 + 3 + 3)$; a ello se suma la genuina arbitrariedad del bajo: una línea que para descender de La bemol (c.32) hacia Mi bemol (c.43), primero sube, luego baja y sustenta en forma inusual el clímax de la frase sobre Fa (Re bemol). Y respecto a la melodía, su dibujo caprichoso, casi desarticulado, resulta elocuente:

Ejemplo 8. Valse Capricieuse, compases 31-43

Por si los rasgos anteriores no fueran los de un vals que no quiere serlo, el ánimo caprichoso y voluble de esta obra queda magistralmente plasmado en su sección central. A la inestable dirección armónica ya discutida (ejemplo 8), se suma, por si acaso hiciere falta, una notable transformación rítmica que implica la escritura de compases de 4 y 5 cuartos en el marco de un vals, gesto difícilmente superable en cuanto a arbitrariedad o capricho se refiere:

Ejemplo 9. Valse Capricieuse, compases 114-117



Ricardo Castro, caricatura de José Guadalupe Posada contra *El Imparcial* (1897). (Fuente: J. C. Romero, *Ricardo Castro, sus efemérides biográficas*, Durango, Instituto Juárez, 1956).

El caso de los vales de carácter caprichoso es sintomático de lo que acontece con los demás. Por ejemplo, el título del vals *Sentimentale* se refleja tanto en el carácter lánguido —*più tosto lento e molto espressivo*— de la pieza como en su emotiva sección central. De nuevo, encontramos en ella el recurso de repetir un mismo pasaje con distintas resoluciones armónicas; la primera permanecerá en Fa menor (con una cadencia sobre Do menor V/V – i) y dará a la obra un necesario dejo de melancolía; la segunda resolverá a Do mayor para transitar en seguida al La bemol mayor del primer tema. Que una incursión a Fa menor pueda escucharse como melancólica no es un lugar común, sino una lectura sugerida por el propio vals *Mélancolique*, escrito en la idónea tonalidad de Do sostenido menor. De tal modo, los títulos de estos vales comienzan a revelar que no son caprichosos, ni tampoco un dejo automático del repertorio de salón. Porque hay mucho de ensoñación en el *Rêveuse* (con su carácter ensoñador sugerido desde su obsesivo patrón rítmico inicial y por el carácter modesto del trazo melódico), de discreción en el *Intime* (donde la sección intermedia nos abre, en efecto, una ventana hacia un pasaje de sorprendentes armonías, como si alguien, al platicar de sí mismo, nos dejase ver algo que no se muestra comúnmente), de filigranas en el *Arabesque* y de

espontaneidad en el *Bluette*. La prominencia de ciertos recursos técnicos empleados en cada una de estas obras implica que Castro hizo suyo el espejismo de la representación musical: como era común en el repertorio de su entorno y época, quiso que el significado inmediato de su música no quedase en el terreno de la especulación y acotó, desde los títulos, el juego imaginativo que presuponen este tipo de obras.⁹ Al respecto, puede palpase una diferencia clara entre Castro y la mayoría de sus contemporáneos: si en autores como Genaro Codina, Miguel Planas o Juventino Rosas la relación título-escritura es arbitraria y, si acaso, reforzada por la carátula de la obra (como en el vals de Rosas *El sueño de las flores*, donde ningún gesto técnico-musical se relaciona con el título), en Castro hubo la técnica necesaria para que sus vals pudieran proponer, desde sus rasgos musicales más notables, una relación tangible —aunque feliz e inquietantemente arbitraria— entre sus títulos y el discurso. Un ejemplo singular de tal fenómeno lo encontramos en su vals *Fugitive*, pieza que gracias a un gesto formal no exento de humor, resulta, en efecto, un vals escurridizo. Mientras que todos los demás vals de Castro, y todos los vals de la época, solían repetir su tema inicial para terminar, éste no lo hace. Se trata de un juego imaginativo complejo ya que su aprehensión implica una noción clara de la estructura formal por parte del escucha. En tanto todo placer musical está relacionado con la repetición sonora y su reconocimiento, en esta partitura Castro juega efectivamente con nuestra expectativa y es demasiado tarde cuando nos damos cuenta de que este vals ¡se ha ido!

En ciertos casos, resultará más complejo definir hasta qué punto han de escucharse los rasgos de escritura particulares de cada vals como una equivalencia sonora del título que inspira la música. ¿Son caricias las líneas polifónicas que envuelven al tema del *Valse Caressante*? Y, ¿hay algo primaveral en el *Printanière*? ¿Acaso el optimismo y *mouvement sans relâche* de su escritura?

Llama la atención que al imprimir su colección de *Soirées Mondaines, cinq valse légères*, el editor haya incluido algunas indicaciones respecto a

⁹ En un ensayo notable, Roger Scrutton ha demostrado la imposibilidad de que la música sea, *strictu sensu*, un arte con capacidades de representación. Según sus ideas, “si la música ha de ser representacional, su sujeto no sólo debe elegirse sino también ha de ser caracterizado. Ello requiere un entorno y en la música el entorno parece no añadir mayor precisión a las partes representadas. Si la intención perdura a pesar de todo, es porque el compositor tiene a su alcance un medio independiente de especificar su sujeto. Así, en los intentos más aventurados de representación el compositor puede depender de una referencia literaria específica para asegurar la complicidad del escucha en lo que puede describirse mejor como una empresa imaginativa” (Roger Scrutton, “Representation in Music”, *Philosophy, the Journal of the Royal Institute of Philosophy*, vol. 61, 1976, pp. 273-287).

cómo debían interpretarse estos vals. En *Vibration d'amour*, por ejemplo, la anotación reza:

Como su nombre lo indica, este hermoso vals debe tocarse en un tiempo moderado, sobre todo en su primera parte. La segunda parte es más brillante y de un movimiento más animado, pero en general debe dominar en toda la pieza *una expresión de poesía y delicadeza*, y un ritmo muy preciso. Este vals puede presentarse como un bello tipo del vals "lento" que actualmente está tan en boga en París y demás capitales europeas.¹⁰

Aunque Castro había fallecido cuando se editaron estos vals, es evidente que los impresores estaban conscientes de que entregaban al público una música hasta cierto punto novedosa— y se preocuparon por subrayar la necesidad de que la obra expresase *poesía y delicadeza*. Con ello traducían la intención del autor no sólo de aludir a un cierto significado y de fijar el carácter de la obra, sino de hacer patente al intérprete el sentido de estas obras, so pena de traicionar su espíritu. El carácter, pues, resulta crucial y así lo confirma otra de las notas localizada en el tercer vals —*Paris entrainant*— de la colección de *Soirées Mondaines*:

Débase en este Vals marcar bien el canto en la primera parte, ejecutando con *cierta languidez y abandono* el rallentando que precede al calderón. La segunda parte es muy apasionada y se tocará lentamente y con fuerza, haciendo contraste con el pasaje marcado "dolcísimo" *que es melancólico y poético*. Debe naturalmente, ejecutarse todo el vals en un tiempo moderado, pues no hay que olvidar que es un "vals lento".¹¹

La expresión de lo lánguido, de lo melancólico, de lo delicado... he ahí, según los sucesores del editor August Wagner, el sentido de estas piezas y, por extensión, el de otros vals y piezas de Castro, obras mágicas de raro encantamiento, que dijera el poeta.

Quizá sea suficiente este somero recorrido por el conjunto de los vals de Ricardo Castro para forjar una mejor idea del estilo y estética del autor. En su conjunto estas obras constituyen toda una lección respecto a la inagotable variedad en la que un vals puede reinventarse en manos de un compositor y pianista de imaginación comprobada. El conjunto es engañoso, pues en apariencia se trata de piezas semejantes y quien, como hiciera Romero, sólo se detiene a ver que sus títulos están en francés, pasa por alto la sustancia poética que tanto importó al autor. Pero para quienes no se contentan con leer carátulas, la audición de las obras revelará profundas diferencias: en forma, en recursos, en expresividad. De la suave cadencia de la colección de *Soirées Mondaines* puede pasarse a la vertiginosa

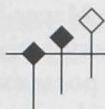
¹⁰ Anotación tomada de la p. 5 de la edición de *Vibration d'amour*, México, A[ugust] Wagner y Levien succs. [sin fecha y número de plancha]. Las cursivas son mías.

¹¹ Anotación tomada de la p. 5 de la edición de *Paris entrainant*, México, A[ugust] Wagner y Levien succs. [sin fecha y número de plancha]. Las cursivas son mías.

secuencia de temas que conforman el vals elegante *Clotilde*. Pero también puede transitarse desde la brillante y compleja escritura del *Impromptu en forme de valse*, donde la evocación del baile es el simple punto de partida de una obra muy elaborada, hasta la sutil sencillez del vals *Mélan-colique* cuya sección central –¿quién lo dijera?– está construida sobre un solo acorde. Pero no son estos sino puntos extremos de un conjunto de rara y eficaz añoranza sonora, de ocasiones donde, como atinadamente señala Urbina, luz y música se funden, momentos que pueden durar un suspiro –*Moment de vals*–, o un prolijo lapso, pero que en todo caso es fundamental escuchar en aras de recuperar y disfrutar de una de las voces más singulares y notables de la música mexicana del siglo XIX.

Handwritten musical score for the opera *Atzimba*, page 1. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The tempo is marked "Allegro agitato" at the top and bottom. The scene is labeled "Scene I". The instruments listed include Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Primera página musical de la partitura manuscrita de la ópera *Atzimba*.



Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro

Joel Almazán

A partir del análisis armónico de nueve obras, el artículo explora el manejo de algunos recursos cromáticos en el lenguaje del compositor mexicano Ricardo Castro (1864–1907). Se aborda el empleo de la modulación por terceras en las piezas para piano *Menuet humoristique*, *Pres du Ruisseau*, *Fileuse* y la *Berceuse* op. 26–2, así como en dos canciones: *Je veux t'oublier* y *Chanson d'automne*; el manejo de la modulación por tritono se explora en la *Mazurka* op. 3–1. Se presenta a Castro como un autor consciente de los manejos armónicos propios de finales del siglo XIX.

By analyzing the harmony in nine works, this essay explores how the Mexican composer Ricardo Castro (1864–1907) employs chromatic resources in his musical language. Modulation by thirds is tackled in the piano pieces Menuet humoristique, Pres du Ruisseau, Fileuse and Berceuse op. 26–2, as well as in two songs: Je veux t'oublier and Chanson d'automne; modulation by tritone is explored in the Mazurka op. 3–1. Castro is introduced as an author aware of late nineteenth century harmonic practices.

Este texto explora el empleo de diversos recursos armónicos en la obra del compositor mexicano Ricardo Castro (1864–1907). La manera personal en que ciertos recursos musicales tales como la modulación o los acordes cromáticos (la sexta aumentada o el acorde napolitano, por ejemplo) son usados y manejados por un determinado autor nos amplía la información que tenemos hasta el momento sobre la personalidad “composicional” de dicho músico. Para el caso de Castro, es muy importante tener en mente ciertos antecedentes.

En algunos textos se ha planteado la idea de que los compositores mexicanos decimonónicos no estuvieron a la “altura” de la escritura musical de sus contrapartes europeos, sobre todo en aspectos relacionados a la técnica composicional, en cierto sentido ortodoxa (ejemplificada, entre otros aspectos por la ampliación de la paleta armónica, los manejos contrapuntísticos, las sutilezas de la orquestación, etc.). Yolanda Moreno Rivas, por ejemplo, asevera que “no exageraríamos si dijéramos que el problema mayor de la música mexicana ha sido el de la modernidad”. Unas líneas más adelante, la misma autora menciona que: “Castro no estaba en la situación de reconocer que Claudio Debussy había inaugurado un nuevo camino para la música europea con los *Nocturnos* para orquesta

(1899)".¹ La visión histórica que sobre estos repertorios se ha tenido en los últimos años viene propuesta desde 1940 por Otto Mayer-Serra: "No nos detendremos a analizar, obra por obra, esta producción pianística anterior a Ponce, por la sencilla razón de que, con muy pocas excepciones, ofrece un interés muy escaso, y de que, además, ha caído actualmente en el más completo olvido. Su valor musical es exiguo; su valor universal, nulo".² Afortunadamente, en años recientes las "excepciones" de obras meritorias aludidas por Mayer-Serra han venido en aumento, y el valor musical del repertorio mexicano del XIX poco a poco va comprendiéndose de una mejor manera, en términos propios de su producción y de su época.

Este trabajo explora parcialmente el lenguaje armónico en algunas obras de Ricardo Castro con el propósito de contribuir a que su valor musical universal sea mayor al de la "nulidad" asignada hace ya medio siglo por Mayer-Serra. En la mazurca op. 3 núm. 1 se analizan las relaciones tonales por tritono y el rol estructural del acorde de Sexta aumentada, asunto que se continúa explorando en el Preludio op. 15 núm. 2. El interesante esquema moduladorio de la sección central del Nocturno núm. 5 del mismo opus 15 prosigue este ensayo, para concluir con una exploración de las técnicas modulatorias por terceras del compositor en varias obras para piano (*Menuet humoristique*, *Pres du Ruisseau*, *Fileuse* y la *Berceuse* op. 26 núm. 2) y en dos canciones (*Je veux t'oublier* y *Chanson d'automne*).

La intención del artículo es mostrar a Castro como un compositor consciente de algunos de los recursos musicales de sus contemporáneos europeos, que empleaba particularmente aspectos propios de su época que atañen al manejo de la armonía. Ya que el universo de la obra de Castro es vasto, pretendo contribuir parcialmente a un mejor conocimiento de este valioso autor mexicano.

I. Las relaciones tonales por tritono y el empleo estructural del acorde de sexta aumentada en la mazurca op. 3 núm. 1

Una de las obras que mejor ejemplifica las relaciones generadas entre dos tonalidades a la distancia interválica del tritono es la mazurca op. 3 núm. 1, del grupo de dos mazurcas: *Nerveux et Gracieux*. La tonalidad de la obra es Mi bemol menor y la estructura formal ABA'CA". A lo largo de toda la obra va a existir una relación muy importante entre la tonalidad

¹ *Rostros del Nacionalismo en la música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 21.

² *Panorama de la Música Mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, p. 75.

inicial y la tonalidad de La mayor. Es interesante ver con detenimiento los primeros nueve compases de la mazurca, dado que posterga la aparición de la cadencia inicial V – I que confirma la tonalidad.

1er. Mazurka en Mib mineur

Allegretto capriccioso

Ricardo Castro Op. 3 N.º 1

Ejemplo 1

El primer acorde que escuchamos es la quinta abierta de la tónica (sin tercera). Al escuchar la tercera del acorde, la voz de alto ya se movió a Mi doble bemol. Si nos detenemos a reinterpretar esta voz de alto enarmónicamente vamos a encontrar el primer punto de confluencia entre las dos tonalidades centrales. Dicha línea inicial (de la voz de alto: Mi bemol – Mi doble bemol – Re bemol – Do bemol – Si bemol – La) se puede entender también como Mi bemol – Re – Do sostenido – Si – Si bemol – La (del cuarto grado a la tónica en La mayor con el Mi bemol como apoyatura y el Si bemol como nota de paso cromática).³ La armonización del pasaje inicial contiene un acorde VI6 y un acorde de Sexta aumentada alemana

³ Un detalle minúsculo pero significativo es la reinterpretación de la nota de paso inicial Mi doble bemol – Re bemol que en la cadencia de La mayor de los compases 4-5 que va a presentarse ahora como Re natural – Do#.

(6a aum. al.). Al no contener el VI la nota Sol bemol (primer acorde del compás 2) se podría entender que dicha sonoridad es en realidad parte de la sexta aumentada. La progresión inicial sería entonces la del acorde de tónica que procede directamente a la 6a aum. Esta sexta aumentada contiene ambas notas: Mi bemol y La natural. Como si prefigurara las tonalidades a las que se va a dirigir en cada sección, dicho acorde adquiere una importancia extrema si consideramos que la sección B inicia claramente con Do bemol como IV de la tonalidad de Sol bemol mayor (completando así las cuatro notas de la sexta aumentada). Más adelante abordaré con detalle la sección C, en la cual Castro modula a La mayor.



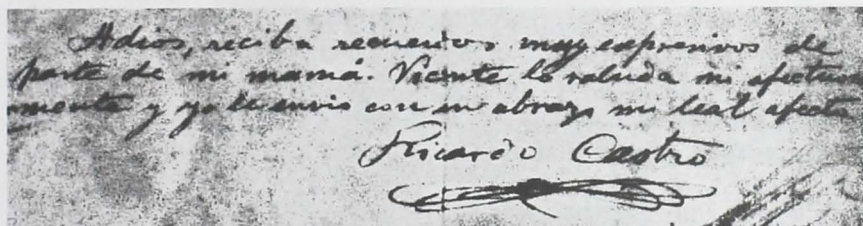
Ricardo Castro (fuente: Archivo de Germán Castro).

Si nos detenemos por un momento a reinterpretar la sexta aumentada alemana de Mi bemol menor encontramos las notas Si – Re# – Fa# y La. Vemos que este acorde se comprende fácilmente en la tonalidad de La mayor como la dominante con séptima de la dominante (V7 del V). De hecho, la reinterpretación enarmónica de diversos acordes es un recurso importante para entender algunas conexiones armónicas en varias obras de Castro.

La repetición de dicha frase inicial va a concluir a un acorde IV4/3 en el compás 4 (IV con séptima en segunda inversión) que abruptamente procede a una cadencia auténtica perfecta, enfatizada rítmicamente, V7 –

I de la tonalidad de ¡¡La mayor!!). Vale la pena detenerse un momento a reflexionar sobre esta cadencia tan inusual (compases 4-5).⁴

Una posible explicación, dentro de los cauces tradicionales, de la relación que existe por tritono entre Mi bemol y La mayor sería que el La mayor es el IV grado ascendido de la tonalidad inicial (#IV). Uno de los usos habituales de dicho #IV sería el servir de acorde auxiliar entre el IV y el V y por lo tanto la nota La serviría como sensible de Si bemol. En este supuesto el acorde no sería mayor, sino disminuido, y formaría parte del V del V (Fa – La – Do – Mi bemol, que resolvería a Si bemol, V de la tonalidad inicial). Sin embargo, la situación de esta mazurca nada tiene que ver con estos posibles manejos del #IV.⁵ Es necesario explorar otras vías para tratar de entender dichas relaciones. La interrelación entre Mi bemol menor y La mayor sería más parecida a la encontrada en el “motivo” de *Electra* en la ópera homónima de Richard Strauss (compuesta entre 1906 y 1908 y estrenada en 1909). Dicho motivo alterna las triadas de Si menor y Fa menor, también a un tritono de distancia.⁶



Detalle de la carta a José Aragón (fuente: Jesús C. Romero, *Ricardo Castro, sus efemérides biográficas*, Durango, Instituto Juárez, 1956).

⁴ Las relaciones por tritono van a constituir una de las características de las relaciones simétricas que van a aparecer en la música del siglo XX. Dichas relaciones tienden a debilitar la relación tónica – dominante que es por definición asimétrica dentro de la octava.

⁵ La lejanía entre las dos tonalidades queda explícita en la tabla de regiones tonales expuesta por Arnold Schoenberg. Véase *Structural Functions of Harmony*, Nueva York, Norton, 1954, pp. 30 y 75. Aquí, Schoenberg plantea las posibles modulaciones, ya sean cercanas, indirectas o remotas, de la tonalidad menor, en su ejemplificación, de la tonalidad de La menor a nueve tonalidades mayores (Do, Do#, Re, Mi, Fa, Fa#, Sol, La y Sib). El equivalente de nuestra mazurca, que sería la modulación de la tonalidad de La menor a Mi bemol mayor estaría clasificado por Schoenberg en un quinto grupo, denominado modulaciones “distantes”.

⁶ Véase Elliott Antotokoletz, *The Music of Béla Bartók*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 14-15.

mayor) a La natural. Aquí se inicia un pasaje que va a desembocar en una clara y contundente modulación a la anunciada y esperada tonalidad de La mayor. El ejemplo 3 muestra una reducción de los compases 61 al 70. La modulación de Mi bemol menor a La mayor se va a dar por la vía de la tonalidad de Mi menor que, por un lado, se puede comprender como el II bemol de la tonalidad inicial (II frigio) y, por el otro, como la dominante menor de La mayor. Adquiere un papel preponderante en esta progresión el empleo del acorde de sexta aumentada alemana de la tonalidad inicial, reinterpretado ahora como V de mi menor (compás 63). Es importante recordar que este acorde apareció de manera sustancial en los primeros compases de la mazurca. El incesante uso del intervalo de la sexta aumentada se ve ejemplificado con el acorde del compás 62, producto de una cadencia evitada y dos apoyaturas que nos dan como resultado el acorde semidisminuido Solb – La – Do – Mi en primera inversión. Asimismo, en el compás 65 aparece la versión francesa del acorde de 6 aum. en la tonalidad pasajera de Mi menor.⁸



Portada de la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro.

⁸ La versión francesa de la sexta aumentada es un acorde por demás interesante, ya que conjunta en sí dos tritonos: en este caso, Fa# – Do y La# – Mi. Pensando en términos de la Teoría de conjuntos (*Set Theory*), el acorde en cuestión sería el conjunto – set 4-25 (0,2,6,8). Véase Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973, p.179, y los ejemplos 90 y 110 tomados de segmentos de Stravinsky y Scriabin.

Exploremos ahora otro pequeño pasaje, siempre como parte de la cuestión de la integración de las dos tonalidades (o áreas tonales) separadas por el intervalo del tritono. En la sección B, la primer cadencia que va a aparecer en Sol bemol mayor viene precedida por el acorde bVI, o sea Re – Fa# – La, el cual, por cierto, tiene que escribirse así, dado que escribirlo con dobles bemoles resultaría muy impráctico para su lectura. Recordemos que dicho acorde es IV en La mayor y que el Re natural ya ha sido escuchado en la frase inicial de la obra. Más ilustrativos son los dos compases que lo preceden (26 y 27). Allí aparece nuevamente una sexta aumentada francesa de la tonalidad de Re mayor (Sib – Re – Mi – Sol#). Al principio dicha sexta aumentada va a estar ornamentada con un retardo (Mib – Re) en la voz de soprano, de manera que la sonoridad que escuchamos en el compás 26 es Sib – Mib – Fab – Lab.⁹

Todos los pasajes mencionados nos hacen pensar en la mazurca op. 3 núm.1 como una obra en la cual Castro ensayó y exploró un suceso armónico por demás complejo para su época. Las relaciones de modulación por tritono y la manera en que éstas ayudan a integrar las diversas secciones de la obra nos presentan una faceta de Castro que está muy alejada de los esquemas armónicos diatónicos tradicionales. Es una obra que constituye un buen ejemplo de la manera en que Castro exploró los extremos del manejo armónico tonal.

II. El empleo estructural del acorde de Sexta aumentada en el preludio op. 15 núm. 2, Barcarola

Esta barcarola forma parte de los seis preludios op. 15 y tiene una estructura ABAB'. Las tonalidades por las que pasa son: La menor, Do mayor, La menor y La mayor. Su lenguaje armónico es diatónico y simple, particularmente en las dos secciones "A". Dentro de este entorno, merecen observarse con detalle las dos frases que sirven para enlazar las secciones A con las secciones B, ya que en ambos casos el acorde de sexta aumentada también desempeña un papel estructural relevante. La sección inicial (en La menor) concluye con la progresión I – V – VI – 6 aum. al. Claramente esta sexta aumentada alemana (Fa – La – Do – Re#) es el punto final de la primera sección. El *crescendo* que va hacia un *forte* con una *fermata* y el cambio de registro confirman esta idea. Sumamente interesante es la reinterpretación de este acorde como IV7b ya en la tonalidad de Do

⁹ El acorde del compás 26 sería el conjunto - set 4-9 (0,1,6,7), que contiene un vector 200022, totalmente relacionado a su resolución, set 4-25 con un vector 020202. Véase Forte, *op. cit.*, p. 179.

13

16

21

24

p *con espressione* *f* *sempre* *dolce*

p dolce *f* *ff* *dim.*

Ejemplo 4. Compases 13–26 del Preludio op. 15-5

mayor, acorde que continúa hacia el V7 con la quinta ascendida (Sol – Si – Re# – Fa) para conformar un acorde aumentado con séptima. Un detalle interesante es el paso entre estos dos acordes por el VII7 con la apoyatura 6-5, adorno que parece preferir Castro, pues lo emplea en varios contextos y en otras obras.¹⁰

Una vez presente el acorde de dominante – aumentado lo mantiene así por dos compases más, reinterpretándolo (Si – Re# – Sol que cambia a Si – Re# – Fa# – La) como acorde auxiliar; es decir V7 del III#, esto en Do mayor. Todo este pasaje culmina con el acorde napolitano ornamentado con un retardo 9-8 (Fa–Lab–Reb–Sol que resuelve a Fa). En el pasaje paralelo (compás 30), para ir nuevamente de la sección A a la B', Castro usa también el acorde de sexta aumentada como conexión entre las dos secciones. En este caso, también procede al acorde Si – Re – Fa – La, sólo que ahora dicho acorde se puede entender como segundo grado con séptima de la tonalidad inicial (La menor). En esta ocasión, dicho acorde procede directamente al V de La mayor. Es un tanto inusual el empleo de este acorde (II7), ubicado entre la sexta aumentada y la dominante.

III. El esquema modulatorio del Preludio op. 15 núm. 5 (Nocturno)

Este nocturno está en la tonalidad de Si bemol mayor y su estructura es ternaria: A B A' (A de los compases 1-11; B del 11 al 30 y A' de allí al final, compás 52). La sección A está escrita con un lenguaje totalmente diatónico. Veamos detalladamente la sección intermedia de esta obra, en la cual el esquema modulatorio es interesante.

El inicio de la sección B es idéntico al inicio de A, salvo que inmediatamente nos lleva a Sol menor (VI o relativa menor, véanse los compases 13 al 16). La tónica de Sol menor se convierte en IV de Re menor, procediendo al acorde de La mayor como V de esta misma tonalidad, a la cual pareciera que debería resolver y confirmar en el inicio del compás 18. En lugar de esto, Castro nos presenta sorpresivamente un acorde de Do# menor, nueva tonalidad que permea los compases 18, 19 y 20. De allí, también de manera sorpresiva, nos lleva a Mi bemol mayor. En el compás 25 Castro tiene una progresión que a todas luces transgrede las reglas tradicionales, ya que al acorde de Mi bemol mayor con 7ª menor (V de La bemol mayor como acorde auxiliar) le sigue directamente el acorde de Re mayor con 7ª

¹⁰ El adorno en cuestión es el empleo del retardo 6-5 dentro de un acorde de séptima, de suerte que al mismo tiempo suena, a partir del bajo, la tercera, la sexta y la séptima, como en este caso Si – Re – Sol – La (Sol resuelve eventualmente a Fa). En el compás 39 de la canción *Je veux t'oublier* el acorde de séptima aparece ahora adornado con un retardo 4-3.

(como V de Sol menor), lo cual incluso genera directamente unas quintas paralelas en la mano izquierda.¹¹

Preludio op. 15 núm. 5, Nocturno	
Tonalidades de la sección central	
11 – 12	Si bemol mayor
13 – 16 o 17	Sol menor (Re menor)
18 – 20	Do# menor
21 – 24	Mi bemol mayor
25	Transición
26 – 28	Re menor
29 – 30	Transición
31	Si bemol mayor

¿Cuál es la relación que se puede establecer entre las tonalidades a las cuales Castro modula? A excepción de Do# menor, cada tonalidad se puede entender como parte de los tonos vecinos de Si bemol mayor (Re menor como III, Mi bemol como IV y Sol menor como VI). Do# se podría entender entonces como el III bemol, es decir la tonalidad dominante (V) del bVI. Si tomamos como punto de partida el Sol menor, entonces la tonalidad de Do# menor está a un tritono de distancia.

Independientemente de las posibles explicaciones de las relaciones tonales entre Si bemol mayor y Do sostenido menor, es indudable que Castro intentó ampliar la paleta de posibilidades modulatorias.

IV. Modulaciones por terceras

En un artículo de 1985, Richard Taruskin presenta el concepto de modulación por terceras mayores como uno de los antecedentes del desarrollo de la escala octatónica. Refiriéndose a un pasaje de la sinfonía en Do mayor D944 de Schubert, comenta lo siguiente:

Beginning in the work of Schubert and his contemporaries, such circles of thirds offered composers an alternate course of harmonic navigation that bypassed the circle of fifths. They apparently had their origin in sequential extensions of the flat submediant –the Ro-

¹¹ Véanse, unos párrafos más adelante, los comentarios a la *Berceuse* op. 26 núm. 2.

mantic color chord par excellence— which would account for the fact that most of the earliest rotations of thirds, descend by major thirds.¹²

Unas páginas más adelante, Taruskin ejemplifica la progresión en cuestión con un pasaje del primer concierto para piano de Franz Liszt: del acorde de Fa# mayor se procede directamente al de Re mayor, de allí a Si bemol mayor y de vuelta a Fa# mayor. Otra manera de pensar estas triadas sería en relación con las fundamentales de un acorde aumentado. Se pueden apuntar numerosos ejemplos de obras de la segunda mitad del siglo XIX con estos procedimientos, tanto en Liszt como en Brahms y sus contemporáneos.¹³ En el caso de Castro, la modulación por terceras, mayores y menores, representa un recurso bastante empleado. Observemos algunos ejemplos.

El *Menuet humoristique* op. 40 está en la forma ABA. La primera sección está en Mi bemol mayor. El trío intermedio modula a Do bemol mayor, la submediante bemolizada referida por Taruskin. Una característica interesante de este minuetto es la relación que establece al regreso de la sección A entre la dominante de Do bemol mayor: Sol bemol, con la dominante de Mi bemol mayor: Si bemol. En ambos casos la relación es de una sexta menor. Por cierto, la relación aquí entre las tonalidades mayores de Mib y Solb (I y bIII) sería parecida a la expuesta en el preludio op. 15 – 5 entre Sib mayor y Do# menor.

Pres du Ruisseau op. 16 está en la tonalidad de Sol bemol mayor. El lenguaje de su escritura nos recuerda con bastante cercanía la *Bendición de Dios en la soledad* de Liszt, de 1853, escrita también en la tonalidad de Fa# mayor.¹⁴ El primer centro tonal al cual modula Castro es el VI grado mayor; es decir Mi bemol mayor (c. 13). Desde el compás 13 hasta el 21 en que se regresa a Mi bemol mayor, las tonalidades por las cuales va a pasar Castro son Mib – Sol – Si – Mib, todas ellas mayores, con lo cual se recorre ascendentemente la triada aumentada. Un detalle por demás interesante lo constituye el hecho de que a la tónica inicial de la obra Castro le agrega insistentemente la nota de Mi bemol, usualmente comprendida

¹² “A partir de la obra de Schubert y sus contemporáneos, los círculos de terceras proporcionaron a los compositores una ruta alternativa de navegación armónica que permitía saltar dentro del círculo de quintas. Aparentemente tuvieron su origen en las extensiones secuenciales de la submediante descendida —el acorde con el color romántico por excelencia— lo cual podría explicar el hecho de que la mayoría de los primeros usos rotatorios de terceras descienden por terceras mayores”. Véase “Chernomor to Kaschchei: Harmonic Sorcery: or, Stravinsky’s Angle”, *Journal of the American Musicological Society*, 1985, p. 80.

¹³ Por ejemplo las tonalidades de los cuatro movimientos de la primera sinfonía de Brahms son: Do menor, Mi mayor, La bemol mayor y de vuelta a Do menor.

¹⁴ Liszt va a recorrer un camino similar en esta obra, ya que las dos principales modulaciones son de Fa# mayor a Re mayor y a Si bemol.

Después de la tónica que cierra armónicamente la obra –es decir, que contiene una fuerte cadencia auténtica– el compás 38 directamente vuelve a ofrecer el acorde VI bemol; es decir, la triada de Sol mayor. Los siguientes tres compases prolongan esta última tonalidad, pero el inicio del 41 nos da una sorpresa al ofrecer la triada de Sol, aunque en versión aumentada (con Re#). Los siguientes cuatro compases enfatizan una tonalidad poco usual, Do mayor, que se comprende en su relación con el acorde *frigio* de Si mayor (II bemol). Dicho tránsito por Do mayor se da a través de un cromatismo muy intenso del bajo que procede desde el Si natural (c. 41) hasta el Sol (44 y 45). La notoria presencia del acorde de sexta aumentada en el compás 43 enfatiza dicho movimiento. La obra concluye, entonces, en la versión resumida de la presentación de las dos tonalidades equidistantes de una tercera de Si mayor: Sol mayor, equidistante por tercera mayor y a cuatro peldaños del círculo de quintas y Re mayor, equidistante por tercera menor y a tres peldaños del círculo de quintas. En el compás 44 la dominante de Do mayor (triada de Sol mayor) se convierte en la sexta aumentada alemana de Si mayor, procediendo directamente a la tónica; progresión armónica que ya habíamos observado, con un orden inverso, en el inicio de la mazurca op. 3 núm. 1.

Un camino parecido o relacionado recorre la *Chanson d'automne*. Las dos secciones en que se divide la obra presentan el mismo camino armónico. Aquí también las modulaciones por terceras permean la estructura. De la tonalidad original de Mi bemol mayor, la primera modulación nos lleva directamente a Sol bemol mayor.¹⁵ La frase del texto *Le bois sombre se découronne*, que concluye en un acorde de Dominante (Sib) de la tonalidad original (Mib), da paso directamente a la nueva tonalidad. A partir de dicho compás (11), la canción recorre la tonalidad de Sol bemol mayor hasta el compás 31, en el que nuevamente el acorde de dominante (Reb en este caso) va a desembocar directamente en la nueva tónica: La mayor, la más corta de las tres exploradas, ya que para el compás 38 la canción regresa a Mi bemol mayor. Con el compás 43 concluye la primera sección, que prácticamente va a repetirse. Por lo tanto, el esquema tonal se podría resumir en la progresión de las tonalidades Mib – Solb – La – Mib. En este caso el recorrido no se da por terceras mayores sino menores, estableciendo una relación tonal por tritono entre La y Mib muy similar a la explorada en la mazurca op. 3 núm. 1.

La *Berceuse* op. 26 núm. 2 vuelve a presentar una relación intensa entre la tónica Si bemol y la tonalidad producida por el VI bemol, en este caso Sol bemol mayor, pues los compases 6-7 yuxtaponen directamente al acorde dominante de la primera tonalidad (la triada de Fa mayor) con

¹⁵ Nuevamente la relación I – bIII como en el preludio op. 15-5 y el *Minueto humorístico*.

17 **Poco animato** *il canto p ma ben sentito*

20

23

26

28

30

m.d.

m.g.

p

espress.

sempre p tranquillo ed espressivo

cresc. ed affrettando pochissimo

f p subito

Ejemplo 6. Compases 24-31 de *La Berceuse*

Portada de *Canción sin palabras*.

la dominante de la segunda (la triada de Re bemol mayor). En otras obras hemos visto el modo en que Castro tiene como estrategia yuxtaponer directamente las triadas por terceras, en ocasiones valiéndose del acorde de dominante.¹⁶ Toda la sección central se puede comprender a través de la tónica de Sol bemol mayor. Me parece de particular interés resaltar el pasaje que va del compás 24 al 31. Del 24, tónica de Sol bemol mayor, procedemos a IV (c. 25, triada de Do bemol mayor) que al agregar un La natural se transforma en el acorde VII, de séptima semidisminuida de Si bemol mayor (III mayor de Sol bemol mayor, pero, al mismo tiempo, tonalidad original de la pieza). De manera directa, sin mediar otros acordes y empleando un recurso que actualmente asociamos con las innovaciones del impresionismo en Satie o Debussy, Castro procede a la triada de La mayor y de allí directamente a la triada de La bemol mayor. De esta triada procede a Sol mayor, en este caso siguiendo los procedimientos usuales ortodoxos, de libro de texto, mediando entre ellos la dominante con séptima de Sol. Un acorde auxiliar de la triada de Mi bemol menor, VI cierra este pasaje y nos regresa a la tonalidad de Sol bemol.

A todas luces dicha progresión de triadas paralelas escapa ya de los conceptos tradicionales armónicos (particularmente de la prohibición de quintas y octavas paralelas y, por lo tanto, de triadas consecutivas paralelas). Recordando la frase citada de Moreno Rivas, no hay manera de

¹⁶ Por ejemplo, en el *Menuet humoristique*.

afirmar si Castro estaba en la posición de reconocer los adelantos armónicos de Debussy, pero este ejemplo muestra que, como compositor, ya los estaba empleando en sus obras.

La gran cantidad de obras que contiene el catálogo de Castro permite observar distintos estilos musicales, que incluyen algunas obras en las cuales encontramos un uso diatónico de la armonía sin demasiados empleos cromáticos: por ejemplo, la balada op. 4, el preludio op. 15 núm. 1, los cinco vales *Soirées mondaines* o el *Valse fugitive* op. 37 núm.2. Por otro lado, su catálogo también contiene otras composiciones, como las que se han comentado en el presente trabajo, en las que se exploran nuevas vías que llevan el lenguaje de Castro a cromatismos armónicos propios de su época y que, además, ejemplifican un creciente manejo de las complejidades en boga en Europa, en la segunda mitad del siglo XIX, ya sea provenientes Liszt u otros autores. Las interesantes técnicas modulatorias que ocupa Castro, por terceras, por tritono o por otros intervallos, nos dan muestra de ello.

Ricardo Castro ya tiene un espacio importante en nuestra historia musical y merece que continuemos explorándolo para ir consolidando, parcialmente, un mayor conocimiento y una mejor comprensión de su obra musical. Parafraseando a Otto Mayer-Serra, considero que necesitamos detenernos a analizar “obra por obra” esta producción pianística y musical anterior a Ponce, por la sencilla razón de que ofrece un repertorio en suma interesante para nuestra historia musical. Además, se ha venido rescatando en los últimos años y su valor musical apenas se está comprendiendo en su justa dimensión.



Autógrafo de Camille Saint-Saëns (libreta de autógrafos de Ricardo Castro, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).



El segundo concierto de Ricardo Castro para *El Imparcial*

Armando Gómez Rivas

A mediados de 1902, como parte de una propuesta altruista *sui generis*, el pianista mexicano Ricardo Castro realizó una serie de presentaciones en la capital que ayudaron a proyectar su carrera profesional. Este artículo se desprende de la interpretación de los anuncios, las críticas y las reseñas que registraron este acontecimiento artístico en las principales publicaciones periódicas de la ciudad de México. Al mismo tiempo, el trabajo establece una lectura crítica de “Los conciertos de Castro” desde los puntos de vista artístico, empresarial y social. De esta manera, se evalúa la propuesta de los patrocinadores para conducir, sin elementos tendenciosos, a la valoración del compositor y su música en ocasión del centenario de su aniversario luctuoso.

Halfway through 1902, as part of a sui generis altruistic proposal, the Mexican pianist Ricardo Castro gave a series of presentations in Mexico City that helped to launch his professional career. This article is centered on the interpretation of the announcements, the critiques and the reviews that gave testimony of the artistic event in the principal journals of Mexico City. At the same time, this work establishes a critical reading of the “Castro Concerts” from an artistic, a business and a social point of view. In this way, the proposal of the sponsors is evaluated so as to allow us an unbiased appraisal of the composer and his music now that we celebrate the centennial anniversary of his death.

La propuesta

En los años iniciales del siglo XX, la desahogada situación económica del diario *El Imparcial* permitió a su director, Don Rafael Reyes Spíndola, patrocinar diversas actividades de beneficencia pública. Las generosas acciones se podrían ejemplificar con las campañas emprendidas para prevenir el alcoholismo y “la avería” —como se le designó de forma coloquial a la sífilis— pero dentro de estas cruzadas sociales vale la pena enfatizar el apoyo “desinteresado” que el empresario dio a la cultura. En este rubro es bien recordada la promoción de funciones operísticas a bajo costo que llevó a la clase obrera de la capital a escuchar a la diva Luisa Tétrazini; pero sin duda, la proyección artística más importante fue la subvención otorgada al pianista duranguense, Ricardo Castro (1864-1907).¹

¹ Clara G. García, *El periódico “El Imparcial”. Primer diario moderno de México (1896-1914)*, México, Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, A. C., 2003, pp. 37-39.

El curioso episodio se puede resumir de la siguiente forma. En junio de 1901, la administración de *El Imparcial* acordó proporcionarle a Ricardo Castro la cantidad de dinero que ganaría en un año como maestro, con la intención de que dedicara todo este tiempo a preparar tres conciertos. Una vez celebrado el convenio y bajo el claro objetivo de “brindar una oportunidad para que nuestros artistas de porvenir brillante puedan desarrollar plenamente sus facultades”, el mecenas de la prensa estableció además, beneficios adicionales con las utilidades de las presentaciones entre los que se anunció la formación de un Fondo de Protección al Arte Musical que al parecer siguió vigente hasta pocos meses antes de la muerte del pianista.²

Doce meses después, o como especificaron de forma tendenciosa los redactores de *El Imparcial* “un año de labor que aseguraba el éxito artístico”, se programaron los tres conciertos en el fastuoso teatro *El Renacimiento* para los días 27 de junio, 4 y 11 de julio de 1902. El engranaje publicitario de la empresa periodística de mayor alcance en la capital inició entonces los preparativos para consagrar, con antelación, al más sentido de sus artistas musicales y así, con la imprenta como aliada, se registrarían algunas de las crónicas más representativas del pianista Ricardo Castro en tierras nacionales.

El Imparcial, la música y el pianista

La voluntad altruista del proyecto no pasó de ser eso: un proyecto. Al efectuar una lectura crítica de las reseñas publicadas en torno al tema es posible encontrar alusiones en las que, de forma sospechosa y previo a las presentaciones, los redactores se escudan en diletantes anónimos de buena pluma para exaltar las cualidades interpretativas del pianista duranguense con frases como: “el programa de Ricardo Castro es muy extenso, difícil, variado y nuevo”.³ De forma similar, la comparación con pianistas y compositores de reconocido prestigio como Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886) o Anton Rubinstein (1829-1894) se transforman en lugares comunes dentro de las crónicas de los conciertos que ofreció el artista mexicano.

Un caso excepcional que denota la ingeniosa mano del empresario y que no puede pasarse de largo, se dio el 24 de junio de 1902 en el artículo “Conciertos de Ricardo Castro”. En este trabajo, la redacción del rotati-

² *El Imparcial*, 8 de junio de 1901, p. 1; “Ricardo Castro. Los tres conciertos”, 14 de junio de 1902, p. 1.

³ “El Programa de Ricardo Castro”, *El Imparcial*, 25 de junio de 1902, p. 1.

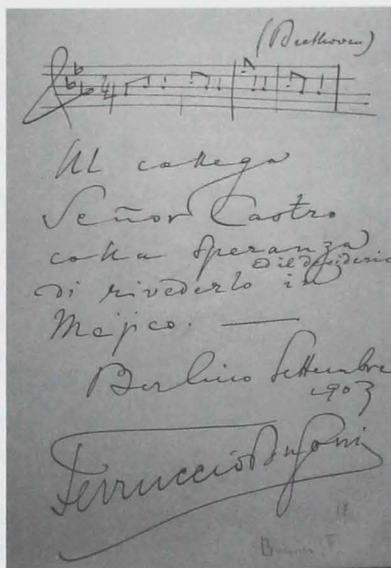


Portada de *Dos piezas íntimas* para piano (Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

vo utilizó el mismo espacio publicitario para informar a los interesados en asistir a los recitales que la venta de los boletos pares, es decir los del lado izquierdo del teatro, estarían a la venta en la casa *Wagner*, mientras que los impares, los del lado derecho, se comercializarían en la administración de *El Imparcial*; después, continúa con el anuncio de que la casa *Steinway* de Nueva York prestaría un piano de concierto de por lo menos tres mil pesos fabricado especialmente para la ocasión y que el instrumento en cuestión fue puesto a disposición del artista en el momento mismo que llegó a tierras nacionales para que pudiera realizar los estudios preparatorios y lo mejor, que el magnífico *Steinway* era igual al que utilizaba en sus presentaciones el célebre pianista Ignaz Paderewski (1860-1941).⁴ Sin descalificar ninguna de las declaraciones expuestas, es imposible pasar por alto que el tono narrativo de la columna plantea una clara estrategia comercial que dista de la filantropía.

Se debe reconocer, no obstante, que al final la administración del periódico cumplió con creces el convenio pactado. El sistema de difusión de la prensa nacional, consolidado y eficiente, se ajustó con facilidad para fabricar una imagen resplandeciente del fenómeno Ricardo Castro y conformó una plataforma ideológica en la que una estrella del medio musical nacional podía crecer artísticamente de un concierto a otro, mientras re-

⁴ “Conciertos de Ricardo Castro. Un Gran Piano”, *El Imparcial*, 24 de junio de 1902, p. 1.

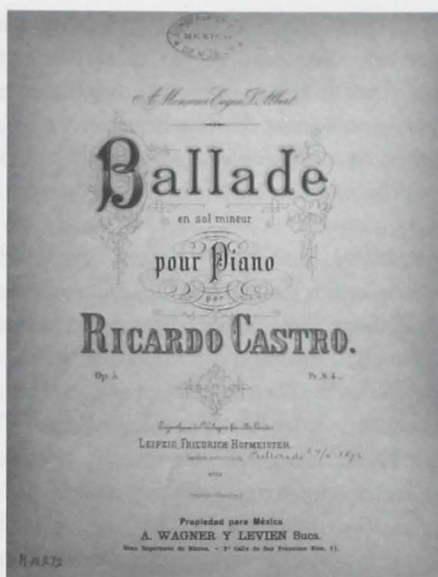


Autógrafo de Ferruccio Busoni, (libreta de autógrafos de Ricardo Castro, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música). ("Al collega / Señor Castro / colla speranza / ed il desiderio / di rivederlo in / Mejico / Berlino Settembre / 1903".)

unía en su entorno a una sociedad que, a pesar de las condiciones culturales adversas, se jactaba de tener entre sus compatriotas a un virtuoso de altos vuelos. En cuanto a los beneficios morales e incluso económicos para los promotores que se antojan obvios, el crítico Alfonso Viñas se encargó de recordar que el triunfo de Ricardo Castro se debía a *El Imparcial*, pues la iniciativa facilitó la lucha de una vida de exigencias dolorosas que en nuestra sociedad imposibilitan los más grandes propósitos del arte.⁵

Aunque se puede decir —sin temor a equivocarse— que la reputación artística de Ricardo Castro estaba consolidada antes de la propuesta de *El Imparcial*, es justo subrayar que en buena medida su popularidad era producto de una intensa labor pedagógica y creativa. En este último aspecto, destacaba el reconocimiento público que había obtenido como autor dramático y, sin embargo, la serie de conciertos patrocinados por la empresa periodística se concentró, casi de forma exclusiva, en el pianista virtuoso. Por esta orientación publicitaria, las narraciones que se efectuaron de los conciertos exaltan las bondades expresivas de la música —en especial la melancolía de Chopin— y, por otra parte, las dificultades técnicas de las obras escritas por monstruos del teclado como Liszt, D'Albert y Rubinstein.

⁵ Alfonso Viñas, "Notas artísticas", *El Imparcial*, 3 de julio de 1902, p. 3.



Portada de *Ballade* (Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

Dentro de este contexto que ahora llamaríamos mercadotecnia, las cualidades artísticas de Castro son descritas a través de las páginas de *El Imparcial* en términos muy favorables e incluso llegan a la comparación indiscriminada para proyectar los más altos preceptos estéticos transcontinentales de la época. Sin dudarlo, la complejidad técnica del repertorio es el referente obligado para evaluar la interpretación y, por supuesto, aun en las pruebas más difíciles, el dominio técnico y la independencia melódica del pianista —a lo que se refieren los cronistas como el control absoluto de la mano débil— llegan siempre a buen término.

En cuanto a la posición de Ricardo Castro como compositor, que sería otra de las caras posibles del fenómeno artístico, las reseñas escritas para *El Imparcial* inician con breves descripciones de su labor creativa que aluden a una “espiritual miniatura” para referirse al *Scherzino* y, después, se enfocan en el *Vals capricho* y en el *Minueto*, por ser “piezas ya bien juzgadas y conocidas”. No obstante, en la evaluación de estas dos últimas obras se presenta una transformación notable, pues su creatividad parece seducir a los cronistas por haber sido editado en la casa *Hofmeister* de Alemania, en el caso del vals, y por resistir la comparación con cualquier partitura europea, en lo que al *Minueto* se refiere.⁶

⁶ “Segundo concierto del maestro Castro”, *El Imparcial*, 2 de julio de 1902, p. 1 y “Último concierto del maestro Castro”, *El Imparcial*, 10 de julio de 1902, p. 2.

La planificación de los tres programas, por otra parte, permite establecer una dirección lógica que se encaminaba a la apoteosis artística bajo los lineamientos más estrictos de la moderna escuela pianística e incluyen: una sonata de Beethoven para iniciar, Frédéric Chopin en una amplia gama de exhibiciones, piezas de autores franceses y un *plus*ailable que conduce al intermedio; la segunda parte comenzaba con obras del propio Castro que trasladaban al oyente a un clímax musical edificado con composiciones de técnica trascendental –Rubinstein, Moszkowski– y al final, la consagración... que llegaba de la mano izquierda de Franz Liszt.⁷

Así, un par de días antes de la primera presentación se publicó un artículo en el que se describe la complejidad y el buen gusto de los programas de Ricardo Castro, pues según el narrador “contiene números para el ejecutante y números para el intérprete” que requieren de cambios de personalidad psíquica y artística para alcanzar el triunfo más alto.⁸ Una vez más, la maquinaria publicitaria de *El Imparcial* se encargó de enfatizar las grandes dificultades técnicas que encerraba este excepcional repertorio.⁹ En relación con este imponente cuadro de destreza técnica en el que figuraban Beethoven, Liszt y Sinding, entre otros, es indispensable destacar dos aspectos relacionados con el tercer concierto: la inclusión de una obra del joven compositor Julio Muirón en la primera parte del recital entre Frédéric Chopin y Cécile Chaminade (1857-1944) que, dicho sea de paso, fue la única obra de un novel compositor mexicano y finalmente, la transformación alegórica del *Vals capricho* que, al ocupar el lugar que ostentaban las obras de bravura pianística en las presentaciones anteriores, hizo las veces de catapulta para la glorificación artística de su autor.

El público y la recepción (una contra-crítica)

[Las dificultades] ora de ritmo, ora de ejecución, ora de interpretación, elevaron la temperatura moral del auditorio a aquel extremo en que el obstáculo vencido y la melodía tremate [*sic*] cantada por mano sabia y por alma de poeta, producen el arrebatado de entusiasmo que es aplauso y aclamación, o aquel silencio solemne, atento; esclavizado; la mayor prueba de profundo deleite que puede dar una sala plena.¹⁰

Anónimo en *El Imparcial*

⁷ Se puede ver un cuadro comparativo de los programas interpretados en el Anexo.

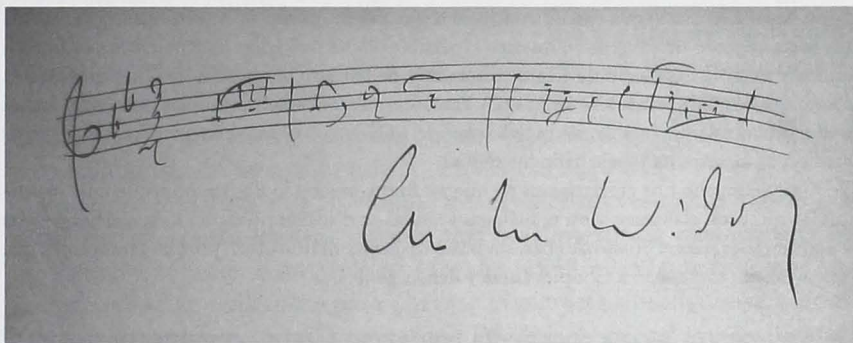
⁸ “El Programa de Ricardo Castro”, *El Imparcial*, 25 de junio de 1902, p. 1.

⁹ “Segundo concierto del Maestro Castro”, *El Imparcial*, 2 de julio de 1902, p. 1.

¹⁰ “Segundo concierto de Ricardo Castro. Otro triunfo”, *El Imparcial*, 5 de julio de 1902, p. 1. El término ‘tremate’ se relaciona con organismos que tienen cuerpo no segmentado o trematodos y posiblemente se refiere a una melodía ligada.

Con estas apasionadas frases, el cronista dibujaba un escenario en el que un cristalino almíbar, representado por el arte de Ricardo Castro, recorría las fastuosas paredes del teatro *El Renacimiento*, que abarrotado por una audiencia ávida y receptiva era capaz de romper en ovaciones y halagos ante la menor provocación. *El Imparcial* sin perder la oportunidad, subrayaba una asistencia “de bote a bote”, al tiempo que describía a un virtuoso aplaudido con delirio.¹¹

Se puede señalar, por el simple ejercicio de la ética profesional, que las críticas que obtuvo el pianista duranguense en la prensa ajena a los intereses del organizador también fueron satisfactorias, pero el matiz que éstas proyectaron nunca llegó a ser tan contundente. Para empezar se mencionó que Castro era poseedor de una soltura que reflejaba un dominio total del mecanismo técnico y que esto era notorio en sus “fuertes” magistrales, a pesar de que los artículos escritos para *El Imparcial* exaltan los éxitos logrados a través de la intimidad y sutileza del repertorio “chopiniano”. Después, se le reprochó por ser un lector fidelísimo que se ajustaba estrictamente a lo que la partitura le demandaba y, por consiguiente, se extrañó algo de pasión y algo más de contraste, aunque una vez más se puntualizó que rayó a gran altura al enfrentarse a dificultades técnicas que en apariencia eran insuperables.¹²



Autógrafo de Charles Marie Widor (libreta de autógrafos de Ricardo Castro, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

En lo que atañe a la cantidad de asistentes, la visión de los cronistas “parciales” adquiere una perspectiva radicalmente diferente. Así, el diario *El Tiempo* relata que el segundo concierto fue un nuevo triunfo para Ri-

¹¹ “El último concierto de Ricardo Castro”, *El Imparcial*, 12 de julio de 1902, p. 1.

¹² “El primer concierto del Sr. Castro.”, *El Tiempo*, 29 de junio de 1902, p. 2.

cardo Castro y deja claro que “la concurrencia fue más numerosa que en el primero... [lo que] prueba que el arte se abre camino en nuestra indiferente sociedad” y continúa argumentando que “Castro ha logrado despertar a nuestro público de la atonía”;¹³ y si al parecer el público no llenó todas las localidades, fue bastante numeroso y demostró verdadera afición al arte.¹⁴ Esta aseveración, que en principio desdibuja el lleno total, se puede reforzar con algunos artículos publicados en fechas cercanas a los conciertos de Castro que critican con severidad a una sociedad que se resiste a pagar dos pesos por oír a Ricardo Castro mientras que en pleno centro de la ciudad pagan el doble por ver una “revistilla teatral” de *travestis* que califican de grotesca, satírica e incluso, pornográfica.¹⁵ Para rematar, el cronista de *El Tiempo* advierte que el propósito de los organizadores de sacar adelante el “festival musical de Castro” era evidente en los aplausos prematuros que acogían al pianista, a pesar de que no fueran necesarios porque sus facultades de gran artista estaban ya reconocidas.¹⁶

Las comparaciones con virtuosos de prestigio internacional, por otra parte, se encuentran devaluadas por el redactor de *El Correo Español*, quien establece una similitud interpretativa, pero ahora con la pianista Emilia Martínez Rex y no con Paderewski o D’Albert.¹⁷ Pero es el mordaz *Hijo del Ahuizote* con el artículo “La escuela de los pedantes” quien de forma contundente y con argumentos precisos logra poner los puntos sobre las íes para enfatizar que no todo era miel sobre hojuelas:

... no ha faltado diario que entendiendo mal la manera de estimular, ha extremado sus alabanzas hasta el grado de advertir en nuestro artista la pujante pulsación de Rubinstein; la amplia, rápida y flexible digitación de Liszt; la unción y penetrante melancolía de Chopin y en una palabra, las cualidades características que han adornado a los más eximios pianistas. ¿Llegará a tal grado el talento, inspiración y habilidad del Sr. Castro? O más claramente ¿será el mejor pianista de cuantos han escuchado los siglos?

Aunque mucho nos gloriáramos de que así fuese, mucho lo dudamos, por lo cual insistimos en que estas alabanzas y otras análogas vertidas en distintas publicaciones, son exageradas y perjudiciales para el objeto de ellas, sin tener en cuenta lo ridículo... porque presuponen que el cronista ha escuchado a Chopin, Liszt y demás genios...¹⁸

Finalmente, la concepción del fenómeno Castro-compositor por desgracia pasó sin pena ni gloria en las crónicas no oficiales y, por lo tanto, se omite la puntualización de aspectos relacionados con las obras del

¹³ *El Tiempo*, domingo 6 de julio de 1902, p. 2.

¹⁴ “El primer concierto del Sr. Castro.”, *El Tiempo*, 29 de junio de 1902, p. 2.

¹⁵ Se refieren a la obra *La Enseñanza Libre* en: “El Teatro y las familias”, *El Tiempo*, 6 de julio de 1902, p. 1 y Antonio Revilla, “Notas de la semana”, *El Tiempo*, 6 de julio de 1902, p. 2.

¹⁶ “El primer concierto del Sr. Castro.”, *op. cit.*

¹⁷ “En el Renacimiento”, *El Correo Español*, 5 de julio de 1902, p. 2.

¹⁸ “La escuela de los pedantes”, *El Hijo del Ahuizote*, julio 13 de 1902, p. 1376.

pianista duranguense o bien las narraciones carecen de interés y sólo se mencionan frases aisladas que designan al pianista como el genio creador del “*Caprice Valse*” o que establecen, sin profundidad, que la factura de las composiciones es irreprochable.

Un siglo después: *La consagración*

Desde cierto punto de vista no exento de ironía, puede afirmarse que nos ha tomado un siglo entero reponernos del fallecimiento de Ricardo Castro.¹⁹

Ricardo Miranda

Es posible juzgar como poco original e incluso como relativamente filantrópico el proyecto cultural propuesto por *El Imparcial*. Sin más vueltas, se pueden remitir casos similares de beneficencia artística propuestos por diarios como *El Eco Fronterizo* de Monterrey que en 1893 había exhortado a los amantes del arte sonoro para apoyar económicamente a Juventino Rosas (1868-1894) a fin de que dedicara su tiempo a componer o, por otra parte, se podría debatir en torno a los beneficios políticos y morales que presupuso para la empresa informativa favorecer a la sociedad mexicana con el apoyo a la cultura.²⁰ Es decir, a pesar de que la construcción ideológica de “los conciertos de Ricardo Castro” no fue tan desinteresada como aparentaba, pues incluía el prestigio de una empresa de comunicación masiva, es claro que ésta se comprometió con la venta de un producto de altísimo nivel y, gracias a su plataforma publicitaria, logró la consolidación y trascendencia de un artista que ante todo era nacional.

Podemos imaginar, por las reseñas de las célebres veladas, a lo más granado del arte mexicano reunido en torno al intérprete más exitoso del momento y suponer a un Melesio Morales (1838-1908) que pasa por alto sus preferencias estilísticas para abrazar al pianista duranguense y nombrarlo hijo pródigo del Conservatorio Nacional, mientras hace entrega pública de la “Tetralogía de Wagner”, o al poeta Juan de Dios Peza (1852-1910) improvisando versos que inmortalizarían el trabajo de Castro como intérprete y pedagogo. Sin embargo, uno no puede menos que sonreír al coincidir en que la carta del Secretario de Instrucción Pública que leyó Amado Nervo (1870-1919) en el último concierto de *El Imparcial*, en la

¹⁹ Ricardo Miranda, “Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro”, notas al disco *Capricho Los vales completos de Ricardo Castro*, México, Quindecim, 2006.

²⁰ *Apud*, “Gacetilla”, *El Correo Español*, 5 de febrero de 1893, p. 3.

cual se le notificaba a Castro de la subvención otorgada para realizar estudios en el extranjero, fue a la vez el primer documento gubernamental aclamado por unanimidad en una función artística y el final perfecto para la consagración de un músico de capacidades artísticas inigualables.

Al llegar al desenlace expuesto por las crónicas, resulta impensable detenerse a cuestionar la veracidad de los méritos artísticos del virtuoso duranguense. La frase del musicólogo Ricardo Miranda regresa entonces una y otra vez para arraigarse y recordarnos la inmensa lista de pendientes que hemos acumulado con Ricardo Castro. Ha pasado un siglo entero y, si bien su merecida fama se ha filtrado con habilidad por el abismo del tiempo gracias a un puñado de composiciones, se puede concluir que la faena que presupone la valoración objetiva de Ricardo Castro apenas comienza.

Así, *El segundo concierto de El Imparcial* refiere un compromiso histórico que, de forma simbólica, hemos adquirido los estudiosos del arte nacional para retribuir a la evaluación crítica de la obra del compositor duranguense. Estas breves líneas esbozan con humildad un interés por preservar aquello que el poeta Rubén M. Campos (1871-1945) llamaba “poesía exquisita de un arte moderno y preciosamente trabajado... hálito sagrado del verdadero artista [y] del maravilloso creador”; es decir, la creación musical de Ricardo Castro.²¹

²¹ “La musa de Ricardo Castro”, *Revista Moderna de México*, diciembre de 1907, pp. 235-238.

Primer concierto 27 de junio de 1902	Segundo concierto 4 de julio de 1902	Tercer concierto 11 de julio de 1902
<p>Sonata op. 78..... Beethoven Scherzo en re bemol..... Schubert Polonesa en Re menor.....Chopin Mazurca en Do Mayor.....Chopin-Brassin Preludio (Cantado).....Delaffosse <i>Gavotte et Musette</i>.....D'Albert Barcarola en la menor.....Leschetizky <i>Valse-Caprice</i> núm. 2.....Strauss-Philipp</p> <hr/> <p><i>Valse Intime</i>.....Castro <i>Chant d'Amour</i>.....Castro Valse.....Stojowsky <i>La Source enchantée</i>.....Dubois Stacatto-Etude.....Rubinstein Nocturno.....Chopin-Liszt <i>Arabesque</i>.....Liszt Rapsodia Húngara.....Liszt</p>	<p>Sonata op. 31, núm. 3.....Beethoven Preludio en Si bemol.....Chopin Preludio en La.....Chopin Preludio en Fa.....Chopin Estudio en do menor.....Chopin Barcarola en fa sostenido menor....Godard <i>Marche des Nains</i>.....Grieg <i>Fileuse</i>.....Chaminade <i>Valse-Caprice</i>, núm. 1.....Strauss-Philipp</p> <hr/> <p>Scherzino.....Castro Minuetto.....Castro <i>Baile de las Driadas</i>.....Schytte Estudio de Concierto.....Moszkowski <i>Marche Grottesque</i>.....Sinding <i>Gazouillement du Printemps</i>.....Sinding Rapsodia Húngara núm. 11.....Liszt</p>	<p>Sonata op. 79.....Beethoven Nocturno en Fa sostenido.....Chopin Valse en mi menor.....Chopin Minueto.....J. Muirón <i>Arlequin</i>.....Chaminade Estudio de Concierto.....MacDowell</p> <hr/> <p>Concertstück Op. 40.....Chaminade <i>Caprice-Valse</i>.....Castro Fantasía Húngara.....Liszt</p> <p>José G. Aragón, <i>director</i></p>



La verdadera locomotora de la *Sinfonía vapor* de Melesio Morales¹

Áurea Maya

El artículo hace una revisión histórica del estreno de la obra conocida como *Sinfonía vapor* de Melesio Morales en el marco de la inauguración de la vía del ferrocarril México-Puebla en 1869. También se explican algunas de las características principales de esta obra, se detallan las circunstancias que motivaron su creación, las diferencias entre las dos fuentes musicales existentes de la misma y se resalta el hecho de que la obra requiere el uso de sonidos que evocan o recrean ruidos auténticos de una locomotora de vapor. El texto analiza las condiciones en las que la pieza debió ejecutarse y la manera como se produjeron los sonidos de locomotora dentro de tales ejecuciones, señalando la validez de las diferentes interpretaciones que de ella se hacen en la actualidad.

The following article makes an historical revision of the first performance of the work known as Sinfonía vapor by the composer Melesio Morales, which took place in the context of the inauguration of the train route Mexico-Puebla in 1869. It also explains some of the principal characteristics of this work, gives details of the circumstances that motivated its creation, examines the differences between the two musical sources that are present in this work and emphasizes the fact that the work requires the use of sounds that evoke or recreate the authentic noises of a steam locomotive. The text analyzes the conditions in which the work was probably performed and the way in which the sounds of the locomotive were produced in those performances, pointing out the validity of the different interpretations that are made of this work in the present time.

El Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, a través del Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero, ha emprendido un gran proyecto que busca crear, en el México contemporáneo, una mayor conciencia histórica de la cultura ferrocarrilera del pasado. Sus actividades han involucrado a la música mexicana de concierto a través de dos momentos: la celebración de un concurso nacional de composición de obras para orquesta sinfónica con tema ferroviario –llamado Concurso Melesio Morales– y la realización de un concierto itinerante en las principales estaciones de tren del país, donde, además de interpretar la obra ganadora del certamen, se tocarán piezas mexicanas que tengan relación con el también llamado camino de hierro.

¹ Una primera versión de este trabajo fue leído en el Coloquio interno “Las fuentes documentales de la música”, organizado por el CENIDIM en abril de 2007.

Teresa Márquez Martínez, directora del Museo y principal promotora de esta idea, nos ha dado ejemplo de cómo un concierto puede convertirse en una lección de historia de la música mexicana, pues nos muestra un recorrido de estilos musicales de los siglos XIX y XX. El programa se realizó el 12 de noviembre de 2005, en la antigua estación del ferrocarril en Puebla –hoy Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos–, y estuvo integrado por la obra ganadora del Concurso Morales 2005, *Máquina férrea. Tocata ferrocarrilera* de Leonardo Coral (1962-), *Música para charlar* de Silvestre Revueltas (1899-1940), el estreno mundial de *Las cuatro estaciones* de Arturo Márquez (1950-) y la *Sinfonía vapor* de Melesio Morales (1838-1908).² Además de en Puebla, este mismo recital se ha repetido durante 2006 en otras estaciones ferroviarias, como Aguascalientes, San Luis Potosí y Veracruz, entre otras. La atracción principal ha sido la incorporación de los ruidos de una locomotora real a la obra de Morales siguiendo las anotaciones que realizó el propio compositor en su partitura, a mediados del siglo XIX. Sirva lo anterior de pretexto para revisar algunos aspectos en torno al estreno de esta obra.

* * *

Para la conmemoración de las fiestas de la Independencia del año de 1869 se dispusieron numerosas actividades en diferentes partes del país. En la ciudad de México la celebración consistió en una ceremonia realizada la noche del 15, en el vestíbulo del Teatro Nacional, donde participaron varios oradores, entre ellos Justo Sierra.³ Entre cada discurso se interpretaron “hermosas piezas vocales e instrumentales”,⁴ que desconocemos por carecer de una reseña que señale el programa musical de manera detallada. Sólo Ignacio M. Altamirano refiere cómo escuchó a alguien salir del teatro “silbando la *Marcha Zaragoza* y el Himno Nacional”.⁵ El acto culminó con el “viva de costumbre”, como mencionan las crónicas,

² Me limitaré a tratar la obra de Melesio Morales. No ahondaré en las piezas de los compositores del siglo XX que son obras vinculadas, de alguna u otra manera, con el tren: *Máquina férrea* (2005) de Coral concibe la orquesta como una locomotora de vapor en movimiento; *Música para charlar* (1938) de Revueltas, compuesta para un documental cinematográfico que mostró la construcción del enlace entre el Ferrocarril Inter-California con el Ferrocarril Sud Pacífico, y *Las cuatro estaciones* (2006) de Márquez, cuyo título evoca las estaciones del ferrocarril donde se llevó a cabo el concierto; de ahí los subtítulos de sus movimientos: Locomotora poblana, Locomotora veracruzana, Locomotora aguascalentense y Locomotora potosina.

³ Después, en el régimen porfiriano, Justo Sierra sería nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

⁴ “El 15 y 16 de septiembre”, *El monitor republicano*, 19 de septiembre de 1869, p. 2.

⁵ Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica. Las fiestas de septiembre en México y Puebla”, *El renacimiento*, tomo II, p. 52.

encabezado por el Presidente Benito Juárez. Sin embargo, ese año hubo otro acto que le dio relieve a las festividades: la inauguración del tramo México-Puebla del ferrocarril.⁶

Ese "grito del progreso" fue considerado un acontecimiento [...] tan hermoso y tan feliz, que con razón ha merecido cosignarse en el día más grande de la patria. Puebla, esa ciudad tan destrozada por la guerra civil y por la invasión extranjera [...] hoy se levantará de nuevo vigorosa y lozana como en sus mejores días.⁷

A las diez de la mañana del día 16 de septiembre, Juárez, con su gabinete e invitados especiales, subió al vagón del tren en la estación en México donde les esperaba una gran ceremonia en la estación poblana. El principal inversionista de esta vía ferroviaria era Antonio Escandón, quien había sido el principal mecenas de Melesio Morales en su estancia en Europa. El compositor mexicano, que había regresado de Florencia en el mes de mayo anterior, mantenía un estrecho contacto con el empresario ferrocarrilero⁸, por lo que no es extraño que Morales fuera nombrado como el "encargado de la dirección de las orquestas"⁹ —así lo consignan los diarios—, además de la composición de dos obras para la ocasión, como se anunció en un periódico a principios del mes de septiembre:

nuestro distinguido maestro Melesio Morales [...] ha compuesto exprofesamente una *sonata característica*, titulada: *El ferrocarril*, que se estrenará en el baile, y una gran marcha que se tocará al llegar la comitiva oficial a la ciudad de los Ángeles.¹⁰

Interesante resulta esta pequeña nota periodística. Morales efectivamente compuso dos obras: la primera para ser tocada en la ceremonia protocolaria en la estación de Puebla¹¹ y la segunda, para interpretarse en el baile organizado para esa noche en el Teatro Guerrero de Puebla¹².

⁶ Karl Bellinghausen nos refiere en una nota del programa de mano de 2005 que el tramo de México a Apizaco ya estaba concluido y funcionaba habitualmente; sólo hacía falta el trayecto de Apizaco a Puebla, que era el que había de inaugurarse.

⁷ "El ferrocarril", *El boquiflojo*, 16 de septiembre de 1869, p. 3.

⁸ Además de impartir clases de piano al hijo de Escandón (al que dedica una de las piezas para piano contenidas en *El baile de los niños*), le dedicó al empresario varias obras. Véase Karl Bellinghausen, *Melesio Morales. catálogo de música*. Además del apoyo financiero de Escandón, Morales recibió la ayuda de Rafael Martínez de la Torre, también accionista de la empresa ferrocarrilera, quien financió la puesta en escena de *Ildegonda* en Florencia.

⁹ "Ferrocarril", *El siglo XIX*, 5 de septiembre de 1869, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ En las crónicas periodísticas se consigna como la marcha "¡Salud, oh Puebla! En el catálogo del compositor aparece con el nombre de *Ilustre Puebla de Zaragoza, México te saluda. Marcha* y fue dedicada a Benito Juárez. Véase K. Bellinghausen, *op. cit.*, p. 60.

¹² La llamada *Sinfonía Vapor*.

No obstante, las cosas no sucedieron como fueron planeadas. En efecto, el tren partió de Buenavista con Juárez a la cabeza,¹³ hizo su recorrido en siete horas, como estaba previsto, a pesar de que el presidente tuvo que saludar a mucha gente que lo aplaudía, según refieren las crónicas, y que se había reunido en cada pueblo por donde pasaban los vagones. La llegada a la estación poblana nos la describe un cronista anónimo:

Iban en el tren el jefe de Estado, los ministros, los magistrados de la Suprema Corte de Justicia, los altos empleados, los escritores públicos; de modo que podía decirse que llevaba con él los destinos de la Nación. [...] La mañana estaba hermosa. No se veía la nieve de los volcanes, porque estaban cubiertos de nubes, pero algo se veía; [...] Los pueblos del tránsito estaban reunidos en las estaciones y saludaban la llegada del tren con músicas, vítores y cohetes [...]. Llegó el tren a Puebla a las cuatro y media de la tarde. En la estación esperaban el gobernador del Estado y las autoridades de la ciudad [...] La estación y los edificios adyacentes estaban engalanados con ramos, flores y banderolas. Apenas paró el tren, cuando se desató un fuerte aguacero que hizo permanecer largo tiempo en los carros.¹⁴

De la lectura de las crónicas se sabe que, debido a la lluvia, la ceremonia de llegada a la estación poblana fue suspendida. La lectura de los discursos se trasladó al Palacio de gobierno, donde también se realizó un desfile.¹⁵ Al parecer, la marcha ¡*Salud oh, Puebla!*, compuesta por Morales para este momento de la festividad, no fue interpretada ni en la estación ni en el Palacio de gobierno, o al menos los relatos existentes no lo consignan. Altamirano, pasajero del tren, no menciona nada en su amplia reseña del viaje no menciona acerca de la música a la llegada a la estación poblana, pero sí nos describe el baile en el Teatro Guerrero:

¹³ La ruta a Puebla comenzó a funcionar desde el día 12. Las corridas ordinarias fueron suspendidas el día 16 por tratarse de la inauguración oficial. En los diarios apareció el programa del día 16 (que consistió en tres corridas: la primera, a las ocho de la mañana, para un grupo de artesanos invitados por el gobierno y la empresa ferrocarrilera; la segunda, a las diez de la mañana, para el Presidente de la República y los invitados especiales incluidos Antonio Escandón y Rafael Martínez de la Torre, accionistas de la empresa ferrocarrilera, y la tercera, a las once de la mañana, con el resto de los invitados (anuncio en *El monitor republicano*, 17 de septiembre de 1869, p. 4); asimismo, se publicó el texto de las invitaciones: “México, 16 de septiembre de 1869. Puebla. Los directores del ferrocarril de México a Veracruz tienen la honra de invitar a usted para el primer viaje del ferrocarril entre México y Puebla el cual tendrá lugar el 16 de septiembre, debiendo partir por el tren que saldrá de la estación de Buenavista a la diez de la mañana de dicho día. México, agosto de 1869” y “Los directores del ferrocarril de México a Veracruz, tienen el honor de invitar a usted al baile que dan la noche del 16 de septiembre en el teatro de la ciudad de Puebla” (“Puebla”, *El monitor republicano*, 12 de septiembre de 1869, p. 2).

¹⁴ “Lo de hoy”, *La iberia*, 18 de septiembre de 1869, p. 1.

¹⁵ Una crónica refiere: “El presidente, los ministros y muchos convidados, arremetieron valientemente con las torrenteras y se dirigieron a la ciudad, entre el estrépito y la algarazara de la tempestad, que parecía tomar parte en la fiesta, con sus relámpagos y truenos.” “De México a Puebla. Viaje de inauguración”, *El monitor republicano*, 21 de septiembre de 1869, p. 1.

Lo más granado de las dos ciudades de México y Puebla se reunió en el nuevo teatro, que estaba elegantemente adornado, alumbrado y dispuesto para el baile. Las poblanas y las mexicanas compitieron allí fraternalmente en gracia, elegancia y hermosura. Una cena opípara y espléndida hizo que los convidados pudieran agregar los placeres de la mesa a los placeres de la danza. Esta duró hasta que la luz del nuevo día alumbró a Puebla. Dirigió la orquesta el señor Morales [...]16

Las dos piezas compuestas para la ocasión se interpretaron en este lugar: ¡*Salud oh, Puebla!*, que había de ser tocada en la estación poblana, y la *Sinfonía vapor*, compuesta especialmente para el baile.¹⁷ Y aquí es donde nos preguntamos: ¿no era precisamente la *Sinfonía vapor* la que iba a interpretarse en la propia estación poblana, pues incluía anotaciones muy precisas, en la partitura musical, de combinar tanto la orquesta como la banda con efectos sonoros de una locomotora? ¿Cómo concebir la ejecución de la obra en un teatro donde es imposible llevar la máquina ferroviaria? Si hacemos caso de las notas aparecidas en los diarios, la respuesta sería: la *Sinfonía vapor* fue compuesta para interpretarse la noche del 16 de septiembre en el Teatro Guerrero durante el baile conmemorativo de la inauguración del ferrocarril de México a Puebla, y no en la estación poblana. Entonces, surgiría otra pregunta: ¿cómo entendió Morales los efectos sonoros del tren que son parte de la pieza musical?

* * *

Ahondemos un poco en la obra. La *Sinfonía Vapor* se conoce bajo varios títulos. En el manuscrito para orquesta y banda aparece bajo el nombre de “Vapor-Morales, sinfonía para orquesta y banda militar”; en la reducción para piano, editada por H. Nagel y puesta a la venta pocos días antes del acto inaugural, aparece como “Locomotora Morales. Fantasía imitativa en forma de obertura”; en los anuncios del Repertorio de música y almacén de piano de H. Nagel, publicados en diferentes diarios de la capital, aparece como “Locomotiva Morales” y en varias crónicas también se consigna como “El ferrocarril”. En la actualidad, nos referimos a ella como *Sinfonía Vapor*¹⁸. Es común encontrar referencias de esta obra bajo los últimos tres títulos consignados. Aquí nos referiremos a ella como “Sinfonía Vapor”. Morales dedicó su obra “A la empresa del Ferrocarril México y Veracruz”[sic], según se indica en la partitura editada. Ambas versiones se encuentran en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

¹⁶ “Lo de hoy”, *La iberia*, 18 de septiembre de 1869, p. 1.

¹⁷ “Marchas”, *El siglo XIX*, 18 de septiembre de 1869, p. 3.

¹⁸ Con este título es consignada en el catálogo del compositor. Véase Bellinghausen, *op. cit.*, p. 58.

La obra se compuso para una orquesta a dos y banda militar. Consiste en una introducción (*allegro deciso*, en Re mayor), dos partes contrastantes (*marcia*, en Fa mayor y *adagio*, en La menor) y una galopa final (*allegro brillante*, en Re mayor). Tanto en la versión original como en la de piano encontramos indicaciones de sonidos de locomotora que forman parte de la obra musical. Si bien la versión para piano¹⁹ es una reducción de la parte de orquesta y banda (misma tonalidad, partes e indicaciones de dinámica y agógica), presenta algunas diferencias. Además de adecuaciones propias de la escritura musical para una versión para piano —me refiero, de manera específica, al cambio de octavo a cuarto en la nota final de algunas líneas melódicas (en la versión orquestal aparecen como octavos y en la versión para piano aparecen como cuartos) y a las anotaciones de sonidos arpegiados que en la orquesta son de cuatro o más compases y que en el piano se reducen, generalmente, a dos compases—, aparecen algunas diferencias que merecen consignarse:

Versión para orquesta y banda	Reducción para piano
En el c. 73, fin de una primera sección de la introducción, aparece un calderón y doble barra.	Le corresponde el c. 68 (por las reducciones de los arpegios antes señaladas); aparece la doble barra pero no el calderón.
En el c. 74 vuelve a aparecer la armadura (la tonalidad nunca había cambiado) y la anotación: “ <i>Un poco piu animato</i> ”.	Le corresponde el c. 69, donde no aparece la armadura de la tonalidad pero la anotación dice: “ <i>Le stesso tempo</i> ” (es decir, el del inicio de la obra: <i>Allegro deciso</i>).
En el c. 167 aparece la anotación “Fa mayor [sic]” encerrada en un círculo. No presenta el señalamiento preventivo de cambio de tonalidad ni doble barra.	Le corresponde el c. 163; tampoco aparece la prevención de cambio de armadura ni doble barra, pero también modula a Fa mayor. Aparece la anotación: “ <i>Tempo marziale</i> ”. Desaparece un motivo de tresillo en dieciseisavos que tiene la percusión; la intención rítmica en el piano se busca a partir de la inscripción de tiempo de marcha.

¹⁹ La portada de esta versión presenta una litografía donde un hombre (Morales) dirige una locomotora formada con instrumentos musicales (algunos ficticios). Consigna los siguientes datos (la línea vertical significa cambio de renglón en el impreso): “A la Empresa del Ferrocarril [sic] | MÉXICO Y VERACRUZ | LOCOMOTORA MORALES | Fantasía imitativa | en forma de | OBERTURA | Escrita espesamente [sic] para la inauguración del | camino de fierro entre MÉXICO Y PUEBLA | MÚSICA de | MELESIO MORALES | Reducción fácil para Piano. | Litog. de Iriarte”. Como señalamos antes, fue realizada y puesta a la venta desde días antes del estreno de la obra orquestal.

En el c. 208 aparece la anotación " <i>Poco meno</i> ".	Le corresponde el c. 205; no aparece ninguna anotación.
En el c. 224 no aparece ninguna anotación.	Le corresponde el c. 218, donde aparece la anotación de: "1° tempo" (es decir, <i>Tempo marziale</i>).
Entre los cc. 246-249 aparecen signos de repetición. En violines primeros y segundos aparece una línea melódica en octavos.	Le corresponden los cc. 240-247. No aparecen los signos de repetición. La música está escrita. El motivo en octavos no aparece. Sólo se escribe el motivo de los alientos y de las violas, violonchelos y contrabajos (en cuartos). Esto se debe a la escritura musical para el piano.
En el c. 282 aparece un calderón en los dos últimos tiempos del compás y la anotación "Comienza la maniobra". No hay doble barra ni señalamiento preventivo de cambio de armadura (la obra modula a la menor). En el c. 283, dice: " <i>Tempo rigolare come primo</i> ".	Le corresponde el c. 276. Aparecen el calderón y la misma anotación "Comienza la maniobra". Tampoco aparece la prevención de cambio de armadura (también modula a la menor). En el c. 277 dice: "Adagino" [sic].
En el c. 331 aparece la anotación: "8 compases (trompeta dela [sic] locomotiva)".	Le corresponde el c. 320, dice: "(son de corneta mecánica)".
En el c. 338, aparece un calderón y doble barra. En el c. 339 comienza la última parte de la obra. Dice: " <i>Allegro brillante</i> ".	Le corresponde el c. 327; también hay calderón y doble barra. En el c. 328, en una tipografía a manera de título, dice: "Final a Galopa" y la indicación de tempo: " <i>Allegro brillante</i> ".
En el c. 352 no aparece ninguna anotación.	Le corresponde el c. 341, dice: " <i>incalzando di piú</i> ".
En el c. 361 aparece doble barra. En el c. 362 se da un cambio de compás y dice: " <i>Poco meno</i> ".	Le corresponde el c. 349. También hay doble barra. El c. 350 comienza con un cambio de compás. Tiene dos anotaciones: " <i>Come prima</i> " y "(Las semínimas aquí concervan [sic] el valor de las corcheas en el compás anterior)".
En el c. 386 aparece un acorde en toda la orquesta que abarca un cuarto; el resto de los tiempos son silencios. En el c. 387 aparece un silencio para todo el compás con un calderón y dice: "Concluye la maniobra".	Le corresponde el c. 369. También el acorde abarca un cuarto de tiempo y el resto del compás son silencios, pero el calderón se encuentra en el último tiempo (mitad). No hay un compás completo de silencios. También aparece la nota: "(concluye la maniobra.)".

En el c. 393 aparece un acorde en toda la orquesta que abarca un cuarto; el resto de los tiempos son silencios.	Le corresponde el c. 375. Aquí el acorde también es de un cuarto, pero en lugar de silencios, la mano izquierda hace un arpeggio en sesentaycuatroavos.
En el c. 394, compás de silencios. Dice: "(2 trompetazos)".	Le corresponde el c. 376. No hay silencios. La mano izquierda continúa el arpeggio en sesentaycuatroavos y la mano derecha toca, dos veces, un La de un cuarto alternando con silencio de un cuarto. Dice: "(corneta mecánica)".
Los dos siguientes compases son el final de la obra. No hay diferencias entre una y otra versión.	

Como se observa, son pocas las diferencias en relación con la magnitud de la obra; se dan fundamentalmente por la escritura pianística. En la reducción para piano, se precisan algunas consideraciones de *tempo* (para una mejor ejecución) y se modifican dos inscripciones en relación con la entrada de la locomotora: "trompeta dela [*sic*] locomotiva", en la reducción aparece como "(son [abreviatura de sonido] de corneta mecánica)" y "(2 trompetazos)", se convierte en "(corneta mecánica.)". Las inscripciones de inicio y conclusión de la "maniobra" aparecen en ambas versiones, pero no explican en qué consisten, de manera precisa, las maniobras. Esto es relevante, porque aquí es donde se tendría la fuente principal para explicar cómo debía intervenir la locomotora en la obra musical de Morales. Pero volvamos a la historia de la ejecución de la obra en el siglo XIX.

* * *

Un cronista anónimo nos trata de explicar cómo se realizaron los efectos sonoros de la locomotora:

Después de la introducción y la primera parte, el maestro hace sonar a compás el látigo del cochero y los cascabeles de las mulas; después suena la campana y con sumo ingenio el resuello, si así se nos permite llamar, de la máquina. Este ruido es imitado con un ancho tubo de hoja de lata lleno de piedrecitas de hormiguero. También se oye el clarín del vapor y hasta el ruido de las ruedas.²⁰

²⁰ "Marchas", *El siglo XIX*, 18 de septiembre de 1869, p. 3. Conviene recordar que, hasta 1920, los tranvías de la ciudad eran tirados por mulas y no por motores de combustión. En este caso Morales combinó el efecto de las mulas con el sonido del motor de la locomotora de vapor.

Leamos otra crónica, menos explícita que la anterior, pero que intenta explicar la situación:

En la repetición del primer motivo, comienza el maestro [Morales] la descripción de su locomotora; [...] se propuso copiar todos los ruidos propios de un tren [...]. Al efecto, comienza por hacer sonar los cascabeles que en las colleras llevan las mulas que hacen la tracción de los coches en el punto en que las sustituye el vapor; óyese al mismo tiempo el chasquido del látigo que las estimula. [...] quedan desunidas las mulas, suena el pito, crujen las ruedas, bufa la caldera, y toma cuerpo todo aquel estrépito inherente a los caminos de fierro.²¹

Morales no pensó en que la *Sinfonía vapor* fuera tocada *in situ*; es decir, en la estación poblana. Compuso su obra tratando de imaginar la presencia de una locomotora en el teatro y buscó simular los sonidos de la máquina. La obra fue bien recibida por el público, que aplaudió la obra de manera exaltada —como ha ocurrido en los conciertos actuales—, al grado de que a las cuatro de la mañana, casi al término del baile, Morales volvió a dirigirla.²²

Altamirano, en la crónica antes mencionada, también evoca el momento de la ejecución de la obra. Después de una extensa descripción de la belleza, los vestidos, las joyas y hasta los guantes y abanicos de las damas asistentes al baile, refiere en cinco breves párrafos la ejecución de *La locomotiva*, como él la nombra, dirigida por el propio Morales:

Más de cien músicos, dirigidos por el distinguido maestro, ejecutaban la pieza, en que el compositor a semejanza de algunos célebres maestros alemanes, hizo prodigios de imitación armónica, inventando a propósito nuevos instrumentos para reproducir fielmente el rugido del vapor, el silbido de la máquina y hasta el rodar de los carros en los rieles de fierro.²³

En ningún momento menciona la marcha *Salud oh, Puebla*, ni tampoco que, debido a la tormenta desatada por la tarde que impidió la ejecución de la parte musical, Morales haya improvisado en el teatro lo que sería la participación de la locomotora real en el teatro mismo.

Ahora bien, ¿de dónde viene la idea de la participación de una máquina de vapor en la obra de Morales? De la misma partitura del compositor. Como vimos antes, tanto en la edición para canto y piano, como en el manuscrito de la versión para orquesta y banda, aparecen diversas anota-

²¹ Manuel Peredo, "Revista teatral", *El siglo XIX*, 12 de octubre de 1869, p. 3. Ignacio M. Altamirano señala que Morales tomó como modelo el tren a Tlalpan, pequeño tranvía que era llevado por mulas. La instauración del tren de México a Puebla fue el primer ejemplo de una máquina de vapor vista en el país.

²² "Marchas", *El siglo XIX*, 18 de septiembre de 1869, p. 3.

²³ Altamirano, Ignacio Manuel, *op. cit.*, p. 58.

ciones que señalan la incorporación de esos efectos: “sonido de corneta mecánica” o “trompeta de la locomotiva” y, sobre todo, la que considero la palabra clave: “maniobras”. Esta palabra, en el medio ferrocarrilero, se refiere, de manera específica, al movimiento de las máquinas de vapor; por lo tanto, no puede entenderse más que por el movimiento real de una locomotora. Sin embargo, las fuentes hemerográficas nos muestran otra situación. Es previsible que Morales estudiara los sonidos y movimientos de la locomotora que llegaba a la estación en México, pero también de los que se producían en los tranvías de la ciudad, tirados por animales. A partir de esos sonidos, Morales improvisó los sonidos adecuados para referir precisamente el sonido de una máquina real. Esto no impide que, para nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, resulte un espectáculo escuchar la obra con una locomotora verdadera. A nuestros ojos, se convierte en un espectáculo fascinante, por decir lo menos. Por otro lado, esto no significa que haya que demeritar el trabajo, la creatividad y la valía de Morales como compositor. A partir de esta obra se nos revela como un hombre adelantado a su época (mencionemos sólo el carácter de representación escénica que implica la pieza); los efectos sonoros de esta obra, sean de una máquina real o de una serie de artilugios que la imitan, nos hacen estimar con mayor fuerza la llegada del progreso a través del ferrocarril.

Me parece que la *Sinfonía Vapor* debe incluir los efectos sonoros que menciona Morales en sus partituras; la manera en que se realizan esos juegos de sonidos son interpretaciones de los propios ejecutantes, pues el compositor mismo no dejó especificaciones claras y precisas de cómo efectuar las “maniobras”. La creatividad de estos ejecutantes puede enriquecer la obra. Ya sea que se trate sonidos grabados²⁴, improvisados con objetos hechos *ex profeso* en una sala de conciertos²⁵ o con una locomotora real²⁶, nos darán lecturas diferentes de cada ejecución. Interpretaciones válidas, aunque algunas más evocadoras –como el caso poblano– del efecto que imaginó el compositor en su tiempo.²⁷

²⁴ Como fue el caso del concierto, en octubre de 1995, de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Diemecke, cuando por iniciativa de Karl Bellinghausen se reestrenó la obra en el siglo XX.

²⁵ Como se realizó en las interpretaciones de la obra en el siglo XIX.

²⁶ Como fue el caso de las estaciones ferroviarias del país en 2005 y 2006.

²⁷ Al respecto no quiero dejar de comentar que los efectos sonoros del siglo XIX (el látigo del cochero o el ruido de las mulas al soltarse del tranvía) en los oyentes del siglo XX no implicarían evocación alguna, pues son situaciones muy alejadas de la vida cotidiana del hombre contemporáneo. El equivalente más cercano sería, sin lugar a dudas, la ejecución con los sonidos propios de una máquina de vapor y no de un tranvía jalado por animales.

Pero volvamos al siglo XIX. Dos semanas después del baile en Puebla, se interpretaron, en el Teatro Nacional, tanto la *Sinfonía vapor* como la marcha ¡*Salud oh, Puebla!* “por los mismos profesores y banda que lo hicieron en Puebla”²⁸, como parte de los entreactos de la función de zarzuela de la compañía Albisu; la primera fue recibida con gran entusiasmo, precisamente por la idea de evocar el sonido del convoy. El cronista teatral Manuel Peredo nos explica la impresión que le causó la audición de la pieza:

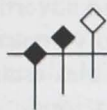
[la obra] gradualmente llega hasta el vértigo en la *galopa final*; y entonces un aplauso inevitablemente arrancado al entusiasmo, corona los esfuerzos del maestro, cuya gloria consiste en manejar a su arbitrio centenares de espectadores; [Melesio Morales] es entonces la verdadera locomotora, que los arrebata cuando quiere y hasta donde quiere.²⁹

Morales no volvió a componer una obra de este tipo. Quede la *Sinfonía vapor* como testimonio de la imaginación de un compositor decimonónico que buscó conjuntar la idea del progreso y el avance tecnológico de un país con el arte musical.

²⁸ “Novedad teatral”, *La iberia*, 28 de septiembre de 1869, p. 3. Las dos piezas fueron tocadas en los entreactos de *El juramento*, los días 2 y 3 de octubre.

²⁹ Manuel Peredo, “Revista teatral”, *El siglo XIX*, 12 de octubre de 1869, p. 3.

La obra musical como fuente de la investigación musicológica: indigencia del pensamiento musical ante la experiencia de la música¹



Eugenio Delgado

A Áurea Maya

Este texto presenta un contraste de ideas y actitudes en torno de las relaciones entre la obra musical y la investigación musicológica. Primero expone como las diversas posibilidades de acercarse a una obra musical dependen de los intereses y actitudes del investigador; al respecto, cita el ejemplo de diversos enfoques para estudiar el caso concreto de la música mexicana para cuarteto de cuerdas escrita en el siglo XIX. Luego examina diversas formas de representación de una obra musical, asumiendo que ni la partitura escrita, la grabación o las interpretaciones de los estudiosos constituyen su verdadera dimensión, sino el momento de su interpretación musical. Sin embargo, cuando se quiere hacer de ella un objeto de conocimiento, todas las formas mencionadas de registro musical tienen valor para una mejor comprensión. El texto concluye con la afirmación de que la actitud que tiene el sitio más privilegiado, entre las varias que puede haber para comprender el fenómeno musical, es la del oyente, no necesariamente el especializado académicamente, sino el que muestra verdadero interés en la experiencia estética de escuchar la música.

This article offers a comparison of the ideas and attitudes surrounding the relationships between the musical oeuvre and musicological research. It examines first how the diverse possibilities in which one can approach a musical oeuvre depend on the interest and attitudes of the researcher; in this context, it gives an example of the different ways in which one can study, concretely, Mexican string quartet music composed in the 19th century. It then studies the different forms of representation of a musical work, assuming that neither the written score, the recording or the interpretations of the specialist constitute its true dimension, but only the moment of its musical interpretation. However, when one wants to turn a work into an object of study, all the mentioned forms of musical recording or registration are of value for a more complete understanding. The article concludes with the affirmation that the attitude that occupies the most privileged place, among the many that can exist to understand the musical phenomenon, is that of the listener, not necessarily one that is academically specialized, but one who shows a real interest in the aesthetic experience of listening to music.

Este trabajo se centra en un aspecto de la relación que se da entre la experiencia viva de la música, aquella que realizamos espontáneamente como escuchas atentos del arte de los sonidos, y la investigación musical, en cuanto actitud reflexiva que se propone alcanzar una mayor comprensión de dicho arte. Nos referimos al estatuto que tienen las obras musicales

¹ Una primera versión de este trabajo fue leída en el Coloquio interno "Las fuentes documentales de la música", organizado por el CENIDIM, en abril de 2007.

como fuentes de la indagación musicológica, si bien abordaremos tan sólo algunos de los aspectos que se muestran al considerar esta cuestión.

Esta reflexión parte de unos supuestos previos, que no se pondrán a discusión en este escrito, acerca de los cuales es preciso advertir al lector. En primer lugar, reconocemos que entre pensamiento y creación artística hay una diferencia esencial que vuelve inconfundibles estas dos actitudes originarias, independientemente de las interrelaciones o analogías que puedan darse entre ellas. Este contraste supone, entre otras cosas, que la fuente genuina del arte no es el pensamiento, sino la manifestación de la belleza a través del acto creativo, aunque es evidente que el pensamiento desempeña un papel crucial en el quehacer del artista. Corolario de esta afirmación es la tesis de que el pensamiento musical es fundamentalmente distinto de la producción de obras musicales, aunque la conexión entre ambos es evidente.

Por otra parte, asumimos la realidad del conocimiento musicológico como una posibilidad genuina de acercamiento a la experiencia de la música. Muchas son las especies de la investigación musicológica, pero más allá de las peculiaridades de cada una de ellas, consideramos que todas se caracterizan por su determinación de fundamentar todos sus asertos, lo cual es propio de las ciencias modernas tanto naturales como históricas. No creemos, empero, que este modo de pensar la música sea el único posible ni el único válido. En efecto, compositores, intérpretes y amantes de la música practican modos de pensamiento diferentes y no siempre afines a los del musicólogo. Por lo demás, consideramos que el valor de la investigación musical para la comprensión del arte de los sonidos es siempre relativo. Cada quien se valdrá de ella en dosis y formas variables, según su naturaleza o su buen sentido en cuestiones artísticas.

Finalmente, otra presuposición importante se refiere al reconocimiento del concepto de obra como uno de los conceptos fundamentales en la ciencia del arte y, en particular, en el campo de la investigación musicológica. Al respecto es importante advertir que no tomamos este término en su acepción común, la cual prevalece como consecuencia de la sedimentación que ha sufrido este concepto en la época moderna y que designa casi de forma ineludible la obra de un autor en particular. Consideramos como obra de arte, antes bien, cualquier creación individual o colectiva producida por el ingenio del hombre para su contemplación libre y desinteresada por parte de sus propios semejantes. En este sentido son obra de arte, por ejemplo, la perfección de las melodías gregorianas, que se han fijado a través de los siglos, fruto de una larga y venerable tradición, lo mismo que las aventuras de las vanguardias en la música del siglo XX, que pretendieron una originalidad a ultranza y una ruptura radical con el pasado. Tampoco la artificiosa división entre música popular y de concierto

limita el alcance del concepto de obra musical entendido en su más amplia acepción, de manera que son obras de arte tanto la inmensa variedad de sonos que se ejecutan en las distintas regiones de nuestro país, como las refinadas producciones que presenciamos eventualmente en nuestras salas de concierto. Una última aclaración respecto al concepto de obra de arte aplicado a las producciones musicales, se refiere al hecho de que no aceptamos la tesis de la autonomía de la obra musical como uno sus rasgos esenciales. Por el contrario, creemos que las grandes creaciones en el campo de la música se presentan generalmente asociadas a contextos expresivos o simbólicos más amplios. Incluso en las épocas en las que se ha propuesto el ideal de la música absoluta, las composiciones de este género han coexistido con piezas otro tipo, vinculadas a contextos religiosos, dramáticos, literarios, etc. Es ésta una de las causas por las que la musicología demanda, para alcanzar una comprensión más clara de su objeto, no sólo de la colaboración de diversas ciencias auxiliares, sino del diálogo permanente con otras disciplinas.

Una vez apuntados estos supuestos previos, a los que hemos querido aludir entre los que reconocemos como propios, mencionaremos enseguida los puntos que nos interesa abordar, todos ellos subordinados al tema del significado de las obras musicales como fuentes de la investigación musical. Tales asuntos se agrupan bajo tres títulos principales: a) La obra musical como fuente de la investigación musicológica; b) La obra musical en sentido pleno; c) La obra musical y las diversas actitudes ante ella.

I

Comencemos con la siguiente pregunta: ¿puede considerarse la obra musical como fuente del conocimiento musicológico? Esto puede darse, en efecto, pero para ello es necesario tener una pregunta que hacerle a la obra musical en cuanto tal. Esta pregunta no deriva de manera inmediata de la obra, considerada como un objeto en sí mismo. Antes bien, tal pregunta sólo se origina en el horizonte de expectativas que el cultivo del arte musical ha propiciado en la experiencia misma de este arte, por lo que entre el investigador musical y su objeto se da una relación de conformidad y mutua dependencia.

Con la finalidad de ilustrar cómo ocurre esto en la investigación musical, supongamos que nos proponemos estudiar el género del cuarteto de cuerdas en la música mexicana del siglo XIX. Una de las primeras preguntas que nos haremos será acerca de cuáles son las características formales y estilísticas de las obras disponibles en este repertorio. Enseguida, nos daremos a la tarea de compararlas entre sí y con las obras de otros autores,

de preferencia las de los compositores canónicos en la historia del género. Ahora bien, hasta este momento de nuestra hipotética investigación, las preguntas que haríamos a las partituras, tanto como las respuestas que obtendríamos de ellas, serían aproximadamente las mismas, independientemente del investigador que estuviera trabajando el tema. Las conclusiones, a juzgar por lo que he observado en dichas composiciones, me parece que serían poco más o menos las que señalo a continuación. Entre las obras mexicanas para cuarteto de cuerdas del siglo XIX se presenta, de manera a veces muy lograda, una asimilación de los procesos compositivos del clasicismo vienés, tanto en el nivel de la estructura formal, como en el del lenguaje armónico-contrapuntístico, el tratamiento motivico-temático y la trama de las texturas instrumentales. Se observa, asimismo, esa peculiar altura estilística que caracteriza a las mejores producciones en este terreno. No obstante, consideradas desde el punto de vista del desarrollo del género, es indudable que, a pesar de su relativa perfección, no realizan ninguna contribución importante (lo cual no es un gran descubrimiento, si se tiene en cuenta que, después de los estándares alcanzados por Beethoven, esta afirmación se aplica casi a cualquier compositor decimonónico). Si asumimos este criterio historiográfico, consistente en considerar el desarrollo del arte musical según un sentido progresista y unidireccional, no cabe duda de que en este punto debiéramos suspender nuestra investigación, catalogar nuestras composiciones como piezas menores y arrumbarlas en los cajones del olvido.



Me parece, no obstante, que valdría la pena ensayar otras líneas de pensamiento antes de emitir un dictamen definitivo sobre las obras en cuestión, para así, eventualmente, llegar a transformar nuestro juicio acerca de las mismas. De esta manera (y esto es lo que quiero mostrar) comparecerían ante nosotros con una fisonomía renovada y acaso recuperarían su vigencia. Mencionaré sólo dos de esas posibles vías alternas, entre las muchas que cabría explorar, según los intereses o las inclinaciones predominantes.

Según las evidencias de que disponemos hasta ahora, la tradición sinfónica, entendida preferentemente como el conjunto de los géneros instrumentales puros, tales como la sinfonía, el cuarteto, o la sonata para solista, tuvo un escaso desarrollo en nuestro país durante el siglo XIX. No obstante, en el último tercio del siglo romántico autores tales como Guadalupe Olmedo, Ricardo Castro, Gustavo Campa o Cenobio Paniagua escribieron obras para cuarteto de cuerdas, que se conservan en la actualidad.² Aun concediendo que un puñado de obras de este tipo no cambia de modo sustancial el juicio de los expertos, el hecho de que dispongamos de tales partituras abre un abanico de posibilidades para la indagación histórica, a saber: ¿cómo explicamos que hacia 1870 comiencen a aparecer en México composiciones con estas características? ¿Cómo se transmitieron específicamente a estos autores el conocimiento y el dominio del arte cuartetístico?³ ¿Cuáles entre los tratados musicales que se refieren al género circulaban en el México decimonónico? ¿El *Tratado de la melodía* (1814), o el *Tratado de alta composición*, de Reicha (1826)? ¿La *Escuela de composición práctica*, de Czerny (1848)? ¿Qué relación guardan estas obras con el desarrollo de la ejecución y la escritura para cuerdas en los ámbitos teatral y eclesiástico de la época? ¿Cuáles son las consecuencias que tiene la aparición del cuarteto de cuerdas en el último tercio del siglo XIX, si es que tiene alguna, para el desarrollo del género y en general de la música mexicana del siglo XX, o son más bien sucesos aislados, carentes de significación en la historia de la música mexicana? Si las primeras preguntas que se suscitaron en un principio se referían al análisis

² Las obras mexicanas del siglo XIX escritas con la dotación propia del cuarteto de cuerdas de que disponemos hasta ahora son las siguientes: Guadalupe Olmedo, *Cuarteto de cuerdas*, op. 14 (1875); Ricardo Castro, *Cuarteto en fa # menor*, op. 21, (1882); Gustavo E. Campa, *Trois Miniatures* (1889); Cenobio Paniagua, Cuarteto núm. 1 (s. f.), y Manuel M. Paniagua, *Scherzino* (s. f.).

³ Recordemos que aunque la música para cuerdas en México se remonta al menos a la primera mitad del siglo XVIII, época en la que encontramos piezas vocales con acompañamiento de dos violines y bajo continuo, o incluso dos violines, viola y bajo continuo, éstas obras son deudoras de la sonata a trío barroca y no del género cuartetístico propiamente dicho, de manera que la relación entre éstas y los cuartetos mexicanos del XIX es un tanto remota e insuficiente para explicar el surgimiento de este género en el periodo independiente. Cfr.: Aurelio Tello, "El cuarteto de cuerdas en México", *Pauta*, núm. 93, enero-marzo de 2005, p. 70.

interno de las obras en cuestión, así como a su relación con otras obras similares, según un esquema de desarrollo lineal unidireccional, ahora éstas se dirigen a comprender, específicamente, las relaciones que guardan con la tradición musical mexicana y con la tradición musical en general.

Pero también podríamos intentar un enfoque del tipo del que realiza la sociología de la música y preguntarnos, por ejemplo: ¿cuáles fueron los cambios que se venían produciendo en México en el ámbito socioeconómico que llevaron al cultivo de los géneros instrumentales puros y a la escritura de obras íntimamente ligadas, en el ámbito europeo, al fenómeno de la aparición del concierto público? ¿Cuáles fueron las sociedades que en México impulsaron este tipo de actividades? ¿Qué relación guarda dicho fenómeno con el surgimiento de la moderna nación mexicana, que recientemente había proclamado su independencia y se debatía en cuestiones de identidad? Y otras por el estilo.

Aunque aquí no nos proponemos responder a las preguntas que planteamos, si creemos haber logrado con ellas superar aquel principio formal abstracto que había conducido nuestra búsqueda en un principio y que nos había llevado a clasificar los cuartetos mexicanos decimonónicos como obras menores que debían ser olvidadas. ¿Cómo sucedió eso? Simplemente realizando un esfuerzo por comprenderlas y planteando las preguntas pertinentes; es decir, aquellas que se corresponden con nuestro objeto, tal y como éste se nos presenta en un momento dado, y aquellas que se originan en nuestro interés por resolver las inquietudes que se suscitan en nosotros en ese mismo momento. Como resultado de este proceso, las obras mismas se nos presentan con un nuevo aspecto y nosotros mismos nos hemos transformado; es decir, siendo nosotros mismos, nos hemos conducido ante ellas como si fuéramos otros.

Ahora bien, todo nuestro intento por comprender estas obras en sus propios términos nos ha llevado a conseguir una especie de densidad hermenéutica en nuestras consideraciones. Lo que también es cierto, sin embargo, es que nos hace falta la experiencia misma de la música para que nuestra concepción de estas obras deje de moverse en el plano abstracto de la especulación musicológica. Aquí enlazamos con el otro punto que nos proponíamos tocar en esta presentación: el lugar que tiene en nuestras indagaciones la experiencia de la música en cuanto auténtica obra de arte.

II

En primer lugar, debemos conceder que la partitura no es la obra musical en su realidad efectiva. La partitura es una abstracción. No representa sino el modo de transmisión por antonomasia de ciertas obras cuya tradición

se caracteriza, de manera preponderante, por ser una tradición escrita. Y digo de manera preponderante porque todos sabemos cuánto más se requiere, aparte de tener a nuestra disposición la partitura de una obra, para acceder a su riqueza de sentido, y cómo este acceso depende del dominio de diversas técnicas especiales, el ejemplo de los grandes intérpretes, la comunicación verbal entre músicos y eruditos, la comprensión del contexto de la obra, etcétera.

Pero si la partitura no es la obra musical en su plenitud, entonces, ¿dónde existe la obra? ¿Acaso en la intención del compositor? Pero la concepción del compositor, además de no ser asequible de manera inmediata, no es el único punto de vista autorizado en la reconstrucción de una obra. Se sabe de muchos compositores que tocaban, es decir, concebían su música de modo completamente diferente a como se ejecuta en la actualidad. Se dice de Chopin que, al tocar sus mazurcas, alargaba tanto el primer tiempo del compás que algunas veces el oyente tenía la impresión de que la pieza estaba escrita en un compás binario y no en uno ternario, como sucede en realidad. Ahora bien, si un pianista moderno intentara una ejecución semejante de este repertorio, sin duda entraría en conflicto con los usos actuales en la interpretación musical. Otro ejemplo, entre los muchos que cabría mencionar. Quienquiera que haya escuchado alguna vez la grabación de algunas de las piezas del *Mikrokosmos* de Bela Bartók, interpretadas por él mismo, sin duda no habrá sido capaz de reprimir una exclamación de sorpresa al percatarse de la enorme distancia que media entre la manera en que el compositor concebía esa música excepcional y el modo en que ésta se reproduce efectivamente hoy en día. Nadie, empero, me atrevo a afirmar, se decidiría en favor de la ejecución del propio Bartók. Y no es que la versión del magnífico pianista que fue también este compositor adolezca de suyo de tal o cual carencia. Lo que sucede es que, como mostró Roman Ingarden en sus investigaciones sobre la esencia de la obra musical, una pieza de música existe realmente en el instante de su ejecución, que constituye el momento en que su realidad se despliega de manera plena y efectiva. La intención del compositor es, pues, una abstracción. La *mens auctoris* es un indicador importante en la investigación histórico-filológica de la música, pero no es sino un recurso, una conjetura a través de la cual intentamos alcanzar una comprensión más plena de la obra de un compositor y, más allá de ella, de un estilo personal o de una época.

Incluso la grabación de una obra no constituye su realidad plena. Y esto no sólo por razones de fidelidad acústica, sino porque adolece del carácter preponderante de toda ejecución por el hecho mismo de que es interpretación. En ella se hace caso omiso de un sinnúmero de circunstancias psicológicas, ambientales, anecdóticas y contextuales que en un momento

dado se convierten en elementos decisivos de una auténtica ejecución en vivo. El registro fonográfico de una obra es mera reproducción.

Pero si la partitura, la intención del compositor y el registro fonográfico son formas deficientes de representación de una obra musical, también puede serlo una ejecución que no se logra del todo. Aquí afloran cuestiones difíciles acerca del modo de ser de la obra musical y sobre su relación con el espinoso tema de los ideales. Se trata de una dimensión del problema que es necesario abarcar para entender en qué sentido afirmamos que la ejecución de una obra constituye su propio modo de ser. Pensemos por un momento en la valoración que hacemos acerca de una mala interpretación de una obra cualquiera. Este juicio se realiza en función de un esquema de la obra que poseemos previamente y que ponemos como norma de sus posibles ejecuciones. Incluso en el caso de una versión bien lograda, nuestra opinión sobre ella se cumple según este criterio. En términos platónicos, podríamos decir que la obra musical no existe plenamente sino en un mundo suprasensible de ideas. Todas las formas deficientes de su ser, aquellas que pertenecen al mundo de los sentidos y se corresponden con nuestro ser sensible, desde las ejecuciones magistrales hasta las menos logradas, así como las formas deficientes de su representación, tales como la partitura musical, el registro fonográfico o las descripciones de analistas e historiadores de la música, han de ser consideradas como señales, huellas o indicios de la obra de arte musical en su perfección.

Aunque es absolutamente posible aceptar este platonismo ontológico de la obra musical,⁴ no consideramos que sea necesario admitirlo puntualmente para comprender el modo de ser de una obra musical (ni menos aún para experimentarla de manera auténtica). Pero lo que sí nos parece imprescindible, desde el punto de vista de la reflexión musicológica, es reconocer que una obra musical no consiste en su mero aspecto exterior, simplemente acústico, sino que constituye asimismo una manifestación de sentido. Es cierto que este sentido es inmanente a la obra y difícilmente asequible al pensamiento. Pero es tan propio de su modo de ser que de él dependen no sólo la posibilidad de su ejecución por parte de sus intérpretes, sino incluso su alumbramiento en la mente del compositor. Asimismo, es este sentido el que nos permite experimentar una obra en cuanto tal, dado que es gracias a él que podemos seguirla, apreciarla, acompañarla con nuestra comprensión.

⁴ Para ello es imprescindible que renunciemos a entender por platonismo la falsa doctrina, de manual de filosofía, que afirma la presunta existencia de objetos eternos e inmutables en la mente divina. Bien entendida, la filosofía platónica no afirma nada de eso, antes bien se plantea sagazmente cuestiones legítimas acerca de la realidad de un mundo en constante devenir, pero que sorprendentemente no es caótico en absoluto.

¿Cuál es el significado de este sentido inmanente de la obra musical? ¿Qué es lo que nos dice? Al respecto muchas cosas quedan y quedarán siempre por pensarse. Pero hay aquí algo que nos parece decisivo. Este sentido es de tal manera que nos concierne a todos y a cada uno de nosotros y, en el fondo, constituye una invocación a reconocer, a preservar, a realizar plenamente nuestro ser más íntimo. Sin esta referencia a nuestro ser interior, la obra musical no sería más que un cascarón vacío.

La obra musical sólo es, pues, en su ejecución.⁵ Y esa ejecución es símbolo, promesa, incitación a la realización plena de nuestro ser a través de la apropiación de la obra, lo cual no excluye, sino todo lo contrario, nuestra genuina relación con el mundo y con nuestros semejantes. Es en este sentido que la obra musical es imitación de la naturaleza, *mimesis*.

Ahora bien, ¿qué consecuencias tiene esta experiencia musical auténtica para nuestra reflexión acerca del estatuto de las obras musicales como fuentes de la investigación musical? Para responder a esta pregunta, volvamos sobre nuestros pasos y retomemos la pregunta inicial, a saber, si puede una obra musical considerarse como fuente del conocimiento musicológico. Nuestra respuesta en ese momento fue afirmativa, con la salvedad de que era preciso hacer a la obra las preguntas pertinentes y que, en la medida en que profundizáramos nuestro diálogo con ella, gracias a esas mismas preguntas, tanto la obra como nosotros mismos nos transformaríamos, ganando entre tanto un mejor conocimiento de ambos miembros de la ecuación.

Pues bien, creemos que, en general, esta afirmación debe mantenerse. Pero algo ha cambiado radicalmente en nuestra pregunta inicial luego de nuestras disquisiciones en torno al concepto de obra musical; esto es, acerca del modo como concebimos una obra de arte cuya materia es el sonido.

Al respecto se ha hecho evidente una desproporción entre los términos que concurren en dicha pregunta; a saber, entre la noción de “fuente de conocimiento musicológico” y la otra, tan llevada y traída en nuestro ensayo, de “obra de arte musical”. Por lo demás, el peso de la cuestión se ha desplazado del primer término hacia el segundo. En un principio imaginamos una obra musical como algo evidente de suyo, algo que podíamos referir como si de un objeto cualquiera se tratara, manipular a nuestro antojo en función de nuestros intereses cognoscitivos y que, tarde o tem-

⁵ Hans-Georg Gadamer ha señalado cuán instructivas pueden ser en este respecto las consideraciones acerca del concepto de símbolo y de lo simbólico que se han desarrollado en el contexto de las investigaciones en torno a la teología de los sacramentos. Y esto no sólo en el caso de la música, sino en general para el arte, en la medida en que éste depende de la puesta en marcha de su ejecución. Véase H.-G. Gadamer, “Experiencia estética y experiencia religiosa”, en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, pp 139-152.

prano, terminaría por revelarnos sus secretos más íntimos; algo que se ofrecía a nuestro entendimiento de tal manera que lo más importante en el proceso de conocerlo fuese nuestra propia capacidad de conocer, sin que lo conocido pudiera jamás llegar a poner en entredicho la seguridad de nuestra actitud ante el objeto; algo, en fin, que podía reducirse sin más a la categoría de fuente de conocimiento.

Pero ahora que tenemos una mejor conciencia de la verdadera dimensión de una obra musical la situación es muy diferente. Las producciones del arte de los sonidos se nos muestran ahora tan vastas, tan difíciles de abarcar en toda su extensión—tanto por la competencia que suponen para representárnoslas en su ejecución, como por el desafío que proponen a nuestro estar en el mundo— que ya no nos atrevemos a considerarlas como meros objetos hacia los que dirigimos nuestra curiosidad intelectual. Ahora una obra de arte musical comparece ante nosotros como una invitación a realizar una experiencia trascendente; una experiencia que nos ofrece no sólo la posibilidad de lograr un acercamiento luminoso a la obra, sino de acceder a una existencia más plena mientras nos entregamos a su contemplación, de manera que nuestro ser se ve justificado y redimido; una experiencia, en suma, que nos involucra con nosotros mismos, con nuestros semejantes y con la realidad del mundo.⁶

Este desplazamiento del peso relativo de los términos de la pregunta que interroga acerca de la posibilidad de considerar las obras musicales como fuentes de la investigación musicológica nos obliga a reconocer el significado fundamental que tiene la vivencia de la música en la investigación musical. Más aún, esta traslación en el contenido de la misma es tan determinante que, cuando se verifica, nos percatamos de que nuestra anterior actitud en el preguntar escondía una suerte de indiferencia mu-

⁶ Se podrá objetar que no todas las obras artísticas, musicales o de otro tipo, requieren de esa gravedad en el pensar y en el vivir que demanda de nosotros el concepto de obra musical, tal y como lo hemos asumido en este escrito. Es cierto: muchas obras de arte están asociadas más bien a una alegría por la vida que se desborda en cantos y juegos, o bien a una actitud señorial en el disfrute de los placeres del mundo. Pero la musicología, en su propósito de fundamentar sus afirmaciones y de alcanzar así un conocimiento objetivo de las diversas expresiones del arte musical, no puede abandonar su seriedad en el pensar y, por eso mismo, hacer justicia a esta otra vertiente de la inspiración artística. Lo que sí es capaz de lograr, en algunos casos excepcionales, cuando se aboca a las formas gozosas de la producción artística que recién hemos mencionado, es trascenderse a sí misma, superando su aspecto puramente científico, mimetizándose con su objeto y adquiriendo por tanto el aspecto poético de las manifestaciones que estudia. Pero incluso cuando la musicología adopta esta posibilidad, y aun cuando consiga el éxito en su empresa, la decisión de trastocarse a sí misma deberá ser necesariamente una decisión fundada, lo que implica, entre otras cosas, que se verá obligada a rendir tributo de diversas maneras a la tradición musicológica y, por eso mismo, a la seriedad que la caracteriza, lo cual lamentablemente es aún más excepcional.

sicológica hacia el arte musical y sus creaciones. Corolario de esta transformación es concluir que la experiencia que implica el vivenciar una obra musical nos impide reducirla a la categoría de fuente para la investigación histórico-filológica de la música, contrariamente a lo que habíamos asentado en un principio. ¿Pero cómo entonces conciliar la experiencia genuina de la música con nuestros legítimos intereses de investigación?

Pensamos que entre ambas actitudes existe una doble relación de oposición y complementariedad. Por una parte, es cierto que en algún sentido son formas antagónicas y excluyentes. Asistir a la ejecución de una obra, en efecto, se caracteriza por el poder que tiene la música de imponerse en ese momento a nuestra consideración, más allá de cualquier interés de la conciencia estética o histórica; es decir, por su rotunda actualidad y simultaneidad para con su auditorio. De ahí que su modo de ser no sea el de responder a nuestras preguntas, sino el de hacerse valer como auténtica experiencia artística.

Pero, por otra parte, es innegable que cuanto más nos entregamos a la experiencia viva de una obra musical, más nos vemos expuestos a su capacidad de interpelarnos. Es en esta capacidad que tiene la música de dirigirse a nuestro ser interior y conmoverlo donde se originan, asimismo, y se siguen unas a otras en rápida sucesión, las preguntas que han de llevarnos a una mejor comprensión de la obra. Sólo en el afán de profundizar en la experiencia plena de una obra musical es que comenzamos a interrogarnos verdaderamente acerca de ella. Es entonces cuando todas sus formas de representación, aun aquellas que hemos señalado como imperfectas, se convierten en huellas perceptibles, indicios que podemos seguir en pos de su grandeza, convirtiéndose eventualmente en fuentes de la investigación musical. Y efectivamente lo son, desde el momento en que les dirigimos las preguntas que, desde el enfoque de nuestra disciplina, en verdad nos interesa llegar a responder. Más allá de estas fuentes, que se encuentran inmediatamente relacionadas con las producciones del arte musical, están por supuesto las fuentes biográficas, históricas, arqueológicas, etc., que son imprescindibles de diversas maneras en el estudio de la música. Pero además de someterse a la crítica imperante en las diferentes disciplinas humanísticas, éstas sólo tendrán el rango de fuentes de la investigación musical cuando su utilización se rija por el designio de alcanzar una comprensión más plena de la música y sus creaciones.

Volviendo al ejemplo de nuestra presunta investigación sobre los cuartetos mexicanos decimonónicos, ¿qué consecuencias podemos derivar a partir de la afirmación que hemos hecho acerca de la importancia de la experiencia viva de la música en la investigación musical?

En primer lugar, creemos haber alcanzado una perspectiva más amplia y una definición más precisa del significado de nuestros propósitos.

Mientras que en un principio partimos de una serie de preguntas un tanto abstractas acerca de las características formales de las obras, su valor en relación con otras composiciones similares, su trascendencia dentro de la tradición musical mexicana, etc., ahora hemos focalizado el verdadero objeto de nuestras indagaciones en el intento de comprender a fondo las piezas que integran este repertorio, entendiendo por comprender, en este caso concreto, la capacidad de acceder verdaderamente a la experiencia de estas obras en cuanto creaciones artísticas.⁷ Este objetivo nos permite distinguir con claridad las múltiples tareas que quedan por hacer y la jerarquía que existe entre ellas, si es preciso reconocer alguna.

Lo primero que salta a la vista es la imposibilidad de aproximarnos a la realidad de estas obras, pues hasta ahora han permanecido prácticamente inéditas. En efecto, de las pocas composiciones que conforman este repertorio, sólo una ha sido publicada y disponemos apenas de dos de ellas en grabaciones comerciales.⁸ ¿Cómo, entonces, habíamos tenido el atrevimiento de emitir opiniones acerca de su valor artístico e, incluso, de esbozar un plan para averiguar tanto el sentido de su aparición en una época determinada como su trascendencia en la evolución posterior de nuestra música? En el caso de nuestro ejemplo, nuestros intentos de investigación deben dirigirse a garantizar justo la posibilidad de acceder a la experiencia de dichas obras; es decir, a procurar los medios para su ejecución adecuada.

Lo que aquí comienza a perfilarse es la urgencia de abocarse a un género de investigación específico, cuya relevancia en todo intento de hacer musicología -incluyendo nuestra presunta investigación sobre los cuartetos mexicanos del XIX- es crucial; a saber, la filología musical. La noción de filología se ha expuesto tantas veces, y tan maravillosamente por una variedad de autores, que resulta superfluo intentarlo nuevamente en este lugar. Recordemos, no obstante, que el impulso decisivo en esta vertiente de la actividad académica proviene del anhelo de percibir en su integridad

⁷ Dilucidar qué es lo que significa abrirse a esta vivencia de las obras musicales en cuanto tales, lo que esta posibilidad demanda de nosotros y el papel que el lenguaje desempeña en todo este proceso, es una cuestión de fundamental importancia en una teoría hermenéutica del arte musical que, lamentablemente, no podemos tratar en este espacio. No obstante, para los propósitos de este escrito, creemos que la idea de abrirse a esta experiencia es suficientemente evocadora de la actitud hacia la música a la que aquí nos referimos.

⁸ La obra más afortunada en este sentido ha sido *Trois Miniatures*, de Gustavo E. Campa, publicada por Breitkopf & Härtel, en 1890 (en una edición agotada e inaccesible en la actualidad) y que cuenta ya con dos excelentes grabaciones: *Música mexicana. Cuarteto Latinoamericano*, México, CNCA, UNAM, INBA, CENIDIM, 1993, Serie Siglo XX, vol. IX y *Cuartetos mexicanos desconocidos. Cuarteto Ruso-Americano*, México, Quindecim, 1998, QP027. La otra pieza disponible en grabación es el *Cuarteto de cuerdas* de Guadalupe Olmedo, que se incluye en el segundo de los fonogramas citados.

y eventual perfección las producciones del arte, específicamente literario, aunque sus métodos pueden aplicarse a otras especies artísticas. De acuerdo con Gaetano Righi: “el título de filólogo hace pensar en una persona capacitada para descifrar, leer, interpretar, examinar con sus propios ojos y reconocer la integridad de un documento, para dar razón del mismo, juzgarlo, valorarlo o determinar con precisión su forma original.”⁹ La frase es perfectamente aplicable al filólogo de la música, esto es, al musicólogo que se aboca a la fijación y explanación de una obra musical. Esta labor, aunque preliminar con relación a otras disciplinas musicológicas, tales como la elaboración histórica, el discernimiento del gusto y la agudeza interpretativa o crítica, es un antecedente imprescindible en todo proyecto musicológico. Es importante señalar que la actividad filológica no consiste en una simple actividad de copia, puramente mecánica, sino que supone la aplicación de una serie de capacidades y técnicas de crítica textual específicas, además de un profundo conocimiento musical y musicológico.



Pues bien, sin este trabajo previo de filología musical, nuestra investigación sobre los cuartetos mexicanos del siglo XIX andará a la deriva. Es cierto que las preguntas que nos hicimos acerca de ellos desde un principio iban en el sentido de alcanzar a comprenderlos mejor, pero nunca nos

⁹ G. Righi, *Historia de la filología clásica*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, p. 12.

propusimos lograr este objetivo de manera explícita, como si la representación adecuada de las obras fuese algo que podía darse por descontado, por demasiado obvio. Pero esto supone una grave ingenuidad filológica. Muy por el contrario, sólo cuando nos proponemos de forma deliberada representarnos con la mayor fidelidad posible las obras en cuestión, aproximándonos lo más cercanamente posible a su idealidad artística y reconociéndola fehacientemente en cuanto texto musical, es que seremos capaces de alcanzar este objetivo. Sólo en este contexto adquiere verdadera significación el análisis formal y estilístico de las obras.

Otro aspecto importante para el éxito de cualquier empresa musicológica se refiere al desarrollo de la investigación histórica y biográfica, pues sólo ubicando las obras en su situación vital concreta resulta factible interpretarlas críticamente en una forma adecuada. Al respecto, al abocarse a estos temas, es preciso que observemos el mismo rigor teórico y metodológico con que actúan los historiadores en otros campos del saber histórico. Aquí también será de fundamental importancia guiarse por el objetivo de alcanzar una mejor comprensión de las obras musicales del periodo que se estudia, así como de la tradición musical en su conjunto.

En el caso de nuestra fingida investigación sobre cuartetos del XIX, es indispensable que conjugemos en una sola perspectiva histórico-filológica los dos enfoques mencionados. En este sentido, además de fijar y explicar las obras que conforman este repertorio, debemos de elaborar, asimismo, con los pocos datos disponibles, un esquema biográfico y un catálogo de obras de cada uno de los compositores en cuestión, a la vez que elaborar cuadros cronológicos que nos permitan tener una idea clara del panorama histórico de la época. Sólo conjugando ambos enfoques será posible conseguir una mejor inteligencia de nuestro tema. Por ejemplo, si contrastamos el Cuarteto núm. 1 de Cenobio Paniagua con el Cuarteto en fa # menor de Ricardo Castro, haciendo caso omiso de la posición que guardan estas obras dentro de la producción de sus respectivos compositores, el resultado será verdaderamente desastroso y sólo nos conducirá a confusión en cuanto al significado artístico e histórico de las obras. En efecto, aunque ambas composiciones son relativamente cercanas desde un punto de vista cronológico, en el contexto de la producción de cada uno de sus autores ocupan un lugar bien diferente, pues la primera es una obra de madurez (a juzgar por sus rasgos estilísticos, pues la fecha de composición se desconoce) mientras que la segunda lo es de juventud. Ambas obras son admirables desde diversos puntos de vista, ambas dan testimonio elocuente de la potencia creativa y del rango artístico de sus autores, pero aunque no es posible explicar aquí los pormenores del caso, podemos afirmar que nada de esto es evidente de suyo, sin la consideración de los factores contextuales pertinentes.

Pero decíamos anteriormente que una obra de arte musical sólo comparece ante nosotros en cuanto ejecución. ¿Cómo se relaciona esta tesis con la precedente, relativa a la necesidad de aproximarnos al estudio de las obras del pasado desde una doble perspectiva filológica e histórica? En realidad no hay contradicción entre ambas. Como habíamos mencionado anteriormente, el enfoque recién expuesto no constituye una finalidad en sí mismo, sino que está supeditado fundamentalmente a la comprensión de la esencia y el sentido de las obras musicales, las cuales sólo son accesibles mediante su ejecución. La cuestión aquí es otra. ¿Quién es el encargado de realizar esta ejecución? ¿Es una prerrogativa del intérprete o también agentes tales como el compositor, el crítico, el musicólogo o el escucha de la obra la realizan a su manera?

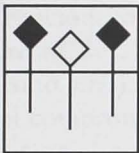
Creemos que la respuesta a esta pregunta se da implícitamente en la afirmación acerca de la equivalencia entre ejecución y modo de ser de una obra musical. En efecto, lo que aquí se pone en juego es un principio ontológico, según el cual el acceder a la ejecución de una obra significa la posibilidad de percibir su ser y sentido, y a la inversa, el acceder al ser y sentido de una obra sólo se hace posible en la medida en que somos capaces de representárnosla en su ejecución. Esto es válido, en principio, tanto para el intérprete de una obra como para su auditorio, tanto para el autor de la obra durante el proceso de composición como para el investigador y el crítico musicales que luego juzgan sus creaciones, etc. Sería imposible hacer en este momento un análisis de los modos de ejecución de una obra musical específicos que en cada caso se ponen en juego. Nos atenemos en este punto a la precomprensión que cada uno de nuestros lectores puede tener al respecto, la cual por lo general es suficiente para conseguir una orientación general. Ahora bien, de todos los agentes que participan de diversa manera de la experiencia musical, ¿quién es el indicado para conducir la búsqueda del auténtico sentido de una obra, el compositor, el intérprete, el investigador, el crítico o, acaso, simple y llanamente, el oyente de la obra?

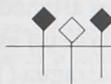
III

Al respecto me parece que no hay entre estas distintas actitudes hacia la obra musical una relación de contraposición, sino que entre ellas se pone en juego una recíproca implicación e interferencia. En todo caso, si hubiera que privilegiar entre ellas a alguna, me parece que el primer sitio lo tendría el oyente. No sólo las preguntas del especialista, sea músico o investigador, ni tampoco todas ellas, son verdaderas preguntas. Tampoco los resultados a los que llega la investigación musical son necesariamente

superiores a los que surgen del buen sentido del amante de la música. Es cierto que el dominio del lenguaje musical y el conocimiento de sus códigos son una poderosa herramienta en la investigación de la música; pero no todas las preguntas decisivas en nuestro propósito de comprenderla pasan por ahí, y sí muchas veces lo obstruyen. En cualquier caso, no debemos olvidar que es la voluntad de tener una experiencia genuina de la música la que nos permite plantearnos verdaderos temas de investigación; y no habrá fuentes en absoluto para nosotros mientras esto no suceda. Es falso que la única forma de comprender la música sea la de producirla; otra fuente de comprensión, acaso la más poderosa, es la escucha atenta: no es infrecuente descubrir melómanos con un oído y una memoria musicales superiores a los de algunos músicos educados profesionalmente. Por lo demás, para decirlo en términos kantianos, la congenialidad del oyente es afín y solidaria con la genialidad del artista creador y en nada se confunde con la actitud, por lo demás comprensible, de quien cierra puertas y ventanas al llamado del arte de los sonidos.

DOCUMENTOS





Como su condiscípulo y amigo Gustavo E. Campa, y probablemente influido por él, Ricardo Castro (1864-1907) tomó la pluma en varias ocasiones para dejar registro de aquellos acontecimientos musicales de mayor significación, como es el caso de los siete primeros artículos periodísticos aquí recogidos. Su estancia en Europa de 1903 a 1906, le proporcionaría, asimismo, un rico material que el músico aprovechó no sólo para cumplir con el compromiso contraído en México de publicarlos en el periódico *El Imparcial*, sino para exteriorizar sus impresiones y hacer partícipe al público mexicano de la calidad y proporción con que la actividad musical se desarrollaba en el Viejo Continente.

Es cierto que las páginas sobre música y músicos escritas por Campa² superan en número y expresión a las de Castro, es decir, son más abundantes y literarias, si bien con un tono prosopopéyico que hoy las avejenta, frente a la sencillez, la forma directa y espontánea con que se desenvuelve Castro en las suyas. En otras palabras, Campa se advierte más apto en la expresión literaria y Castro mucho más instigado por el aprecio y el juicio musicales. Ambos, formados en la cátedra del compositor Melesio Morales, tuvieron en éste no sólo al maestro, sino el antecedente inmediato del compositor en ejercicio del crítico musical.

Advirtamos, respecto a esto último, que los primeros esbozos de valoración musical nacieron en los albores del siglo XIX en México en las expresiones y comentarios del público, cuando el teatro y la música devinieron funciones públicas. Conforme surgieron y aumentaron las publicaciones periódicas, los comentarios e “impresiones” le siguieron en

¹ El presente trabajo constituye el estudio preliminar al libro que, con el mismo título, reúne la edición crítica de las veinte colaboraciones periodísticas que el músico Ricardo Castro (1864-1907) escribió entre 1900 y 1906 en México y desde Europa. En esta ocasión publicamos sólo dos de sus textos más representativos.

² En 1892 El Duque Job escribía: “Nadie entre nosotros ha dado a conocer por medio de artículos bien pensados, bien escritos, el espíritu, las tendencias y la vida de los grandes compositores modernos, como Gustavo Campa. Cuando reúna en un tomo esos estudios, como sospecho que lo hará, su libro será escasa y deleitosamente leído. Esto es un elogio”. “El primer concierto” en *El Partido Liberal*, 23 de junio de 1892.

séquito. De esta manera, los escritores hechos en el periodismo fueron los primeros críticos en registrar las expresiones musicales asociadas al drama musical –género que primero se impuso en México con un arrebato que duró todo el siglo. Es así como el poeta José María Lafragua (1813-1875), por ejemplo, le dedica a la cantante Marietta Albini (1826-1894) una de sus poesías llamándola “intérprete feliz” de Bellini, mientras el dramaturgo Fernando Calderón (1809-1845) se pregunta “...¿Y puede el arte/ a tal punto llegar? Celeste Albini,/ el pueblo mexicano te tributa/ justos aplausos, y en tu noble frente/ ciñen las artes inmortal corona./” La valoración “impresionista” o subjetiva se dio con mayor holgura en la prosa, de ahí que escritores como Guillermo Prieto y Manuel Payno hayan dedicado exaltadas crónicas a la música en *El Siglo XIX*. En una segunda época, fueron Altamirano, Gutiérrez Nájera con su corimbo de seudónimos, y los periodistas Enrique Chávarri, Olavarría y Ferrari y el propio Alfredo Bابلot hicieron otro tanto en los numerosos periódicos que florecieron y se multiplicaron en la segunda mitad del siglo, y si bien con mayor sindéresis en lo que respecta al conocimiento y gusto por la música, su expresión no sobrepasó la apreciación subjetiva.

Muy temprano, sin embargo, encontramos las primeras muestras de valoración musical objetiva en las preciadas crónicas que Fanny Erskine, la famosa Marquesa Calderón de la Barca,³ ofrece en sus “cartas de relación”. Escribe Fanny sobre la cantante mexicana María Jesús Cepeda y Cosío:

Cuatro o cinco de las jóvenes y varias de las señoras casadas tienen voces soberbias; y la de las que cantaron en el coro ninguna es mala. La más hermosa que yo haya oído nunca, es la de la señorita Cosío. Si ella puede estudiar en Italia, me atrevo a predecir que ha de rivalizar con la Grisi. Tal profundidad, tanto volumen, extensión y dulzura, con tanta riqueza de

³ Frances Erskine Inglis, marquesa Calderón de la Barca (1806-1882), natural de Edinburgo, Escocia (GB), se estableció con su familia en Boston, Mass., EUA, donde contrajo nupcias con Ángel Calderón de la Barca, ministro plenipotenciario de España en México, a donde llegó el matrimonio a fines de 1839 y permaneció hasta mediados de enero de 1842. Durante este tiempo, la señora Calderón sostuvo una copiosa correspondencia con su familia, de la que en 1843 se publicaron en Boston cincuenta y cuatro cartas con el título *Life in Mexico during a Residence of Two Years in that Country*, prologadas brevemente por el historiador estadounidense William H. Prescott. Convertida al catolicismo, a la muerte de Calderón ocurrida en 1861 se retiró al convento de Anglet, en Biarritz, Francia, de donde fue requerida por la reina Isabel II de España para hacerse cargo de la educación de la Infanta Isabel. Cuando la Revolución de 1868 destronó a la Reina, siguió a la familia real en su destierro y regresó con ella al restaurarse la monarquía en 1874. Cesó temporalmente en sus funciones al casarse la Infanta con el conde Girgenti, fallecido poco tiempo después. Desde entonces no dejó más a la Infanta viuda. Alfonso XII le concedió el título de “marquesa Calderón de la Barca” en 1876. Murió en el Palacio Real de Madrid, pero sus restos fueron depositados junto a los de su esposo en el Cementerio de Polloe de San Sebastián, España.

tono en las notas altas, rara vez se dan juntos. Cantó *solo* con tales matices, que creí que el público que se encontraba en la nave de la iglesia no resistiría la tentación de aplaudir. Otras hay cuyas voces son mucho más cultivadas y que poseen infinitamente más escuela, pero al hablar de la señorita Cosío me estoy refiriendo a sus facultades naturales.



Portada de *Valse caressante* (Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

Ni el brillo, ni el gracejo, el *spleen*, la palabra *chic*, o las alusiones a la moda femenina, hacen de las crónicas de Fanny Nataly, *Titania* (¿-1891) —la segunda Fanny, inglesa como su antecesora—⁴ mejores ejemplos de

⁴ Soprano de origen irlandés, Fanny Nataly se educó en Boston, EUA, donde la profesión de su padre, banquero, lo obligó a residir con su familia. Fanny llegó a México en 1861 con su hermana Agnes, también cantante, en la Compañía de Ópera Italiana del empresario Max Maretzek, en la que figuraba también el tenor Enrico Testa. En 1865, ya casada con Testa, Fanny formó con él y otros cantantes, italianos y mexicanos, una compañía de ópera que se sostuvo con mucho decoro en el Circo Chiarini a precios populares y cuyas funciones hubo de suspender ante la llegada de la Compañía donde figuraba Ángela Peralta, con quien Fanny cantó en varias ocasiones. De nuevo en gira por La Habana y Europa, los esposos Testa regresaron a México en 1871 con la Compañía que trajo al famoso tenor Enrico Tamberlick, y a partir de entonces residieron definitivamente en suelo mexicano. El matrimonio ocupó un departamento en el Hotel de Iturbide, donde solían recibir a sus discípulos y amigos, músicos y neófitos, para improvisar y hacer música. Testa fue llamado al Conservatorio Nacional donde ejerció la docencia. Entre sus alumnos destacó la soprano Rosa Palacios. La educación de Fanny le permitió a su vez aceptar alumnos particulares, pero sobre todo ejercer el periodismo musical. Utilizó para ello varios seudónimos: *Amneris*, *La-re-do*, pero fue conocida sobre todo como *Titania*. Altamirano le dedicó la tercera de las ocho Cartas Sentimentales que escribe y Gutiérrez Nájera trabó con ella una célebre polémica. Su producción, abundante, fue muy leída. Murió en 1891.

crítica objetiva o “científica”. Ante su actividad intensa y copiosa en el género, que cultivó en más de media docena de periódicos –entre diarios, semanarios, revistas literarias y para mujeres–, en un lapso, si no considerable, sí culturalmente importante por el variado y numeroso despliegue artístico de los años más granados del porfiriato, la producción de *Titania* se ubica en la crónica descriptiva, que tiene como propósito el de introducir y aleccionar al público villamelón en las manifestaciones artísticas, para lo cual se extiende en explicaciones históricas sobre la obra, el autor, o bien sobre la tesitura y calidad de los cantantes que, obviamente es lo que maneja con la soltura propia de su profesión. Fanny, sin embargo, creó un estilo. Su encanto fluye de este *savoir faire*, en el que la frivolidad, lo mundano, su erudición cosmopolita, adquieren junto con la música, un valor estético para el manual de la burguesía ilustrada del porfiriato.

Sólo de paso mencionaremos a Francisco Elorriaga –anterior a *Titania*–, y a Pablo de Bengardi.⁵ –contemporáneo de la misma–, para detenernos en el compositor Melesio Morales (1838-1908), músico que exhibió todas las cualidades requeridas para convertirse en el primer profesional serio y consciente en el ejercicio de la crítica musical “científica”. Desde la expresión menos elaborada, como la crónica periodística, hasta la valoración más compleja en el ámbito de la composición musical, mexicana y extranjera, Morales da muestra no sólo de firme conocimiento y erudición musicales, sino de un alto sentido crítico, por desgracia no siempre fincado en razones y justificaciones puramente musicales, sino obcecado muchas veces por su lealtad a la tradición y a la escuela italiana de la que fue partidario acérrimo. Resalta, sin duda entre sus escritos el que dedica Morales a “Verdi y su *Falstaff*”, publicado con ocasión de su estreno en México por la Compañía de Sieni el 7 de octubre de 1893, tan sólo ocho meses después que en la Scala de Milán. En el texto convive la emoción “impresionista” de una obra cuyo género parecía inabordable por el autor de *Rigoletto*, con la disección del compositor que emprende el análisis de una partitura que habiendo “regresado a lo antiguo”, renueva toda su perspectiva. Escrito en forma accesible, sin vaguedades sentimentales, ni ornamentos literarios, su estructura bien planteada otorga frescura y amenidad a un asunto tan serio, como lo es el desmenuzamiento teórico. Su manera es sobria, pero firme, y su lenguaje enormemente fluido y rico, nos atreveríamos a calificarlo de “moderno”. Como los galicismos y las palabras en francés están de moda, Morales se empeña, a lo largo del discurso, en la paremia y las palabras italianas, consciente de reforzar el

⁵ Bajo profundo, de origen seguramente italiano. Llegó en 1892 en el elenco de la Compañía italiana de Napoleón Sieni. Radicado en la ciudad de México, figuró en otras temporadas y conciertos. Fue maestro en el Conservatorio Nacional y ejerció, con pulcritud y conocimiento operístico, la crítica en el periódico *El Universal*.

orgullo de su educación en Italia, así como de consolidar su estirpe italiana en tanto compositor: Verdi, Rossini, Pergolesi, Cimarosa, *Morales* –parece decir–, hijos de la patria del *bel canto*. En suma, “Verdi y su *Falstaff*” debe considerarse un breve y notable ensayo crítico sobre la ópera. Ejemplar único y contundente de crítica moderna, debió ser poco entendido si, como el propio Morales lo asienta y lo repite incansablemente, la inopia artística del país lo ha colocado en el papel de “beligerante activo”⁶ Pero la verdad es que, obsesionado por la tradición, su afán beligerante lo convirtió en amargo misoneísta, que deja a un lado la claridad de toda crítica objetiva para mirar con el gran angular de lo personal todo asunto relacionado con la música. En otra forma no se explica la agresiva polémica que le suscita la ópera de quien fuera uno de sus mejores alumnos, Gustavo Campa, como se verá más adelante.

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

En este marco, ni Campa, ni Castro –alumnos ambos de don Melesio, y también compositores–, superaron al maestro en el intento. Es verdad que tampoco se lo propusieron. Para Castro, la valoración fue una actividad circunstancial que realizó espontáneamente, pese a que la perspectiva de los acontecimientos, las impresiones y los comentarios que le suscitan no dejan de ser una ventana personal que discrimina o acepta una reali-

⁶ “... y no hay otro camino por recorrer, señor Carrillo –expresa Morales en su artículo “Julían Carrillo”, escrito en 1905–; el medio en que vivimos es enervante y la situación propicia para el arte nacional no está formada todavía; formarla es el crudo deber que nos incumbe hoy a los beligerantes activos. Entre [Venga] el aventajado profesor a nuestras filas a trabajar por el “mañana” que vamos preparando a nuestros infortunados sucesores, y renuncie, aunque sea de mala gana como lo han hecho ya otros autores, a los laureles que corresponden de derecho a sus talentos en el presente”.

dad sonora, esto es, la “enjuicia”. Miramos a través de sus ojos y oímos a través de sus oídos. Al mismo tiempo, este desconocido nos habla de sí mismo, de sus elecciones y predilecciones, afinidades, emociones y expectativas. Aquí encontramos, pues, el valor que a distancia de más de cien años pueden tener estas páginas.



Portada de *Los campos* para piano (Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

Pero si los primeros artículos escritos en México, así como los primeros enviados desde Europa, no pretenden alejarse de la reseña y la nota periodística (“aquí van unas cuantas líneas escritas con la intención de reseñar, aunque sea ligera y torpemente algo de lo más notable que hemos oído” —manifiesta—), parecería que hay en este propósito la timidez propia de quien se inicia. Elude, eso sí, la crítica de toga y birrete de quien suele condenar y anatematizar y adopta en cambio la actitud del guía que lleva de la mano al lector, lo instruye y —lo que es más importante— le enseña a que en tratándose del arte, y en particular de la música, no hay absolutos. De ahí la dificultad del músico para descalificar a Paderewski por sus excesos, para condenar a Carreño por carecer del filo expresivo en la música de Chopin, o sin misericordia execrar de una obra primeriza. Castro se siente mucho más cómodo en la expresión y valoración de índole didáctica, infinitamente más enriquecedora para un público que, por lo exiguo de su medio y de sus conocimientos, requiere más de un sólido y amplio criterio artístico que de juicios determinantes. La intención didáctica será pues una constante a lo largo de su periodismo crítico, aun de las últimas

entregas enviadas desde Europa, en las que su expresión literaria se refina y precisa y sus razonamientos adquieren el desembarazo y aplomo de una voz autorizada.

Castro no deja de comunicarnos en forma directa, de su propia emoción ante el número y calidad de conciertos, espectáculos y actos relacionados con la música, como en ese primer artículo que intitula “Impresiones artísticas”, en el que su revista se vuelve admiración franca y viva ante la batuta de Felix Weingartner y el virtuosismo de la Orquesta de los Conciertos Lamoureux en la Sinfonía “Pastoral” de Beethoven y el poema sinfónico *Mazeppa*, de Liszt. Lo mismo acontece con el cello de Casals en “La música sacra en Roma”,⁷ el violín de Jan Kubelik en “El arte musical”, la voz de Salomé Krusceniski, de Jean de Reské o Chaliapin.

El aprecio de compositor por la música de otros compositores más o menos contemporáneos, nos aproxima a conocer sus preferencias, pero también a imaginar hacia dónde dirigiría sus pasos en la propia creación. Wagner lo deslumbra, no hay duda, y así lo manifiesta en una de las dos cartas personales que se conservan del músico. Y no es que desconociera, o recién descubriera la música de Wagner, pues en realidad Castro había tenido la oportunidad de asistir en México a las funciones que la empresa Locke dio en 1891 en el Teatro Nacional de México, donde tuvieron lugar las primeras audiciones de *Tannhauser*, *El buque fantasma*, *Las walkirias*, además de *Lohengrin* que la Compañía de Sieni puso el año anterior. Pero tal vez la falta, no digamos de buenas orquestas, sino de una orquesta simplemente, y un buen director, la homogeneidad de los elencos, la propiedad en la fastuosa decoración y vestuario, pudieron haber hecho la diferencia, no obstante que Locke había traído consigo a México un elenco de diecinueve solistas, una orquesta de cincuenta componentes con su director, un gran coro mixto, un director de escena, el apuntador y varios pintores para el decorado. Sin duda había en la música de Wagner algo más que removía el estro de Castro compositor.

Se advierte imborrable, asimismo, la huella que deja en nuestro músico la Tercera Sinfonía de Brahms, “obra colosal que debe clasificarse entre las más grandes que haya producido el genio moderno” —escribe en “El arte en Ginebra”. La Segunda Sinfonía de Giuseppe Martucci (1885-1909) “sobre todo cuando dirige Arturo Toscanini” —precisa—, es otra de las obras que despiertan su atención y vivo interés. Y aquí desliza el músico una frase que nos aproxima al grado de modernidad que se permite el compositor, lo que deja entrever, hasta donde es posible, la índole de su

⁷ No es imposible pensar que la interpretación de Casals al Concierto para cello de Eugen d'Albert del que nos habla Castro en “El arte en Ginebra” haya contribuido a la idea de escribir el suyo para este instrumento.

admiración, no obstante que el planteamiento termina aparentemente en incógnita indescifrable. Dice Castro con respecto a Martucci: "...pero su mérito mayor estriba en que Martucci no ha copiado, ni imitado servilmente a los grandes maestros, sino que tomándolos por modelo, sin los rebuscamientos y decadentismos de muchos modernos, ha sabido conservar su propia personalidad." (El subrayado es nuestro) Y más adelante agrega lo siguiente: "es indudable que Martucci no sólo es un erudito de primera fuerza, sino uno de los grandes sinfonistas actuales, que puede figurar al lado de Ricardo Strauss o de Claudio Debussy."

¿En quién pensaría Castro con el calificativo de "músicos modernos, rebuscados y decadentistas"?⁸ Y al hablar de Strauss y Debussy, como de los grandes sinfonistas actuales, valga por Strauss, que compuso cuatro sinfonías, ¿pero Debussy con tan sólo dos, la primera considerada fruto primerizo, y la segunda, inexistente en razón de su pérdida temprana? Esto último nos lleva a pensar que la referencia de Castro a uno y otro no se da en el terreno de la sinfonía como forma, sino en el de su amplitud sonora, esto es la orquestación, porque ambos músicos resultan ser, cada cual a su manera, grandes maestros del color y la textura orquestales.

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

Excepcionalmente, la Suite op. 18 de nuestro compositor, obra escrita y publicada en París, y con toda seguridad la última de sus partituras para piano solo, parece responder al silencio del compositor y a los imperativos del crítico. En ella, Castro cumple con seguir el modelo de los grandes maestros del pasado, siglos XV y XVI, con el empleo de ciertos arcaísmos (el fabordón, la forma elegante y un tanto elegiaca de la sarabanda como segundo movimiento), pero satisface asimismo las instancias del presente, es decir, las de la libertad tonal. Ésta se manifiesta al final de la pieza, en

⁸ Catorce años después, Manuel M. Ponce escribía "Debussy y Strauss sólo tienen un punto de contacto: el afán a veces morboso de originalidad" ("La música después de la Guerra" en *Revista Musical de México*, tomo I, núm. 1, México, 1919.) Y Alba Herrera y Ogazón: "Debussy, como Strauss, fue original primero; y luego se propuso serlo mucho más. De aquí ciertas extravagancias [...], esas exquisitísimas enfermizas en su rebuscamiento". (en *Puntos de vista*, Secretaría de Gobernación, México, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.)

los momentos en que la toccata –o “capricho” en este caso– se resuelve en una sucesión de acordes que forman una escala de tonos enteros, sin que el círculo tonal desaparezca (fa#-Re bemol-Fa#). No hay más que admirar la sutil y refinada solución personal al modelo del compositor, que es en realidad la suite *Pour le Piano* de Debussy, solución que bien podría llamarse “Homenaje a Debussy”. De esta manera, la Suite op. 18 de nuestro compositor deja muy atrás el siglo XIX, para voltear irremisiblemente el rostro hacia el XX.

Para concluir, las colaboraciones periodísticas de Ricardo Castro configuran un panorama muy nutrido de la vida musical mexicana y europea en los primeros años del siglo XX. Es cierto que al vaivén de la modernidad ha dejado en la oscuridad, o en la penumbra, el renombre de la mayor parte de sus protagonistas. Aun con tenue o deslumbrante luz, otras han seguido brillando, mientras que, como en el caso de Ricardo Castro, otras revivirán.



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

[París,] febrero 15 de 1903

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

La condenación de Fausto

En los Conciertos Colonne¹ la *Damnation de Faust*, leyenda dramática de Berlioz, quizá su obra maestra, en donde ha puesto todo su genio, reuniendo en una orquestación soberbia, las melodías las más diversas, dulces y penetrantes, tiernas y dramáticas, de expresión y savia intensas. Por la originalidad de la composición en donde están mezclados un alto

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

¹ Los Conciertos Colonne se crearon por decisión del violinista Édouard Colonne (París, 1838-1910), después del fracaso económico de la Asociación Artística de Conciertos del Châtelet, fundada por el editor Hartmann, con el fin de dar a conocer las obras de los compositores franceses contemporáneos. Habiendo ejercido la dirección musical de estos conciertos, Colonne tuvo la idea de constituir una asociación civil, financiada por suscripción permanente que se fijó entre 25 y 100 francos. El primer concierto se llevó al cabo el 15 de noviembre de 1874 en el Teatro del Châtelet; de ahí que también se conocieran estos conciertos como “del Châtelet”. Antiwagneriano por convicción, la lista de obras francesas estrenadas por Colonne fue numerosa: *La condenación de Fausto* de Berlioz, el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, la Sinfonía, el Concierto para violín, la Suite y la Balada para piano y orquesta de Fauré, las Variaciones sinfónicas de César Franck y una serie de obras de Chabrier, Gounod, Massenet y, sobre todo, Saint-Saëns. En 1903, Gabriel Perné fue sucesor de Colonne.



Ricardo Castro, caricatura de Zubieta, estreno de *Atzimba*. (Fuente: J. C. Romero, *Ricardo Castro, sus efemérides biográficas*, Durango, Instituto Juárez, 1956).

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

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

Escenas de Fausto

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

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

² Conciertos Lamoureux. Asociación fundada y dirigida por el violinista y director de orquesta francés Charles Lamoureux (Burdeos, 1834-París, 1899), cuya actividad se llamó originalmente Conciertos Nuevos. Los conciertos se inauguraron el 23 de octubre de 1881 en el Teatro del Château-d'Eau, en el momento en que Colonne y Padeloup competían con la afición del público por la música de Berlioz. Por su parte, el éxito de Lamoureux lo constituyó el liderazgo en el movimiento wagneriano en Francia, sin que, por supuesto, excluyera la música contemporánea francesa: Reyer, Lalo, D'Indy, Dukas, Franck, etc. Lamoureux se caracterizó por ser un director sumamente preciso y firme, cuidadoso de la perfección en el detalle, sin que por esto descuidara la expresión musical cálida. Lamoureux tiene en su haber el estreno en Francia del *Lohengrin* de Wagner, que preparó durante un año completo, y, dos meses antes de su muerte, la primera audición de *Tristán e Isolda* del mismo compositor.

³ Camille Chevillard (París, 1859-1923), director de orquesta francés. Se distinguió por su ejecución precisa y brillante, lo que le dio mucho prestigio como profesor en el Conservatorio de París. En 1887 asistió a Charles Lamoureux en la primera ejecución de *Lohengrin* de Wagner, así como en muchas otras ocasiones. A la muerte de éste lo sucedió en la dirección de los Conciertos de la Orquesta Lamoureux, donde adquirió una gran reputación como intérprete de los clásicos. Fue el primero en introducir en Francia la música rusa, si bien desdeñó la música francesa moderna. Su manera de dirigir era sólida, precisa y cuidadosa, con mucho mayor poder de comunicación que su antecesor.



Portada de *8 Improvisaciones* (Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

Esta misma sociedad dio un concierto excepcional dirigido por Félix Weingartner,⁴ el incomparable director de orquesta alemán, en el que se ejecutaron, entre otras cosas, la Sinfonía “Pastoral” de Beethoven, maravillosamente interpretada, y *Mazepa*, poema sinfónico de Franz Liszt, que obtuvo un éxito colosal, con sus sonoridades tan imponentes, sus timbres tan extraños, sus matices tan delicados, todo ello en cromáticas y arpegios intrincados en un movimiento vertiginoso, en un *vivace* ¡incréd-

⁴ Felix Weingartner (Zara, Dalmacia, 1863-Winterthur, 1942). Director de orquesta y compositor austriaco. Estudió composición en Graz con Rémy. Por recomendación del crítico Hanslick se mudó en 1881 a Leipzig a estudiar filosofía y entró al Conservatorio. Liszt lo tomaría bajo su protección. En 1884 presentó su ópera *Sakuntala* y, en ese mismo año, obtuvo su primer trabajo como director de orquesta en la Ópera de Koenigsberg, puesto al que le siguió la Ópera de Danzig, Hamburgo y Mannheim. En 1891 devino *kapellmeister* de la Ópera de Berlín y director de los Conciertos Reales de Orquesta. Dirigió asimismo los Conciertos Kaim en Munich y, en 1908, ocupó el puesto que dejó vacante Gustav Mahler en la Ópera de la Corte de Viena, dirección a la que renunció en 1911, aunque conservó los Conciertos de la Filarmónica de Viena hasta 1927. La lista interminable de orquestas y cargos desempeñados en los países de habla germana no le impidió a Weingartner hacerse de una impresionante carrera internacional, así como de ocupar finalmente la dirección de la Filarmónica de Nueva York. Se le recordará siempre como el director clásico más eminente de su generación, sobresaliente por la claridad y economía de su batuta, la ausencia de exageraciones en la interpretación y la precisión sin rigidez de sus tiempos. Sus escritos revelan sus dotes de análisis y exposición musicales aplicadas asimismo a los intérpretes. Fue un hombre cultivado y distinguido, sensible a la ofensa.

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

Pianistas notables

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

⁵ Joseph Lhevinne (Orel, Moscú, 1874-Nueva York, 1944) Graduado en el Conservatorio de Moscú. debutó en esa misma ciudad en 1893 bajo la dirección de Anton Rubinstein. Premio Rubinstein en 1885. Comenzó entonces una carrera concertística que compartió con la enseñanza en el Conservatorio de Moscú que duró hasta 1906. La Primera Guerra lo sorprendió en Berlín, donde fue hecho prisionero en tanto enemigo. A su liberación, la experiencia lo impulsó a instalarse definitivamente en Nueva York, donde en 1922 reanudó la enseñanza en la famosa Escuela de Música Julliard. Lhevinne fue uno de los representantes más brillantes de la escuela rusa para el piano. Su excepcional virtuosismo se aunaba a un sentido lírico y romántico que lo empujaba a menudo a una lectura poco ortodoxa, pero siempre interesante, de los textos. Estuvo casado con Rosina Bessi —posteriormente Lhevinne—, también pianista, medalla de oro en el Conservatorio de Moscú, con quien dio numerosos recitales a dos pianos. Rosina le sobreviviría y, a su vez, desarrollaría una carrera en la enseñanza pianística de enorme prestigio, con discípulos tales como John Browning, James Levine y Van Cliburn. Joseph Lhevinne vino a la ciudad de México en por lo menos dos ocasiones.

⁶ Harold Bauer (Londres, 1873-Miami, 1951), pianista estadounidense de origen inglés. A los nueve años hizo su primera presentación pública como violinista y no fue sino hasta 1892 cuando, por consejo de Paderewski, con quien estudiaba informalmente, decidió continuar su carrera como pianista. En 1893 debutó en París y realizó una gira por Rusia. Subsecuentemente emprendió una *tournee* de conciertos por toda Europa y estableció una posición no sólo como buen solista, sino como músico de cámara de primer nivel. Con Thibaud y Casals, con quienes formó trío, dio numerosos conciertos. Durante la Primera Guerra fijó su residencia en Nueva York, donde fundó la Asociación Beethoven (1918-41), sociedad líder en la música de cámara. Fue autor de numerosas transcripciones y ediciones para piano.

⁷ Louis Diémer (París, 1843-1919), pianista, profesor, compositor y clavecinista. Hizo brillantes estudios en el Conservatorio de París, donde obtuvo el primer premio de piano en 1856. Partenaire de Sarasate, conoció a Gounod y frecuentó el salón de Rossini. Concertista de renombre internacional, es el creador de la obra pianística de Chaikovski, Enesco, Lalo, sus amigos Widor, Massenet, Fauré, César Franck y Saint-Saëns, quienes le dedicarían sus partitu-

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

Pianistas mujeres

Entre las pianistas mujeres, mencionaremos a Anna Hirzel,⁸ discípula –parece– de Leschetizky,⁹ que dio tres recitales en la Sala Érard, en los

ras. En 1887 heredó la cátedra de Marmontel en el Conservatorio, donde formó una pléyade de pianistas que serán célebres: Édouard Risler, Cortot, Lazar Lévy, Casella, Marcel Dupré, Yves Nat, Robert y Gaby Casadesus. En 1900 y 1902 da a conocer en París los dos Conciertos para piano y orquesta de Brahms. Atraído tempranamente por la transcripción de música antigua, interpretó en concierto obras de los clavecinistas franceses, sin olvidar los conciertos de Bach que colaboró a exhumar. Entre 1887 y 1906, publicó para Durand las transcripciones y revisiones, entre las que destaca la integral de *Piezas para clavecín* de Couperin. A su influencia se debe la resurrección de este instrumento. Creó la Sociedad de Instrumentos Antiguos.

⁸ Anna Hirzel-Laugenhan (Lachen, Zürich, 1874-Schloss Berg, Cantón de Thurgau, 1951), pianista y maestra de piano, alumna de Theodor Leschetizky y Anette Essipova en Viena. Después de una atareada carrera concertística que prodigó en varios países europeos, se estableció en Suiza, donde se ganó un enorme prestigio como maestra. A su alrededor se formó un selecto círculo de alumnos venidos de todas partes, que se beneficiaron con sus enseñanzas técnicas, que fueron su especialidad.

⁹ Theodor Leschetizky (Laucut, Polonia, 1830-Dresde, 1915). Pianista, maestro y compositor polaco. Se inició en la música con su padre, también músico, quien pensionado por la condesa Potocki en Viena, se estableció con su familia en esa ciudad, lo que le dio la oportunidad de oír a los mejores artistas de su tiempo. Alumno de Czerny a los once años, Theodor se desarrolló como pianista y maestro a la vez. Su debut pianístico en Rusia en 1852 le atrajo un grupo de alumnos que muy pronto se incrementó, de tal suerte que cuando su amigo Anton

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

En el Conservatorio de París

En el Conservatorio, hemos tenido dos audiciones del oratorio de Bach, La Pasión, según San Juan, verdadero monumento de arte, inmenso, colosal, dirigido por Georges Marty¹² con una autoridad y convicción ar-

Rubinstein abrió en 1862 el Conservatorio de San Petersburgo, Leschetizky fue nombrado director del departamento de Piano. A la par de sus actividades pedagógicas, Leschetizky emprendió numerosas giras de conciertos por Rusia, Polonia y Alemania, alternando el concertismo con la dirección de orquesta. En 1878 regresó a Viena donde se estableció definitivamente y donde su prestigio como maestro tuvo un enorme *réclame*. Su mayor virtud fue la de desarrollar en cada uno de sus alumnos las características propias de su individualidad.

¹⁰ Marie Panthés (Odesa, Rusia, 1872-?), pianista francesa por su educación. Estudió en el Conservatorio de París y terminó la carrera de concertista a los 16 años con un primer premio. Discípula de Madame Réty y de Fissot, dio conciertos en toda Europa y, en 1904, ingresó al Conservatorio de Ginebra como profesora de la institución.

¹¹ Fanny Davies (Guernsey, 1861-Londres, 1934) pianista inglesa. Estudió con Reinecke en Leipzig y después, en 1883, en el Conservatorio de Francfort con Clara Schumann, quien le ayudó a perfilar su carrera de concertista. Debutó en Londres en 1885 con el Quinto Concierto de Beethoven, obra que permaneció como una de sus mejores interpretaciones. A partir de entonces figuró en las principales series y festivales de música de Inglaterra, como recitalista y como acompañante del violinista Joachim y de la cantante Adelina Patti, así como de otros artista de su categoría. Con regularidad se presentó como invitada de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. A su interés se debe la introducción de la música de Brahms en Inglaterra, particularmente de su música de cámara, en la que Davies participó asiduamente. Sus recitales se iniciaban siempre con música de los antiguos compositores ingleses, sobre todo William Byrd, muchos años antes de que renaciera el interés por escucharlos. En sus interpretaciones y en su enseñanza buscó siempre servir al arte por encima de cualquier otra consideración.

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

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

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

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

Obras teatrales

En la Gran Ópera y en la Ópera Cómica hemos tenido el *Lohengrin*, *Tannhauser* y *Sansón y Dalila*, la *Louise* de Charpentier, *Lackmé* de Delibes,

¹³ Frédéric Le Rey (?), probablemente originario de Rouen, Francia, donde se encarga en 1885 de los conciertos de orquesta del Círculo Musical, que tienen lugar en el Tivoli de la Isla Lacroix –sala llena con música de Delibes, Gounod y Thomas. Le Rey anima en seguida el Círculo Sinfónico en 1887, formado por *amateurs*. La Sociedad de Compositores Normandos de 1892 se debe asimismo a su iniciativa. Sus miembros encuentran en esta Sociedad un medio para hacerse oír. A principios del siglo XX organizó los Conciertos Le Rey de música sinfónica, que se realizan en 1903, en la Sala Humbert de Romans –construida por Hécator Guimard y típico ejemplo del Art Nouveau– y, en 1904, con subsidio oficial, en la Sala Victor Hugo de París. En ambas salas se tocaría música de Ricardo Castro.

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

Para concluir, [Joseph] Joachim,¹⁶ el venerable profesor, el pontífice alemán del violín, acompañado de su célebre Cuarteto, ha dado en la

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

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

¹⁶ Joseph Joachim (Pressburg, Bratislava, 1831-Berlín, 1907), violinista austrohúngaro, compositor y director de orquesta. Estudió con varios maestros antes de llegar con Joseph Böhm en Viena, con quien trabajó la técnica bajo su constante cuidado. En 1843 se mudó a Leipzig y tuvo la suerte de que Mendelssohn se interesara en él. Su protección, consejo y crítica le aseguraron una educación artística superior, en la que no faltaron ni los estudios de composición, ni la práctica a dúo con el maestro. A fines de ese año debutó en la Gewandhaus en un concierto en el que intervinieron la cantante Pauline Viardot, Clara Schumann y Mendelssohn, con quien tocó el Adagio y Rondó de Bériot. Joachim perfeccionó sus facultades en su primera experiencia como concertino bajo la batuta de Liszt en Weimar, en 1859. Sin embargo, no adepto a la "música del futuro", volvió a la amistad muy cercana con los Schumann y Mendelssohn, a quienes sumaría otra más vital e intensa: la de Brahms. Joachim se convirtió en el intérprete, promotor y difusor de su música de cámara y llegó incluso a estrenar su Pri-

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

De usted, afectísimo amigo, atento y seguro servidor,

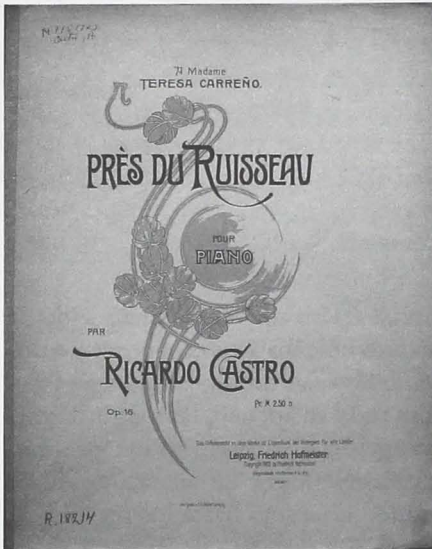
mera Sinfonía en Cambridge, Inglaterra, cuando se le otorgó el doctorado en esa universidad. Para Joachim escribió Brahms uno de los más hermosos conciertos de la literatura para violín. El estilo de tocar de Joachim siguió de cerca la escuela francesa de Viotti y Kreutzer, modelada sobre el viejo *bel canto* italiano. Joachim colocaba la integridad artística y musical por encima del virtuosismo mecánico y, puesto que le gustaba enseñar con el ejemplo, cualquier actuación suya era fuente de instrucción, como experiencia artística y espiritual.

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

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

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

El primer lugar corresponde sin duda a la Sociedad de Conciertos Sinfónicos que anualmente organiza series muy interesantes, con programas selectos. Cuenta para ello con magníficos elementos, sobre todo con una orquesta excepcionalmente buena y numerosa, muy bien disciplinada y a cuyo frente está un buen director, sabio y de los más competentes: Monsieur Willy Rebberg, ventajosamente conocido hace ya bastantes años. Entre las obras ejecutadas por esta Sociedad, la que provocó en mí no sólo el más grande entusiasmo sino también un sentimiento de admiración sin límites, fue la Tercera Sinfonía de Brahms, compuesta en 1883, y que por su forma elevada, por la nobleza de su inspiración y por su



Portada de *Près de Ruisseau* (Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

carácter grandioso, puede decirse que resume el espíritu y las tendencias de los últimos años del maestro. Es una obra colosal, que debe clasificarse entre las más grandes que haya producido el genio moderno. Sin embargo, no se amolda ciega y escrupulosamente a los cánones tradicionales del clasicismo, sino que por momentos rompe atrevidamente con complejos moldes y parece buscar otras vías pues, como dice atinadamente un escritor muy autorizado, hay en esa Sinfonía, notoriamente en el *allegro finale* frases pasionales, de tintes amortiguados y crepusculares, impregnadas de honda melancolía y de cuyo romanticismo no se encuentra ciertamente ejemplo en la historia de la sinfonía pura. De los cuatro movimientos en que está dividida la obra, descuellan el *allegretto* (escrito en vez del acostumbrado *scherzo*) encantador. Lleno de una gracia discreta y reposada, si me es permitido expresarme así, y sobre todo, la primera y última parte, en las que predomina un carácter tan sombríamente apasionado y enérgico, que con razón se ha denominado “Heroica” a esta magna sinfonía. A pesar de su trama un tanto complicada, de la elevación de ideas, de la orquestación compleja, que la hacen de difícil percepción, fue muy gustada del público, y a ello contribuyó, sin duda, su interpretación excelente y extraordinariamente expresiva. Por otra parte, Brahms es un autor favorito del director de la orquesta, Monsieur Rebberg, que ha dirigido esta obra no sólo con ciencia, sino también con verdadero amor.

Pablo Casals, de quien ya me he ocupado en alguna de mis crónicas anteriores, ha figurado como solista en estos conciertos sinfónicos, y de

nuevo vuelvo a repetir que es el primero de los violonchelistas actuales. Entre otras cosas, tocó dos Suites de Bach y un Concierto de Eugenio D'Albert, esencialmente moderno, muy bien escrito para el violonchello, que Casals supo hacer valer, poniendo de relieve sus innumerables bellezas, con sus admirables cualidades de musicalidad fina, perfecta comprensión, interpretación exquisita y maravilloso virtuosismo.

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

En el mismo Victoria Hall y también en un recital, se hizo aplaudir con entusiasta admiración Jacques Thibaud,² a quien podría llamársele, sin

¹ Fechado en Ginebra, Suiza, el 12 de febrero de 1906, se publicó en *El Imparcial* el 13 de marzo del mismo año con el título "El arte en Génova. Revista musical de Ricardo Castro", error muy común, ya que en francés, Genève está más próximo al español Génova (Gênes en francés). Nosotros hemos omitido el subtítulo.

¹ León Delafosse (1874-1951), dotado y talentoso pianista y compositor francés. A los 13 años obtuvo el primer premio en la clase de piano del Conservatorio de París. De origen humilde, durante mucho tiempo tocó en los salones de los condes de Saussine, donde conoció al escritor Marcel Proust y al conde Robert de Montesquiou. Habiéndose aficionado este último al joven pianista, lo tomó bajo su protección, gracias a lo cual Delafosse actuó en los principales salones y salas de Londres y París y, en general, de toda Europa, así como en acontecimientos tales como la fiesta literaria en el Palacio de Versalles, con asistencia de la aristocracia. En 1894, el artista puso música a uno de los poemas de Proust, *Mensonges*, lo que el escritor agradeció con elogios continuos en la prensa. El patronazgo de Montesquiou, sin embargo, llegó a un inesperado y amargo final. El descrédito que Montesquiou propaló sobre Delafosse le cerró para siempre las puertas de los salones aristocráticos donde había hecho su fama y canceló toda posibilidad de otros auspicios. La cólera de Montesquiou contra Delafosse acabó con su carrera. Al menos así lo sugiere el hecho de que no volviera a tener notoriedad alguna ni como pianista, ni como compositor. Su nombre se desconoce en diccionarios locales y extranjeros relacionados con la música de Francia en esa época.

² Jacques Thibaud (Burdeos, 1880-Barceloneta, 1953), violinista francés, primer premio del Conservatorio de París en 1896. Recibió consejos de Ysaÿe durante muchos años y se le consideró como uno de sus herederos. Inolvidable en la música de cámara, formó en 1905, con Pablo Casals y Alfred Cortot, un trío que figura entre las formaciones mayores de la primera mitad del siglo XX. Con Marguerite Long, fundó en 1943 el famoso concurso de ejecución musical (violín y piano), aún hoy vigente. Como intérprete, sus mayores cualidades fueron la

hipérbole, el violinista de la poesía y de la delicadeza, sin que estas cualidades sobresalientes excluyan de su temperamento un hondo sentimentalismo, a veces nervioso e intensamente apasionado. En todo su programa, alcanzó el artista ovaciones delirantes, pero en una Miniatura de Marák, *Le Rêve*, su fraseo tan delicado y vaporoso se convirtió realmente en un ensueño, en algo impalpable y profundamente melancólico que brotaba de su alma para conmover hasta las lágrimas a todos los que, estremecidos, le escucharon en medio del más completo recogimiento.

Como audiciones de música de cámara, han sobresalido las del Cuarteto Marteau, cuya celebridad europea débese no tan sólo al nombre de su ilustre jefe,³ sino ante todo, a la cohesión absoluta, a la intelectualidad extraordinaria de ese pequeño grupo de exquisitos artistas. Las más bellas obras del repertorio clásico –Beethoven, Mozart, Haydn– han hecho las delicias del auditorio, sin olvidar una página bien notable de modernismo, la Sonata en si menor de Gustavo Samazeuilh⁴ que podría quizá señalarse como el prototipo de la manera actual de los compositores franceses: música sutil, espiritual, tormentosa, música impresionista que no carece de encantos, pero a la que falta sencillez y que pudiera tacharse de artificiosa por su poca espontaneidad. No obstante esa Sonata es bella y en ella revélase ciertamente un compositor de talento.

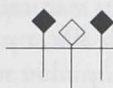
En punto a música religiosa, hemos admirado un Te Deum de Bruckner, un Salmo de César Franck, páginas llenas de ciencia e inspiración, y la grandiosa trilogía de Berlioz, *La infancia de Cristo*, obra monumen-

pureza de estilo, una interpretación de gran clase y una sonoridad plena, si bien de poca potencia. Poseía un Stradivarius de 1709 que se destruyó en el accidente que le costó la vida.

³ Henri Marteau (Reims, 1874-Lichtenberg, Baviera, 1934), violinista francés, nacionalizado sueco. Su madre fue alumna de Clara Schumann y su padre un aficionado de valía. Hizo sus primeros estudios en París en forma privada, hasta los 17 años, cuando ingresó al Conservatorio con Garcin. Al cabo de un año, obtiene el Primer Premio. Su carrera como solista se inicia en 1893 y, en 1897, debuta en París en los Conciertos Lamoureux. Fue profesor del Conservatorio de Ginebra (1900-07) y de la Hochschule für Musik de Berlín, donde sucedió a Joachim (1908-15). Fue segundo director de la Orquesta de Göteborg (1915-21), Suecia, donde finalmente se establece, y profesor de la Academia de Música Alemana de Praga (1921-24), de Leipzig (1928-34) y de Dresde (1928-34). Regresó a Estocolmo en 1934 y dio ahí su último concierto. Sus interpretaciones de Bach, Mozart y Reger –que incluso le dedicó su Concierto para violín (1908)– fueron notables y prestigiosas. Poseía un Guarnerius de 1731.

⁴ Gustave Samazeuilh (Burdeos, 1877-París, 1967), compositor y crítico musical. Se dedicó a la música después de haberse graduado en Leyes en la Escuela de Altos Estudios. Trabajó al lado de Chausson, D'Indy y Bordes en la Schola Cantorum de París (1900-1906), y con Paul Dukas. Su música, limitada en cantidad pero no en calidad, se inclina más hacia las primeras obras de Ravel y Debussy que al academismo de la Schola. Samazeuilh es conocido, sobre todo, como crítico y ensayista, actividad con la que contribuyó al criticismo musical francés a través de periódicos y revistas, locales y extranjeros, prefacios a libros sobre música y estudios sobre los compositores de su tiempo.

Entrevista con Ricardo Castro
La música alemana y francesa. Opinión sobre
el estado actual de la música en México.
Impresiones y juicios*



Cyrano

Porque, sin perjuicio de las diarias labores, o en beneficio de ellas, un rato de plática amena y docta, es siempre agradable; porque los redactores artísticos de *El Diario* estamos siempre anhelosos de ilustrar el propio con el ajeno parecer, en pro nuestro y de nuestras labores; porque... por las tantas razones que hay, entre las que no son insignificantes las que hemos abonado en ocasión de nuestras anteriores entrevistas, abusando de las amabilidades del maestro Ricardo Castro, solicitamos de él una.

¿Conocéis a Ricardo Castro? Si no, no os imaginéis que Castro es un polendoso del arte, porque cuando le veáis, sufriréis decepción. Su tipo y sus maneras revelan desde luego su temperamento artístico: es afable, muy afable, dulce, melancólico de una melancolía pensativa, honda; su palidez mate, la sonrisa calmada y fugitiva, que apenas si se detiene en la comisura de sus labios, la constante inclinación de la cabeza cuando habla: el largo mechón bruno cayéndole de lado, sobre la frente, a la Gorki, y su mirada a veces inquieta y luminosa, a veces nostálgica y honda, lo caracterizan, lo hacen personal. Habla como mira, en unos momentos lentamente, quedadamente, como deleitándose en silabear las ideas que se gestan en su cerebro y en otros con precipitación, con inquietud, atropellando los conceptos, como temeroso de que se pudiera perder la frescura de los coloridos de sus impresionismos, de que la robustez de sus pensamientos se debilitara; pero siempre sin subir de tono, siempre con su acento afable, comedido, trasuntador de altas bondades: habla, y sus manos, incansablemente, pero sin brusquedad, como si tejieran sutiles redes de ensueños, siguen sus palabras con una acción calmada y pintoresca.

* Cyrano [seud.], "Entrevista con Ricardo Castro", *El Diario*, 13 de noviembre de 1906. Para identificar al autor que firma esta entrevista como "Cyrano" encontré dos opciones en el libro de Juana Manrique de Lara y Guadalupe Monroy Baigen (compiladoras), *Seudónimos, anagramas e iniciales de escritores mexicanos antiguos y modernos*, México, SEP, Departamento de Divulgación, 1954, 115 pp. Cyrano fue el seudónimo de dos autores: Gustavo F. Aguilar y Julio G. Arce (p. 18). El primero está asociado a cuatro seudónimos: Cyrano, Chantecler, G.F.A. y Sánchez Filmador (p. 61). El segundo tiene dos seudónimos: Cyrano y Jorge Ullica (p. 64). Me inclino a pensar que nuestro Cyrano podría ser Gustavo F. Aguilar, ya que tiene 1884 como año de nacimiento, y tendría 22 años cuando realizó la entrevista a Ricardo Castro en 1906.

Y así como su persona, es su plática bondadosa, afable, poco extremosa en sus juicios; siempre reverente de los grandes, siempre piadosa de los pequeños, pero piadosa sin afectación, sin “pose”.

Mucho nos habló de su arte: la música era el tema natural de nuestra conversación, y después de tocar generalidades y de hacer comentarios sobre varias cosas, a nuestra pregunta, pidiéndole su opinión sobre la música alemana, con su decir lento, nos contestó:

—¿Sobre la música alemana? Una opinión muy alta; especialmente sobre la sinfónica, y en ella mis preferidos son Bach, Beethoven...; Wagner en la dramática: Wagner no es más que un sinfonista prodigioso que hace hablar a los cantantes...

—Y sobre la francesa, ¿qué piensa usted?

—Tengo muy alta idea de ella también, nada más que es más escasa en sinfonistas... aunque tienen uno para mí muy grande: Saint-Saëns. Como compositores dramáticos, para teatro, creo a los franceses, sí, superiores a los alemanes. Saint-Saëns, en este género, creo que no ha sido aún apreciado ni en la misma Francia; él no ha sido afortunado: pocas, muy pocas de sus obras están, como “Sansón y Dalila”, en repertorio, y aún esta puesta en escena, no obtuvo un éxito inmediato; la obra de él que más admiro, “Enrique VIII”, apenas si ha hecho dos o tres apariciones en París, y lo mismo ha pasado con “Étienne Marcel”. Saint-Saëns es fecundo, muy fecundo, generalmente produce una obra anual; hace dos años escribió él mismo la letra para su “Elena”, obra que escribió para Monte-Carlo, a donde fue estrenada; “L’Ancetre” también tiene letra suya; en general, las obras de Saint-Saëns gustan, obtienen éxitos, pero no duran en cartel, si quiera como las de Massenet, que son más populares, pero más inferiores.

Entre los franceses admiro a Debussy, músico sumamente original, de las primeras figuras de la escuela moderna francesa, a pesar de lo cual no seguiría sus tendencias, porque me parece “ultra modernista”, acaso por su gran deseo de ser demasiado personal; tiene una obra para teatro, “Pellis” [*Pelleas*], de un género enteramente nuevo, no conocido en México: el poema teatral, en el que no hay drama, sus personajes se mueven poco...

—Y de México, del estado actual de la música aquí...

—Sinceramente creo que hemos adelantado; empezamos a tener músicos, pero aún estamos muy lejos de poder establecer comparaciones con países europeos; creo que el movimiento musical va bien encaminado, pero que nos falta que la falange de artistas engruese, que haya unidad en ella. Aquí tenemos pocos músicos, digo músicos, no tocadores de instrumentos; compositores acaso sólo cuatro o cinco; sinfonistas no tenemos uno solo. Esto, en gran parte, es debido a la falta de medios en que el arte

pueda propagarse y de estudios suficientes, porque talentos, aquí, tenemos muchos...

Con este motivo giró nuestra conversación sobre la vida y de los artistas en Europa, y al preguntar nosotros cuáles habían sido las más hondas emociones que allá recibiera, nos dijo:

-De las más hondas cuando estuve en Munich, expresamente a las representaciones wagnerianas: de las obras de Wagner, ante todas, las que más me conmovieron fueron "Tristán e Isolda" y "El Crepúsculo de los Dioses", la última de la trilogía.

-¿Y Lohengrin?

-Lohengrin es el término medio de Wagner; en él pretenden muchos que Wagner debió haber detenido sus innovaciones; en Lohengrin cada personaje está ya caracterizado por un "motivo" particular.

Y nuestra plática se matizó sobre temas wagnerianos; después le preguntamos su opinión sobre los juicios que se han hecho acerca de "La Leyenda de Rudel", a lo que nos contestó ingenuamente, manifestándonos que está satisfecho, muy satisfecho, de ellos, hablándonos después de los temores que había tenido que la obra no gustara, por ser su forma enteramente novedosa en México, y para terminar nos dijo algo sobre su obra próxima, aún no terminada, "Satán vencido".

Y como el tiempo había pasado, resignándonos a reservar la continuación de nuestra plática para otro día, nos despedimos del maestro.

Ricardo Castro quedó sonriendo, con su sonrisa afable, fugitiva, que apenas si se detiene en la comisura de sus labios...

Hasta luego, maestro.



Preámbulo a la desaparición del pianista Ricardo Castro

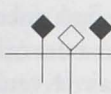
Armando Gómez Rivas

El documento *La Musa de Ricardo Castro* es, sin más, un sincero homenaje por la repentina muerte del pianista y compositor duranguense escrito por el poeta y cronista musical Rubén M. Campos (1871-1945) en diciembre de 1907. Se trata de un artículo publicado en la *Revista Moderna de México*, donde el poeta guanajuatense plantea un recorrido biográfico que se desprende de la transformación de la música de Castro o, mejor dicho, de sus tendencias creativas.

A través de las líneas laudatorias, el cronista propone que el periodo formativo de Ricardo Castro se inició con un rápido reconocimiento artístico, producto de sus dotes de instrumentista virtuoso y de la composición de obras para piano con una sensible vena romántica. No obstante que se trata de la declaración pública hacia un notable y admirado músico, la dirección que adquiere la narrativa nos conduce a través de citas mitológicas, referencias simbólicas y lugares poco asociados con la figura del célebre pianista. Se puede destacar que Campos, en este recorrido *sui generis*, describe cómo las composiciones de Ricardo Castro llegaron a considerarse extravagantes e incomprensibles por analfabetas de la música en la intimidad hermética de *El Bar* —centro de reunión obligatorio para los partidarios del modernismo—.

En la última sección de este panegírico, un rápido recuento de la obra lírica de Ricardo Castro se convierte en el detonador para exaltar las cualidades creativas del compositor comprometido, del orquestador tenaz y del delicado esteta, y para guiarnos por un laberinto vital que se convierte en una severa crítica cuyo objetivo es atacar el menosprecio sistemático a las figuras del arte canoro nacional. Unas cuantas frases metafóricas, para concluir el reclamo, transmutan la obra de Castro en flores que esperan cada primavera una nueva oportunidad para brotar a la consagración.

La versión editada de *La Musa de Ricardo Castro* que se presenta aquí incluye la actualización de la acentuación, la corrección ortográfica de errores mecanográficos evidentes y, al mismo tiempo, respeta con fidelidad la adaptación de galicismos y el uso de vocablos anglicanos.



Era este artista uno de los raros amadores de la Musa Euritmia. Trabajaba su arte con un amor de escogido, de lapidario; hacía y rehacía con la tenaz perseverancia de los que saben que el arte no es sino una larga persistencia; y en la lenta y pulcra tarea de excederse a sí mismo, consumió su juventud, no repitiéndose como los ignorantes infecundos que temen leer por miedo de robarse una idea y no hacen sino reproducir su viejo monorítmico [*sic*] llorón, sino educándose, tejiendo hilos de estilos hasta urdir y tramar la seda suntuosa de su personalidad culta para *toisonarse* en ella como un Jasón en un vellocino conquistado.²

Comprendió con su sagaz percepción y con su cualidad de meditativo solitario, que la juvenilia, que la obra de juventud no era sino la preparación de la obra definitiva, la de la madurez; y que si las rosas de su rosal primaveralmente florido habían sido aspiradas con deleite por su aroma romántico, el romanticismo de su primicia se marchitaría como una primulácea, y su prestigio de artista se deshojaría, como el de tantos otros, en plena primavera, y no quedaría en el índice del arte sino inscrito con el piadoso mote de “una esperanza”, catalogado en la larga serie de los malogrados.

Castro no quería eso. Su orgullo nativo le prescribió el estudio disciplinado de los solitarios altivos como su ola espada de combate, y se encastilló en su arte con la sombría taciturnidad de los que ven lejos y les subleva la vacilación de no llegar hasta donde sus ojos alcanzan, porque a medida que avanzaba en sus exploraciones furtivas, silenciosas, lejanas, descubría cielos nunca vistos. La curiosidad de saber fue bien pronto en Ricardo Castro una necesidad, como todas las gimnasias y las higienes. Su habilidad prematura de pianista le trajo presto, a partir de su reclusión disciplinada, la virtuosidad. Su Musa Euritmia, que lo hizo romántico en su primera juventud, hasta tal punto apasionado en la hermosura melodiosa de su concepción del arte entonces, que hoy no se olvida su *Minuetto*

¹ *Revista Moderna de México*, vol. VIII, núm. 52, México, diciembre de 1907, pp. 235-238.

² *Toison*: lana de una oveja o de un cimarrón. *Toison d'or* conquistado por los argonautas (Mit.). [N.T.]

lírico y acariciador como un canto de sirenas, lo desligó poco a poco de los brazos seductores de la hada romántica, le abrió nuevos espejismos en el desierto de los peregrinos fatigados que agotan la vena juvenil, y el compositor arribó a los oasis del arte nuevo, de la factura exquisita y laboriosamente trabajada, que es la que perdura; y lanzado con noble ardor en posesión de las fuentes ignoradas hasta henchir las cuencas de su bagaje de artista, se vio en plena fructificación de saber, todavía joven; vio que del antiguo romanticismo no guardaba sino el perfume en el alma, porque fue el primer aroma que entró en ella; y así su poesía exquisita para los pocos que comprenden su arte moderno y preciosamente trabajado, es el hálito sagrado del verdadero artista que no labra piedras falsas con paciente labor de profesor en contrapunto y fuga, sino diamantinas gemas de arte puro, con el maravilloso don del artista creador.

La Musa Euritmia fue la Pallas de este exquisito. Esquemaba, dibujaba, coloreaba, matizaba, pulía, retocaba, refundía, rehacía una composición hasta dejarla digna de su altivez de esteta, —oh, Chopin que te exaltabas hasta el furor en una noche de fiebre trabajando para crear inmortal una mazurca! oh, Glazounow que has rehecho una sinfonía cuatro veces con tu pujante poder soberbio!— y en su delirante deseo de *ser*, de brillar, de ser sentido, de ser estimado como fue en el cenáculo en que Cecilia Chaminade era la vestal, Ricardo Castro se transfiguró, se excedió a sí mismo, como todo artista que estudia sin descanso y que estima su prestigio de creador como un blasón; sus composiciones fueron cada vez más delicadas, más altas, más eurítmicas, y por tanto, menos populares.

A medida que se alejaba de los buenos y sanos rompepianos que han tenido por biberón el *schottisch* y por *beefsteack* el *cake-walk*, Castro se volvía dudoso. Los músicos analfabetas tronaban en el bar contra el incomprendible, con una iracundia de segundo período, y compadecían al extravagante, cuyas composiciones no solamente podían ya leer, sino ni entender. ¿Quién será aquel osado, presuntuoso, que había hallado para expresar su arte los *lieder* de amor de Brahms, que sabía de las elegancias de Debussy, del arte arabesco de Sinding, de las maravillas rutilantes de Schuz Evler? —Mas esos nombres, impronunciabiles en las lenguas torpes, eran sustituidos por los antiguos clisés de los pocos nombres del bagaje trasnochado de los deturpadores, y ni siquiera se sabía con quién comparar al artista insigne y solitario...

Para él velaba día y noche por la excelencia de su culto de amor. Ajeno a las pasquinadas grotescas de sus enemigos a quienes no hizo otro mal que vestir suntuosamente con su arte orquestal la pobreza raquítica de una melodía vulgar y mal escrita, trabajaba el arte suyo, el arte de preparación lenta y sabia con el sueño lírico del arte hablado, declamado, cantado, vivido en la escena. Compuso las óperas *Atzimba*, *Don Juan de*

Austria, La Leyenda de Rudel, Satán vencido, La Roussalska. La muerte lo sorprendió cuando escribía estas dos últimas, y no pudo ver sino dos representadas, *Atzimba* y *La Leyenda de Rudel*. El solitario tuvo que adivinar con su clarividencia de artista, la acción de sus héroes mal movidos por escritores ignorantes, y de esta circunstancia la crítica extrajo sus opiniones de clisé para burlar poemas que el vulgo craso no entendía.

La hermosura estaba en el poema musical, en el hábil engarzamiento de los motivos guiadores, en la polifonía sabiamente serpeadora de la estructura armoniosa,³ en el magistral empleo de las maderas suaves en los pasajes amorosos, en la gaya suntuosidad de los conjuntos pujantes de brío, en la frescura de los aires rotundos y de las frases cantantes y musicalmente bellas en todo esplendor. La factura de Castro es la de un moderno músico por la suntuosidad de sus ropajes orquestales, y por tanto el poema orquestal lo llena todo, la atención tiende más al interés del desarrollo del poema sinfónico, porque allí reside la vida, el alma de la composición que falta en la escena (hablo de las dos óperas que Castro vio representar), y un ejemplo de este aserto es la gloriosa escena final del bello poema de la *Princesa lejana*, en que Rudel de Blaya muerto es arrojado en el sagrado sudario de las banderas desplegadas, y el héroe malogrado parece transfigurarse, yacente en su lecho de gloria, escuchando en su sueño eterno la apoteosis de la música excelsa.

Divina página es esta que un día no muy lejano resurgirá a la vida del arte, consagrada por la cultura estética de la que Castro vio la alborada un día. Y, en el arte teatral como en el arte poético del recital, la Musa Euritmia no dejó nunca de ser el amor apasionado del compositor. El menor detalle era trabajado con paciencia y una sutileza de estilista, prolijamente, hasta dar la forma armoniosa al paso de una nota de engarce, hasta encontrar el matiz del sonido en el instrumento que más suavemente acaricie el oído, hasta hallar la armonización delicada que haga vibrar la red nerviosa como un sacudimiento espasmódico en una sensación morbosa. Yo sé que esta laudación va a parecer exagerada y falsa para los mismos estetas retardados medio siglo en la percepción de la belleza arcana, abstraídos en su egolatría como Buddha en su ombligo, ajenos a toda evolución del arte, que no escuchan sino la vieja canción de su ronco organillo. Porque con ser nuestro, es imposible que Castro sea un gran compositor. Porque, siendo un malogrado que trabaja rudamente en la edad en que todos descansen, es mucho que se le proclame gloria nacional.

Tal es el criterio de los caídos, que no tienen como obra de arte sino la floración efímera de su juventud ancestral, que se hartaron en el panal

³ Se refiere simbólicamente al movimiento en textura contrapuntístico que asemeja el movimiento de una serpiente.

melódico hasta empalagarse y retornaron a la vieja Italia melodramática del monorítmico y la nota pedal. Pero aunque nieguen el arte de Ricardo Castro por ignorancia o despecho, el artista surgirá sahumado con los turbulos de los amadores del arte joven, del arte prócer, del arte rey. Porque Ricardo Castro tuvo el rubor de su prestigio artístico, hizo de su nombre de artista una presea, pasó su juventud preparando su labor definitiva, la de la madurez, sin gloriarse de haber compuesto una linda canción romántica que dura un día, sino estudiando el procedimiento nuevo que un día le daría frutos tan bellos en la poesía del recital, como esas deleitosas composiciones que se llaman *Valse Bluette*, *Valse caressante*, *Valse impromptu*, *Valse reveuse*, *Valse sentimental*, *Valse arabesque*, *Six Préludes*, *Deux Nocturnes*, *Deux Impromptus*, *Barcarola*, *Condoliera*, *Berceuse*, joyas eurítmicas del poeta que traducía en notas los ensueños de sus pensamientos errantes, paréntesis de sus obras de aliento, que bajaban a abrirse en flores de matiz armonioso, mientras descansaban un breve instante de la lenta y larga elaboración de su sueño de arte lírico traidoramente segado por la muerte.

De su poder de mago en el piano, queda su *Concierto* para piano y orquesta como obra briosa y fuerte; pero en las florestas de sus ensueños, donde espigó tantas rosas regias, de las que algunas aún no se abren al cielo de la gloria, rosas póstumas que florecidas en Europa o en América, salieron de su alma pensativa y sensitiva como esplendorosa floración tardía trabajada exquisitamente con amor de esteta, con euritmia de poeta, germinarán los brotes nuevos en una primavera no lejana, y reflorarán en los espíritus delicados que al rubor del ejemplo del maestro pondrán en el arte todo su esfuerzo, comprenderán que la juventud no es sino la preparación de la obra que consagra una vida sacrificada en aras de un ideal, como la de Ricardo Castro, el exquisito, muerto en culto de amor a la Musa Euritmia.

A la memoria de María Teresa
Cabrera, una vibrante y hermosa

María Teresa

MÚSICA



A mi amigo Marix Loevensohn
Concierto para violonchelo y orquesta

Ricardo Castro
Reducción para piano: Eduardo Hernández Moncada
Edición: Eugenio Delgado

Allegro Moderato

I

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves: a single staff for the Violonchelo (Cello) and a grand staff for the Piano (right and left hands). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The first system (measures 1-3) features a *ff* (fortissimo) dynamic for the cello and a *p espress.* (piano, expressive) dynamic for the piano. The second system (measures 4-6) shows a *f* (forte) dynamic for the piano. The third system (measures 7-9) includes a first ending bracket labeled '1' above the piano staff. The fourth system (measures 10-12) features a *f* (forte) dynamic for the piano. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

13

16

2 Solo

19

23

3 Poco più

27

f

30

f

4

33

f

mf

pp

36

p

f

pp

39

39

5

41

espress.

p

5

p

5

41

6

45

ff

5

5

f

p

45

48

rall. ----- *ritenuto*

ten.

pp

rall. ----- *ritenuto*

pp

p

ten.

48

cantabile

p *espress*

51

cantabile

pp

cresc.

mf

7

54

f *molto espress*

pp

56

58

f

8^{va}

8

60 **Appassionato**

ff

8va----- loco

f *sub. p*

62

f *accel.*

fp *accel.*

rall.

rall.

64 **a Tempo** *cresc.* *ff*

a Tempo

p *mf*

67 *ten.* **Allegro**

Allegro

ff

5 3 5

5 5

70

Musical score for measures 70-72. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats, and two lower staves for piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

73

Musical score for measures 73-74. Measure 73 contains a circled number '10'. The piano part continues with triplets and rests.

Tempo I

75

Musical score for measures 75-77. Measure 75 contains a circled number '11'. The system includes dynamic markings 'f' and 'mf'. The piano part features a quintuplet in measure 77.

78

Musical score for measures 78-80. Measure 78 contains a circled number '11'. The system includes dynamic markings 'ff' and 'mf'. The piano part features a quintuplet in measure 79.



81

Più mosso

84

p

87

12

gru

90

rall.

13

rall.

92

95

14

p

mf espress.

pp

98

100

15

f

5

5

16

104

Pesante

ff 5 5

Pesante

f

107

f e rall. dolce ed molto espress.

rall.

rall.

pp

110 Cantabile

Cantabile

17

113

p

p

116

mf

118

18 **Appassionato**

ff **Appassionato**

f *mp*

120

mf *f* *p*

accell. -----

accell. -----

122

rall. **a Tempo** *cresc.*

rall. **a Tempo** *mf*

125 19 Allegro

128

131 20

Cadenza

134

Cadenza

135 *ten.*

139 *accel.*

143

146

II Thème varié

Andante

Violonchelo

Piano

Andante

p *cresc.*

156

156

22

160

22

160

p *p*

23

164 *tr* *tr* *tr*

24

168 *tr*

p *sub. p*

172

espress.

25

176

ff *p* *mf* *f* *p*

180

ten.

fff

pp

mf

f

26 **Più mosso**

184

mf

mf

Più mosso

188

f

27

192

p

pp

pp

196

f

mf

pp

28

200

p *cresc.*

pp

204

pp

208

f *dim.*

mf

29

212

ff

f

30 Allegretto con motto

216

Allegretto con motto

f

220

p scherzando

p

31

224

p

228

cresc.

32
232

f

p

p

236

ff

p

33
240

244 *rall.* *ff* *cresc. e rall.* *mf* *Moderato* *Moderato* *p*

249 *cresc.* *cresc.*

35 252 *f* *p* *marc.*

255 *rall.* *rall.* *p legg.* 36

258 37

258 259 260

261

261 262 263

264 38

264 265 266

267 39

267 268 269

270 (40)

273

pp *sf*

m.i. *m.i.* *8va-7* *m.i.*

Pesante

276

cresc. *8va-* *ff* *fff* *sfz* *m.i.*

cresc. *m.i.*

(41)

280 **Tempo di mazurka** **a tempo**

Tempo di mazurka *pp* *rall.* *a tempo*

285 (42)

cresc. *ten.*

290

295 (43)

f *mf* *ten.*

300 (44)

pp *ten.*

303

45

pp *p*

306

rall. ----- ten. 46 a tempo

rall. ----- ten. a tempo

p

311

47

sfz

313

313

315 48 Moderato e ritenuto

Moderato e ritenuto

317 *rall.* *espress.* *rall.*

49 Moderato

320 *mf* *dim.*

Moderato

p

50 *f* *poco rall.*

324 *mf* *poco rall.*

51

328 *cantando*

f

cantando

p

330

express.

52

332

f

mf espress.

334

53

mf

The image shows a page of musical notation for 'heterofonía 136-137'. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 328-330) is marked 'cantando' and 'f' for the vocal line, and 'p' for the piano. The second system (measures 330-332) is marked 'express.' for the piano. The third system (measures 332-334) is marked 'mf espress.' for the piano. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

337 *trm* *f* *f* (54)

341 *molto espress* *molto espress*

344 (55) *ff* *cresc.* *fff* *cresc.* *f*

348 (56) *trm* *trm*

III

352 **Vivo**

Violonchelo *mf*

Piano **Vivo**
p *stacc.*

357

57

f

mf

362

367

58

sf

sf *ff stacc.*

372 59

p *stacc.*

p *stacc.*

377

p *stacc.*

382 60

p *stacc.*

387

p *stacc.*

61

392

stacc.

62

397

p stacc.

402

63 Cantabile

407

f

Cantabile

pp

412 64

p

417

p

422 65

cresc.

427

ff

f

432

m. i.

437

66

cresc.

m. i.

p

442

f

447

67

stacc.

452

68

Musical score for measures 452-456. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single staff for the cello. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The cello part has a melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *stacc.* (staccato). A hairpin crescendo is shown above the piano part.

457

Musical score for measures 457-461. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single staff for the cello. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The cello part has a melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *stacc.* (staccato).

462

69

Musical score for measures 462-466. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single staff for the cello. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The cello part has a melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *f* (forte) and *rall.* (rallentando). A hairpin crescendo is shown above the piano part.

467

Musical score for measures 467-471. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single staff for the cello. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The cello part has a melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#).

472

Musical score for measures 472-476. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with overlapping chords and melodic lines in both hands. The vocal line is mostly silent in this section.

477

(70)

dolce

p

Musical score for measures 477-481. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with overlapping chords and melodic lines in both hands. The vocal line is mostly silent in this section. A circled number '70' is above the vocal line. The word 'dolce' is written below the vocal line, and 'p' is written below the piano part.

482

cresc.

mf

Musical score for measures 482-486. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with overlapping chords and melodic lines in both hands. The vocal line is mostly silent in this section. The word 'cresc.' is written below the vocal line, and 'mf' is written below the piano part.

487

(71)

ff

Musical score for measures 487-491. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with overlapping chords and melodic lines in both hands. The vocal line is mostly silent in this section. A circled number '71' is above the vocal line. The word 'ff' is written below the piano part.

492 72

f
pp *p*

497

502 73

p

507

74

512

cresc.

517

75

522

rall. -----

rall. -----

527

76

Tempo

stacc.

Tempo

pp *stacc.*

532 (77)

f

f

537

542 (78)

ff stacc.

ff stacc.

547

p

79 *pizz.* arco

552

ff *f*

stacc.

557

80

562

80a

567

81

f *stacc.*

572

82

Musical score for measures 572-82. The system includes a cello line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A circled measure number '82' is located above the cello staff.

577

Musical score for measures 577-82. The system includes a cello line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A circled measure number '82' is located above the cello staff.

582

83 Cantabile

rall. ---

Cantabile

Musical score for measures 582-83. The system includes a cello line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A circled measure number '83' is located above the cello staff. The tempo marking 'rall. ---' is above the cello staff, and 'Cantabile' is written above the piano staff.

587

Musical score for measures 587-83. The system includes a cello line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.



84

592

597

602

86

ff

cresc.

f

607

f

f

612 (87)

Violin: Treble clef, notes with slurs and fermatas.
Piano: Treble and Bass clefs, complex textures with many beamed notes and slurs.
Cello: Treble clef, melodic line with a slur and a fermata.

617

Violin: Treble clef, notes with slurs and fermatas.
Piano: Treble and Bass clefs, melodic line with a slur and a fermata.
Cello: Treble clef, melodic line with a slur and a fermata.

(88) 622

Violin: Treble clef, notes with slurs and fermatas.
Piano: Treble and Bass clefs, triplets and 'cra' marking.
Cello: Treble clef, melodic line with a slur and a fermata.

627

Violin: Treble clef, notes with slurs and fermatas.
Piano: Treble and Bass clefs, melodic line with a slur and a fermata.
Cello: Treble clef, melodic line with a slur and a fermata.

632 90

Musical score for measures 632-636. The system includes a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Measure 636 is marked with a circled '90'.

637

Musical score for measures 637-641. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part continues with the rhythmic pattern from the previous system.

642 91

Musical score for measures 642-646. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. Measure 642 is marked with a circled '91'. The piano part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting in measure 643.

647

Musical score for measures 647-651. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part continues with the rhythmic pattern.

92

657

657

657

93

657

mf

662

662

667

94

667

672

Musical score for measures 672-675. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and common time. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and some rhythmic patterns.

95 Allegro Moderato

676

fff Allegro Moderato

ff

5

Musical score for measures 676-678. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in common time. The top staff has a few notes, while the grand staff is more active with chords and a melodic line in the bass. A dynamic marking of "fff" is present above the grand staff, and "ff" is below it. A fingering "5" is indicated in the bass staff.

679

5

7

Musical score for measures 679-681. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in common time. The top staff has a few notes, while the grand staff is more active with chords and a melodic line in the bass. A dynamic marking of "ff" is present below the grand staff. Fingering numbers "5" and "7" are indicated in the bass staff.

96

682

f

fp

dolce

Musical score for measures 682-685. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in common time. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and some rhythmic patterns. Dynamic markings "f", "fp", and "dolce" are present.

685

Musical score for measures 685-687. The system includes a violin part (top), a piano part (middle), and a cello part (bottom). The piano part features a complex texture with many beamed notes and rests. The cello part has a melodic line with some rests.

688

Musical score for measures 688-690. The system includes a violin part (top), a piano part (middle), and a cello part (bottom). The piano part has a dense texture of beamed notes. The cello part has a melodic line with some rests.

691

Musical score for measures 691-693. The system includes a violin part (top), a piano part (middle), and a cello part (bottom). The piano part has a dense texture of beamed notes. The cello part has a melodic line with some rests.

694

Musical score for measures 694-696. The system includes a violin part (top), a piano part (middle), and a cello part (bottom). The piano part has a dense texture of beamed notes. The cello part has a melodic line with some rests.

A mi querido amigo César del Castillo Impromptu en forme de valse

Ricardo Castro, op. 28, núm. 1

Edición: Ricardo Miranda

Tempo di valse lento

Piano

p *cantabile* *f* *con espressione*

8 *f* *p* *dolce*

16 *poco rall.* *cresc.*

22 *f*

28 *sempre f* *p* *ten.*

34 *p* ed espressivo

Tea Tea Tea *

40

Tea Tea Tea Tea

46

Tea * Tea Tea Tea

52

Tea Tea Tea Tea

58

Tea Tea Tea

63

Tea * Tea Tea

68 *8va*
Trio
Trio
Trio
Trio

74 *mf*
Trio
Trio
Trio

80 *piu f*
Trio
Trio
Trio

86 *ff*
Trio
Trio
Trio

92 *p*
Trio
Trio
Trio

98 *a tempo*
p
Trio
Trio
Trio

Musical score for measures 104-110. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 104 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) around measure 107. The word "Tea" is written below the lower staff at measures 104, 107, and 110.

Musical score for measures 110-116. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 110 starts with a *dolce* dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The dynamic changes to *poco rall.* around measure 113 and then to *p a tempo* around measure 115. The word "Tea" is written below the lower staff at measures 110, 112, 114, and 116.

Musical score for measures 116-123. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 116 starts with a *f* dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The dynamic changes to *mf e cresc.* around measure 120. The word "Tea" is written below the lower staff at measures 116, 119, 121, and 123. A first ending bracket labeled "8^{va}" spans measures 116-120.

Musical score for measures 123-130. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) starting at measure 124. Measure 123 starts with a *ff* dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The dynamic changes to *p* around measure 126. The word "Tea" is written below the lower staff at measures 123 and 126. A first ending bracket labeled "8^{va}" spans measures 123-126. A double bar line with a star symbol (*) is placed at the end of measure 126.

Musical score for measures 130-137. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). Measure 130 starts with a *dolce* dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The dynamic changes to *pp* around measure 133. The tempo marking *Vivo.* appears above the upper staff at measure 133. The word "Tea" is written below the lower staff at measures 130, 132, and 134. A first ending bracket labeled "8^{va}" spans measures 130-133. A double bar line with a star symbol (*) is placed at the end of measure 133.

A Manuel Escudero
Recuerdo cariñoso
Je dois te fuir!
Mélodie pour chant et piano

Ricardo Castro
Edición y dibujo musical: Aurelio Tello

Beau-té, Beau-té fiè-reet vo-la-ge tu ris de mon a-
p

dolce
mour! Et mon fi-de lehom-ge n'a du plai-re qu'un
cresc.

jour. Au-sein de l'in-cons-tan-ce tu cher-ches le bon-

15

heur pour - quoi de ma pré - sen - ce ve - nir trou - bler ton

17

cœur? Hé - làs! Hé - làs! ton cœur ig - no - re ce

dolciss.

21

qu'il me fait souf - fir: mais moi mais mois je l'aime en - co - re! Pour -

con passione

23

tant_ je dois te fuir! La nuit, la nuit dis-cre-te som - bre a

ten.

29

su — voi-ler mes pas: — je viens — ca - ché dans l'om - bre te

33

di - re a - dieu tout bas! — Lais - se — ma — voix si ten - dre! de-sar-

37

mer — ta - ri - gueur! Mais dai - - gnes tu l'en - ten - dre? Qu'im-

41

por - te ma do - leur? Hé - làs! — Mes pleurs te las-sent

45

mè - me sans pou - voir te fle - chir, mon cœur par - don - ne il

49

l'ai - me! pour - tant je dois te fuir! Peut è - tre un heu - reuse

ten.

Col canto

53

son - ge, ca - res - se tou som - meil? Que son ri - ant men -

57

son - ge pre - si - de à ton re - veil! Moi j'ai pleu - ré - tes

61

char - mes tes ser - ments et ta foi! La tra - - - ce de mes

65

lar - mes te par - - - le-ra de moi! Hé - làs! Ja -

69

mais *p* dolci. le cœur n'ou - bli - e! peut il ja - mais gué - rir? toi

71

appassionato

seule, toi seu - leé-tais ma vi - e! Pour tant, je dois te fuir.

Col canto



¿Es posible afirmar que Ricardo Castro –como compositor– haya desempeñado algún papel en la conformación de un repertorio violinístico en México? ¿Podemos ubicar a Ricardo Castro –como pianista– compartiendo escenario con el violín, cuando éste apenas comenzaba a tener una presencia significativa en nuestras salas de concierto?

Podríamos afirmar que sí, pero en el entendido de que, a la luz de la evidencia documental, esta relación no llegó muy lejos. Se trató... digamos...de una relación discreta.

De lo que sí existe abundante evidencia al revisar nuestra historiografía musical es de la importancia que tuvo el piano en el siglo XIX mexicano. El florecimiento de la música de salón¹ y la gran demanda de composiciones para este instrumento produjeron un auge del arte pianístico; actividad que, por cierto, encontró en la figura de Ricardo Castro uno de sus momentos culminantes. Por supuesto, conviene aclarar que el nivel artís-

tico alcanzado por los intérpretes de este género musical, señoritas en su mayoría, no fue del todo excelso y depurado.² De esta manera, el piano se adueñó de los diversos escenarios performativos: primero en el salón musical y la tertulia; después, en las salas de concierto con obras de mayor envergadura, tanto en el ámbito sinfónico como en el camerístico. Ricardo Castro figuró precisamente entre quienes se encargaron de crear un nuevo repertorio instrumental para estos nuevos escenarios.³

Pero, ¿qué hay del violín como instrumento de concierto? Más allá de la necesaria presencia de este instrumento en las orquestas de las compañías de ópera y de zarzuela, géneros musicales por

² Amado Nervo escribió que “[...] de 40,000 muchachas en pleno estudio, 39,000 son boxeadoras del piano[...] de las cuales tendremos, en un lapso de ocho años, un total de diez artistas.” Citado en: Ricardo Miranda. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, Xalapa, Ver., Fondo de Cultura Económica, 2001, p.103.

³ Un Concierto para piano y orquesta y otro más para violonchelo –primeras obras en su género hasta ahora conocidas compuestas por un mexicano– dan testimonio de lo anterior.

¹ Presencia insoslayable, más allá de las diferentes interpretaciones y valoraciones estéticas que se han hecho de la literatura musical salonesca.

demás populares en el México urbano de finales del siglo XIX. No tenemos mayores referencias del violín como instrumento predominante en teatros y salas de concierto que las que nos proporcionan las crónicas hemerográficas. De esta manera, es posible darse cuenta de que los grandes solistas que pisaron nuestros escenarios fueron exclusivamente violinistas extranjeros, varios de ellos con reconocida trayectoria.⁴

Ahora, ¿cómo podemos vincular los dos escenarios –el pianístico y el violinístico– con la figura de Ricardo Castro? Por una parte, tenemos el inmenso *corpus* del repertorio pianístico de toda una época, al cual, sobra decirlo, contribuyó enormemente nuestro pianista y compositor y, por la otra, una notoria escasez de violinistas mexicanos en el ámbito de los solistas.⁵ En cambio, hay que mencionar que en las últimas décadas del siglo XIX, según nos dice Evguenia Roubina: “[...]en la tertulia familiar el vio-

lín empezó a presentarse como un digno rival del piano”.⁶ Podemos suponer que prevaleció la práctica del arreglo y transcripción –para el violín– del repertorio de salón entonces de moda; dicha suposición se basa en el hecho de que la música compuesta originalmente para violín en esa época, y de la cual podemos dar cuenta en nuestros días, es bastante escasa.⁷ En total, podemos contar una veintena de piezas de autores tales como: Alberto Amaya, Francisco Alvarado Pier, Hernández Acevedo, David España, Emilio Méndez Bancel, Pedro Valdés Fraga y –ya en los primeros años del siglo XX– compositores tan significativos como Manuel M. Ponce y, por supuesto, Ricardo Castro.

La contribución de Castro a este repertorio es discreta; conocemos tan sólo un par de piezas para violín y piano: *Melodía Op. 34* y *Romance [Romanza] Op. 21*; así como una obra para instrumentos de arco: el conocido *Minuetto Op. 23*. Por los títulos de las piezas, po-

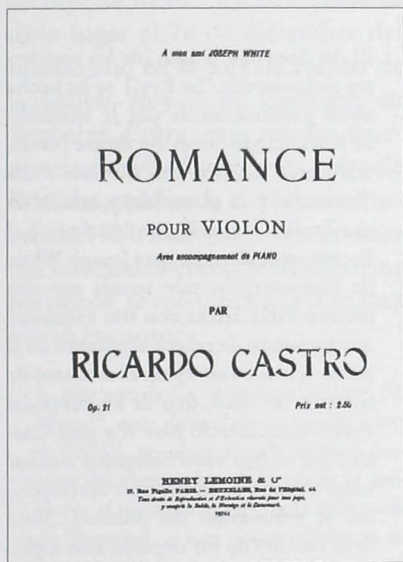
⁴ Enrique de Olavarría y Ferrari es la referencia obligada: en su *Reseña Histórica del Teatro en México: de 1538 a 1911*, 3ª edición, México, Porrúa, 1961, consigna la visita de personalidades tales como Edouard Reményi (húngaro) en 1882 (p. 1061), Pablo de Sarasate (español) en 1891 (p. 1285), Ovide Musin (belga) en 1893 y 1895 (p. 1429) y Fritz Kreisler (austriaco) en 1907 (p. 3038), por mencionar algunos.

⁵ Al menos hasta la aparición en escena de violinistas (concertistas) como Luis G. Saloma (1866-1956), Pedro Valdés Fraga y Alberto Amaya, por mencionar algunos de los más conocidos.

⁶ Evguenia Roubina, “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos”, en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, México, UNAM, vol. 1, num. 1, septiembre de 2006, p.23.

⁷ Me refiero principalmente a las obras publicadas por las casas editoras más conocidas de la época, así como a algunas piezas inéditas que se encuentran en los fondos reservados de las bibliotecas del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela Nacional de Música.

dría creerse que nos encontramos ante tres ejemplos típicos de música “de salón”; sin embargo, como se verá adelante, estas obras tuvieron presencia desde un principio en las salas de concierto y, por tanto, podemos muy bien considerarlas piezas “de concierto”.



Es pertinente mencionar que existen referencias de un *Trio para piano, violín y violonchelo*, del cual no hemos podido obtener mayor información: el 15 de Abril de 1889 la *Ilustración Musical Hispano Mexicana*, publicación de Barcelona dirigida por Felipe Pedrell, editó una biografía de Ricardo Castro en la que se menciona que esta obra se encuentra “en redacción”.⁸

⁸ Citado en Jesús C. Romero, “Ricardo Castro: su biografía en más de cien efemérid-

No se especifica en qué casa editorial y tampoco hemos encontrado referencias de que Castro la haya interpretado en alguno de sus conciertos, en México o en Europa.

La *Melodía* y el *Minuetto* fueron publicados de manera póstuma (c. 1908) por la casa *A. Wagner y Levien Sucrs.*⁹ y la *Romanza* por *Henry Lemoine & Company*.¹⁰ Tenemos otra edición de la *Melodía* que publicó *Ediciones Mexicanas de Música A. C.* en 1994, con el patrocinio del CONACULTA. En cuanto a la *Romanza*, hay que comentar la existencia de una versión con acompañamiento de orquesta.¹¹ No podemos afirmar en qué fecha fueron compuestas, pero atendiendo a las crónicas que publicaron diversos diarios

des musicales”, en *Nuestra Música*, México, año 4, núm. 14, abril de 1949, p. 158.

⁹ En las portadas de ambas ediciones queda asentada la pertenencia de los derechos de edición a *Jos. W. Stern & Co., New York., 1908.*

¹⁰ No hay datos acerca de la fecha de su publicación; en el fondo reservado de la biblioteca *Cuicamatini* de la Escuela Nacional de Música se encuentra una fotocopia de la portada de la partitura para piano en la que no se especifica la fecha (véase ilustración). En otra partitura original, proveniente de la colección de José Rocabruna, tampoco es posible indagar el dato debido al deficiente estado de conservación de la misma.

¹¹ Dentro de la colección “Ricardo Castro” de la biblioteca *Cuicamatini* hay un manuscrito de las *particellas* de esta versión. No hay datos concretos acerca del copista, pero en la 1ª página de la parte del corno está escrito con lápiz: “A. Hernández. Hecha en Paris en 1904”.

parisienses y belgas, reproducidos por el periódico mexicano *El Imparcial*,¹² encontramos evidencia de que estas piezas se incluyeron en varios de los conciertos que Castro ofreció durante su fructífera estancia en Europa, entre 1903 y 1906. Por otra parte, no hay datos de que se hayan interpretado con anterioridad a dicho viaje.

En el ejemplar del 10 de abril de 1904, *El Imparcial* reproduce las crónicas que hicieron tres diarios parisienses de un concierto ofrecido por nuestro compositor en la *Sala Humbert Des Romans* de París, con la participación del violinista cubano Joseph White (1836-1918). *La Revue Musicale* se expresó de la siguiente manera:

White ha tocado una romanza para violín [a él dedicada], que la orquesta debía haber acompañado mejor. Un 'minueto' para instrumentos de cuerda de una profundidad y preciosidad fina y espiritual completaba esta selección de obras del señor Castro.¹³

¹² El director del diario *El Imparcial* —Rafael Reyes Spíndola— fue amigo personal de Ricardo Castro y puntualmente reseñó en su periódico la exitosa carrera del pianista y compositor a partir de los últimos años del siglo XIX y hasta 1907, fecha de la muerte del artista. Para una mayor información acerca de dichas reseñas véase: José Antonio Robles Cahero, "Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de *El Imparcial*", en *Heterofonía*, núm. 107, México, julio-diciembre de 1992, pp. 32-48.

¹³ "Nuevos triunfos de Ricardo Castro". Traducción de *El Imparcial*, 17 de mayo de 1904.

El diario *La Guide Musicale* es más parco: "[...]débese [sic] mencionar una hermosa 'romanza' para violín escrita para M. White y brillantemente tocada por este célebre artista [...]"¹⁴

Por su parte, *Le Journal* se exhiba y demuestra gran entusiasmo, tanto por la música como por el intérprete:

El del domingo último [de los conciertos sinfónicos de 'Le Rey'] se ha hecho notar particularmente por la ejecución de tres composiciones del ilustre pianista Ricardo Castro: Un 'Minueto', una 'Romanza' para piano [sic] y una 'Marcha Tarasca' de su Ópera 'Atzimba' [...] Escrita especialmente para Joseph White [la Romanza], ha sido tocada por este incomparable artista con arte exquisito, que ha puesto de relieve el encanto de la pieza. White no envejece: es el mismo de siempre, es decir, uno de los reyes del violín. Gran triunfo para él y para Castro, que se han visto obligados muchas veces a salir a la escena para corresponder el entusiasmo del público [...] Este debe ser uno de los orgullos más legítimos del maestro Castro, que maestros de la talla de White consientan en ejecutar por primera vez composiciones de un artista nuevo, ante un público formado por los más inteligentes 'dilettanti' de la metrópoli francesa.¹⁵

Como se puede notar, en las tres crónicas destaca un entusiasmo manifiesto por las obras que conformaron el programa. Por otra parte, no deja de ser interesante la mención, en ésta última crónica, del tipo de público que

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Loc. cit.*

frecuentaba estos conciertos: no precisamente músicos, pero sí ¡cultos aficionados!

En febrero de 1905 *El Imparcial* reprodujo nuevamente varias reseñas periodísticas a propósito del viaje de Ricardo Castro por Bélgica, país en el que realizó al menos una presentación y en la que se incluyó la *Romanza*. El concierto tuvo lugar el 28 de diciembre del mismo año en la Sala de Fiestas de la *Societè Royale de Zoologie*, en Amberes. Entre estas reseñas tenemos la de *L'Independence belge* de Bruselas, publicada el 31 de diciembre de 1904. Aunque no de manera tan entusiasta como en los diarios parisinos, le reconoce a la pieza un cierto encanto:

[...]fue tocada [la 'Romanza'] por el Sr. Mora¹⁶ con delicadeza y sentimiento deliciosos, se relaciona a la primera manera del compositor (que no es la mejor) y sí predomina en ella la influencia de Massenet, si esta composición no es muy personal, no deja de tener por esto gusto y distinción.¹⁷

Continuando con las reminiscencias centroeuropeas, *La Prensa* de Amberes escribió: “[...]la ‘Romanza’ para violín y piano (ejecutada por Mora), es de mu-

cha suavidad y recuerda la música de Smetana con sus vagas y melodiosas reminiscencias [sic]”¹⁸

La Antigua Orquesta, también de Amberes, en su ejemplar del 7 de enero de 1905, ofreció una breve y elogiosa nota: “Su Romanza para violín delicadamente acompañada en el piano, es una página encantadora.”¹⁹

No todas las crónicas de la exitosa gira de Castro por Europa fueron reproducidas por *El Imparcial*: Gustavo Campa escribió un artículo en el que destaca la participación del pianista mexicano en los conciertos arriba mencionados. Asegura también “tener a la vista” elogiosas críticas aparecidas en diarios como *La Federación Artística* (1° de enero de 1905).²⁰

Si como compositor Ricardo Castro se relacionó ocasionalmente con el violín, en su faceta de intérprete de música de cámara la cercanía con dicho instrumento se remonta a sus años de estudiante. Jesús Romero nos da el siguiente dato: “El 5 de diciembre de 1883 tocó en un concierto de fin de cursos en el Conservatorio la obra ‘Delirio de Safo’ de Joseph

¹⁶ En ninguna de las reseñas de aquel concierto aparece el nombre completo del intérprete.

¹⁷ “Ricardo Castro en Europa –Sus nuevos triunfos– Un informe consular interesante. Lo que dice la prensa de Bélgica – ‘Atzimba’ aceptada en la Scala de Milán. Traducción de R. F. [sic] para *El Imparcial*, 19 de febrero de 1905.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *El Imparcial*, *loc. cit.*

²⁰ Gustavo E. Campa, “Ricardo Castro”, en *Críticas musicales*, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, librería Paul Ollendorf, 50, Chaussée D’Antin, 50, París, 1911, pp. 340-350.

El artículo fue publicado en la revista *Pauta*, núm. 29, enero de 1989, pp. 40-49.

White,²¹ con Alberto Amaya [violinista] y Gustavo Campa al armonio.”²²

El 2 de mayo de 1895 el propio Castro fundó la *Sociedad Filarmónica Mexicana* pero al no contar con suficientes fondos como para formar una orquesta sinfónica, va a centrar su objetivo en la difusión de la música de cámara. Existe bastante documentación al respecto: en su concierto inaugural, la *Sociedad Filarmónica* presentó un concierto en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) con el siguiente programa: “[...] ‘Trío’ de Hiller, Op. 64, para piano, violín y cello [...] Quinteto de R. Schumann con los violinistas Luis G. Saloma y Andrés Herrera.”²³ El 7 de junio del mismo año se presenta Castro nuevamente en la ENP con los mismos músicos, interpretando en ésta ocasión el *Quinteto “La Trucha”* Op. 114 de F. Schubert.²⁴ En total, Olavarría y Ferrari da cuenta de cinco presentaciones que la *Sociedad Filarmónica* llevó a cabo en dicha institución educativa durante 1895: los días 2 y 17 de mayo, 7 y 26 de junio y 23 de octubre.²⁵ En esta última fecha...

²¹ Curiosamente el mismo White (violinista-compositor) se convertiría, como ya hemos señalado, en intérprete de las piezas de violín del propio Castro.

²² Romero, *op. cit.*, p. 157.

²³ *Ibid.*, p. 158.

²⁴ *Ibid.*, p. 159.

²⁵ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 1680-1681.

“[...] la Sociedad Filarmónica dirigida por Ricardo Castro dio su quinto concierto en el salón de actos de la Escuela Nacional Preparatoria, con el ‘Trío’ op. 99 de Schubert, el ‘Cuarteto Español’ op. 11 de Herriete Viardot, y el ‘Quatrior’ op. 41 de Saint-Seans [de nuevo con Luis G. Saloma al violín]”.²⁶

La *Sala Wagner* abrió sus puertas el 15 de marzo de 1896 en la calle Zuleta (República del Salvador) núm. 13 y en su concierto inaugural estuvo presente la *Sociedad Filarmónica*. En esta ocasión Ricardo Castro interpretó, con Luis G. Saloma y el chelista Rafael Galindo, tríos de Rubinstein y Tchaikovsky.²⁷ A partir de entonces la *Sala Wagner* se va a convertir en un lugar preferido para recitales de música de cámara.

Hasta aquí las referencias que vinculan a Ricardo Castro con el violín. Podría pensarse que en ausencia de una obra para violín de mayor envergadura —como sería un concierto— la aportación de este autor al repertorio violinístico carece de relevancia. Sin embargo, estas únicas piezas para violín de Castro nos permiten asomarnos a una época muy singular de nuestra historia musical, muchas veces injustamente valorada. Pero quizá la conclusión más importante es que podemos constatar que, en algún momento, nuestro reperto-

²⁶ *Ibid.*, p. 1729.

²⁷ Romero, *op. cit.*, p. 159

rio violinístico dejó el excluyente ámbito de la tertulia y comenzó a figurar en las salas de concierto. Más aún, con obras como *Melodie* y *Romanza*, este cambio de ámbito performativo, lejos de desdeñar el pasado romántico del género de “salón”, lo continuó.

Ricardo Castro no fue el único que nos legó un repertorio semejante: el mismo año de la publicación de *Melodía* y *Minueto* (1908) un joven compositor publicó un

par de piezas para violín, herederas también de nuestra tradición salonesca —*Jeunesse* y *Canción de Otoño*—.²⁸ El autor: Manuel María Ponce, sin lugar a dudas otro compositor relacionado —y no de manera tan discreta —con el violín.

²⁸ Editadas, respectivamente, por Otto y Arzoz y por Ediciones Miramontes.



Es un poco penoso que tengamos que esperar a la efeméride de un centenario para acordarnos de quienes merecen ser recordados; sin embargo, todos terminamos por hacerlo, y así por lo menos llamamos la atención de los públicos y las autoridades culturales, pues unos y otras están ya acostumbrados a estos criterios cronológicos de ocasión. En cualquier caso, la música de Gerhart Muench (1907-1988) tiene un valor que está más allá de las circunstancias temporales que ahora motivan su recuerdo: el centenario de su natalicio, allá en Dresde, Alemania, desde donde llegó un día de 1953, tras un largo y azaroso recorrido por la vida y el arte del siglo XX, para quedarse en México y realizar con discreción y humildad su aportación tan personal a la vida musical de nuestro país, con el cual se integró mucho más de lo que suele apreciarse.

En términos de reconocimiento, se puede ubicar a Muench a medio camino en el grupo de los transterrados que enriquecieron la música mexicana en el siglo XX, entre la aceptación y respeto totales que obtuvo Rodolfo Halffter

en su momento y el desconocimiento prácticamente absoluto que recibió Conlon Nancarrow hasta muy poco antes de su muerte. Es decir: Muench fue reconocido y admirado a lo largo de los 35 años de su carrera que trabajó en México, pero entre un grupo selecto de amigos en el gremio musical. Aprecio y reconocimiento que bastaron para mantener viva la ejecución de su música y generar un número de grabaciones más notable de lo que cabría esperarse. Si en los años setenta los valedores del gran alemán eran Manuel Enríquez,¹ José Antonio Alcaraz,² Eduardo Mata o Mario Lavista,³ en los noventa se sumaron Juan Trigos y Raúl Falcó, entre otros;

¹ Como lo muestran las fichas fonográficas, Enríquez grabó piezas de Muench para violín, en especial una dedicada a él por el compositor: *Monólogo*.

² Alcaraz siempre defendió en sus crónicas el trabajo de Muench; todavía en mayo de 2001, pasaba revista a las grabaciones recientes dedicadas al compositor, en su columna de la revista *Proceso*.

³ Lavista siempre se ocupó de Muench y unió a su amistad la relación profesional y creativa, como lo demuestra *Correspondencias*, pieza compuesta con materiales de los dos autores.

estas relaciones de amistad fructificaron siempre en grabaciones, como se verá más adelante. Desde hace varios años, el legado del compositor está resguardado por Tarsicio Medina, y su principal promotor ha sido sin duda Rodolfo Ponce Montero. Gracias a la labor de estos dos maestros y a la de quienes los han apoyado, en las dos décadas recientes se ve incrementado el número de músicos que han realizado grabaciones de esta obra tan compleja y exigente como satisfactoria para la emoción y el intelecto.

Aquí se ofrecen a los interesados algunas fichas fonográficas de grabaciones de la música de Gerhart Muench, en discos de LP y compactos de circulación pública, desde 1971 hasta 2007. Se ha realizado esta recopilación de una manera muy básica, partiendo de acervos disponibles en el CENIDIM y, por ende, es muy seguro que falten registros; queda la tarea para quien desee continuarla. Por fortuna para Muench y para quienes apreciamos su música, está creciendo el interés por él fuera de México, lo cual redundará con toda seguridad en futuras grabaciones internacionales, para añadirse a esta lista de registros que está conformada en su abrumadora mayoría, como puede verse, por músicos mexicanos. Es una lástima que no sobrevivan muchas grabaciones del propio Muench como pianista, habida cuenta de su gran calidad: sería magnífico

disponer de la interpretación de sus propias obras, así como tenemos algunas grabaciones de obras de sus colegas.⁴ Por lo pronto, podemos empezar por estas grabaciones de su música, las cuales han estado en buenas manos casi en todos los casos. Así que se trata de acercamientos muy confiables para el conocimiento de este gran alemán que un día decidió hacerse mexicano.

⁴ Escúchese el disco: Muench, Gerhart, piano, *Gerhart Muench, pianista*. México: UNAM, VVMN-2, 1969. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 2). Contiene las siguientes obras: *Variaciones sobre una canción francesa*, de Joaquín Gutiérrez Heras; *A lápiz*, de Manuel Enríquez; Sonata para piano de Jesús Villaseñor; Nueve invenciones para piano de Jorge González Ávila, y Sonata para piano de Eduardo Mata. En este año de 2007, Tarsicio Medina publicó unas grabaciones históricas de Muench interpretando música de Frédéric Chopin y de Alexander Scriabin. Es bien sabido que el alemán admiraba profundamente al ruso, y que siempre fue un consumado intérprete de su obra pianística.

Índice de la fonografía
por géneros musicales

MÚSICA INSTRUMENTAL

Solos: Arpa

Speculum Veneris (Espejo de Venus), cuatro piezas para arpa sola
Gómez: 2006

Solos: Piano

Alea jeux de dès-würflspiel

(Juego de dados)

Muench: 2001

Concert d'hiver

(Concierto de invierno)

Muench: 2000; Muench: 2001

Correspondencias

(Obra compuesta en colaboración con Mario Lavista)

Muench: 1990; Muench: 1994;

Muench: 2001

Cuatro presencias

(*Cuatro preludios*)

Muench: 1990; Muench: 1994;

Muench: 2001

Dionysia

Muench: 2001

Dos poemas: Poème tenebreux

(Poema tenebroso) y *Poème lu-*

mineux (Poema luminoso)

Muench: 1990; Muench: 1994;

Muench: 2001

Fuga chromatica

Muench: 2001

Fugato

Muench: 1990; Muench: 2001

Kreisleriana Nova

Muench: 1994; Muench: 2001

Notturmo

Muench: 2001

Pièce de resistance

(Pieza de resistencia)

Muench: 2001

Ricercare (1950)

Muench: 1994; Muench: 2001

Ricercare (1962)

Muench: 2001

Second petit rêve (Segundo

pequeño sueño)

Muench: 1990; Muench: 1994;

Muench: 2001

Shakespeare suite

Muench: 2001

Tessellata Tacambarensia núm. 1

(Mosaicos tacambarenses)

Muench: 1994; Muench: 2001

Tessellata Tacambarensia núm. 3

Higuera: 1988; Muench: 2001

Tessellata Tacambarensia núm. 7

Higuera: 1988; Muench: 2001

Tessellata Tacambarensia núm. 9

Muench: 2000; Muench: 2001

Tessellata Tacambarensia núm.

10

Muench: 2001

Un aspecto lunar

Muench: 2001

Un petit rêve (Un pequeño

sueño)

Muench: 1990; Muench: 1994;

Muench: 2001

Solos: Pianola

Sechs polyphone Etüden für elek-

trisches Klavier (Seis estudios

polifónicos para pianola)

Player Piano 4: 2007

Solos: Violín

Monólogo

Enríquez: 1988

Dúos

Marsias y Apolo, para flauta y piano

Ensamble de las Rosas: 1996

Semblantes de Pan, para flauta y piano

Torre: 1998

Tessellata Tacambarensis núm. 5, para violín y piano

Enríquez: 1976

Yuriko, para violín y piano

Muench: 2000

Tríos

Tessellata Tacambarensis núm. 8 (Emanaciones Tacambarensis), para corno inglés, viola y vibráfono

Muench: 2000

Cuartetos

Labyrinthus Orphei (Laberinto de Orfeo), para oboe, viola, clarinete bajo y arpa

Muench: 2000

Tetrálogo, para cuarteto de cuerdas

Cuarteto Latinoamericano: 1990

Quintetos

Pentálogo, para flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo

Muench: 2000

Orquesta

Muerte sin fin

Muench: 1999

Sortilegios

Muench: 2000

Orquesta con solista

Capriccio variato, para piano y orquesta

Muench: 2000

Concierto para violín y orquesta

Muench: 1999

Oposiciones, para piano en oposición y orquesta

Muench: 1999

MÚSICA VOCAL

Voz y piano

Drei lieder (Tres canciones)

Díaz de León: 2000

Invocaciones Mariae

(Invocaciones de María), versión para voz y piano

Ambriz: 2000

Voz y conjunto instrumental

Asociaciones

Orquesta de la Universidad: 1971

Las grabaciones

1971 Orquesta de la Universidad [= Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]; dir. Eduardo Mata; Coro de la Universidad; Luis Berber, director; María Luisa Salinas, soprano, *Música de: Rodolfo Halffter. Gerhart Muench*. México: RCA Victor, MRL/S-004, 1971. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Red Seal).

- o De Muench, contiene:
Asociaciones/ Conjunto de cámara de la Orquesta de la Universidad; María Luisa Salinas, soprano.
- Reed. Orquesta Sinfónica de la UNAM: 1995.
- 1976 Enríquez, Manuel, violín; Jorge Velazco, piano, *Violín y piano*. México: UNAM, VVMN-12, 1976. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 12).
o De Muench, contiene:
Tessellata Tacambarensia núm. 5.
- 1988 Enríquez, Manuel, violín, *Manuel Enríquez*. México: Fondo INBA-SACM, PCS-10019, [1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
o De Muench, contiene:
Monólogo.
- 1988 Higuera, Maricarmen, piano, *Maricarmen Higuera*. México: Serie INBA-SACM, PCS-10018, [1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
o De Muench, contiene:
Tessellata Tacambarensia núm. 3 y *Tessellata Tacambarensia* núm. 7.
- 1990 Cuarteto Latinoamericano, *Leonardo Velázquez*.
Aurelio Tello. Joaquín Gutiérrez Heras. Gerhart Muench. Manuel Enríquez. México: Fondo INBA-SACM, 1990. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
o De Muench, contiene:
Tetrólogo.
- 1990 Muench, Gerhart 1907-1988, *Presencias: Música para piano/* Rodolfo Ponce Montero, piano. México: Tritonus, 1990. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
o Contenido: Lado A: 1-4. *Presencias* (4 Preludios). 5-6. *Dos Poemas*. 7. "Un Petit Rêve". Lado B: 1. "Segond Petit Rêve". 2. *Correspondencias* (Obra compuesta en colaboración con Mario Lavista). 3. *Fugato de Tacatúmbaro*. [sic los títulos.]
- 1994 Muench, Gerhart 1907-1988, *La Obra para piano de Gerhart Muench/* Rodolfo Ponce Montero, piano. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", s.n.c., 1994. 1 disco com-

- pacto: DDD; 12 cm. (Serie siglo XX, XIII).
o Contenido: 1-4. *Kreisle-riana Nova*. 5-6. *Dos poemas*. 7. *Ricercare*. 8. *Tessel-lata Tacambarensia núm. 1*. 9-12. *Cuatro presencias*. 13. *Un petit rêve*. 14. *Second petit rêve*. 15. *Correspon-dencias* (Obra compuesta en colaboración con Ma-río Lavista).
- 1995 Orquesta Sinfónica de la UNAM; dir. Eduardo Mata; Coro de la Orques-ta Sinfónica de la UNAM; Luis Berber, director; María Luisa Salinas, soprano; Vi-cente Zarzo, corno, *Mon-cayo: Sinfonietta; Galindo: Sinfonía Breve; Mata: Sin-fonía No. 3*. México: RCA, 74321-30987-2, 1995. 2 dis-cos compactos: ADD; 12 cm. (Eduardo Mata Edi-tion, 11).
o De Muench, contiene: *Asociaciones/* Conjunto de cámara de la Orquesta de la Universidad; María Lui-sa Salinas, soprano.
- V. tb. Orquesta de la Universi-dad: 1971.
- 1996 Ensamble de las Rosas, *Marsias y Apolo: Música mexicana del siglo XX*. México: Quindecim-Con-servatorio de las Rosas, QP-011, [1996]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
o De Muench, contiene: *Marsias y Apolo/* Guillermo Portillo, flauta; Luis Jaime Cortez, piano.
- 1998 Torre, Salvador, flauta; Gonzalo Salazar, guitarra; Mario Lavista, piano; Ga-briela Jiménez, percusio-nes, *Filos del milenio... Mú-sica mexicana para flauta*. México: Lejos del Paraíso, GLPD 34, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
o De Muench, contiene: *Semblantes de Pan/* Sal-vador Torre, flauta; Mario Lavista, piano.
- 1999 Muench, Gerhart 1907-1988, *Gerhart Muench/* Sinfonietta de las Améri-cas; dir. Juan Trigos; Carlos Egly, violín; Alberto Cruz-prieto, piano. México: Glo-bal Entertainment-Evol-uta-Universidad Nacio-nal Autónoma de México, GECDJ 6405, 1999. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
o Contenido: 1-3. Concier-to para violín y orques-ta/ Carlos Egly, violín. 4. *Oposiciones, para piano en oposición y orquesta/* Al-berto Cruzprieto, piano. 5-6. *Muerte sin fin*, para orquesta.
- 2000 Ambriz, Lourdes, sopra-no; Alberto Cruzprieto,

- piano, *Canciones arcaicas*. México: Quindecim, QP-044, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
o De Muench, contiene: *Invocaciones Mariae*.
- 2000 Díaz de León, Adriana, mezzosoprano; Alberto Cruzprieto, piano, *México moderno*. México: Adriana Díaz de León, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
o De Muench, contiene: *Drei lieder*.
- 2000 Muench, Gerhart 1907-1988, *Sortilegios/ Sinfonietta de las Américas*; dir. Juan Trigos; Rodolfo Ponce Montero, piano; Josef Shalita, oboe y corno inglés; Paul Abott, viola; Abel Pérez Pitón, clarinete bajo; Lidia Tamayo, arpa; Alberto Cruzprieto, piano; Ricardo Gallardo, vibráfono; Yuriko Kuronuma, violín; Asako Arai, flauta; Marylin Nije, clarinete; Viktoria Horti, violín; Bozena Ślawinska, violonchelo. México: RCA Victor-Evoluta, 743218089220, 2000. 2 discos compactos: DDD; 12 cm.
o Contenido: Disco 1: 1. *Capriccio variato/ Sinfonietta de las Américas*; dir. Juan Trigos; Rodolfo Ponce Montero, piano. 2-5. *Concert d'hiver/ Rodolfo Ponce Montero*, piano. 6-8. *Labyrinthus Orphei/ Josef Shalita*, oboe; Paul Abott, viola; Abel Pérez Pitón, clarinete bajo; Lidia Tamayo, arpa; dir. Juan Trigos. Disco 2: 1. *Tessellata Tacambarensia núm. 9/ Alberto Cruzprieto*, piano. 2-6. *Tessellata Tacambarensia núm. 8 (Emanationes Tacambarensis)/ Josef Shalita*, corno inglés; Paul Abott, viola; Ricardo Gallardo, vibráfono; dir. Juan Trigos. 7. *Yuriko/ Yuriko Kuronuma*, violín; Alberto Cruzprieto, piano. 8-9. *Pentálogo/ Asako Arai*, flauta; Josef Shalita, oboe; Marylin Nije, clarinete; Viktoria Horti, violín; Bozena Ślawinska, violonchelo; dir. Juan Trigos. 10. *Sortilegios/ Sinfonietta de las Américas*; dir. Juan Trigos.
- 2001 Muench, Gerhart 1907-1988, *Su música para piano solo/ Rodolfo Ponce Montero*, piano. México, 2001. 4 discos compactos: DDD; 12 cm.
o Contenido: Disco 1: *Kreisleriana Nova. Tessellata Tacambarensia núm. 1. Ricercare (1950). Ricercare (1962). Tessellata Tacambarensia núm. 3*. Disco 2: *Concert d'hiver. Notturmo. Pièce de resistance. Cuatro presencias*. Disco 3: *Tessel-*

- lata Tacambarensia* núm. 7. *Un aspecto lunar. Fuga chromatica. Correspondencias* (Obra compuesta en colaboración con Mario Lavista). *Dionysia. Shakespeare suite. Alea jeux de dès-würflspiel*. Disco 4: *Tessellata Tacambarensia* núm. 9. *Dos poemas. Un petit rêve. Second petit rêve. Fugato. Tessellata Tacambarensia* núm. 10.
- 2006 Gómez, Mercedes, arpa, *Ramas: Música nueva para arpa/ New Music for Harp*. México: Quindecim, QP 157, 2006. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. o De Muench, contiene: *Speculum Veneris*, cuatro piezas para arpa sola.
- 2007 *Player Piano 4: Piano Music Without Limits. Original Compositions of the 1920s*. Alemania: MDG, MDG 645 1404-2, 2007. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. o De Muench, contiene: *Sechs polyphone Etüden für elektrisches Klavier/ Gran piano Bösendorfer con mecanismo Ampico* (1927).



El mejor homenaje debería consistir en sacar a los homenajeados de la atmósfera sentimental y terruñera que normalmente los envuelve, sobre todo cuando hay todavía testigos que esgrimen con empirismo involuntario la verdad de los hechos.

Un homenajeado no debería dejar de ser nunca un personaje en construcción. Ese sería el camino para que los homenajes perdieran su calidad soporífera, conseguida a fuerza de la repetición de lugares comunes.

Julio Estrada declaró en el contexto del homenaje a Gerhart Muench que era absurdo (palabras más palabras menos) conmemorar el aniversario de un fascista. Eso dio un saludable sacudimiento que nos colocó en la perspectiva de pensar en quién fue realmente Muench, y más aún, en quién es hoy y qué representa. Debería haber un Julio Estrada en cada homenaje. Los organizadores ganarían público y los fabricantes de veneno, ideas.

¹ Texto leído en el homenaje realizado a Gerhart Muench en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 26 de septiembre de 2007.

Eso equilibra las cosas. Porque normalmente los hacedores de homenajes, y éste es el caso, pretenden depurar hasta la extrema pureza al homenajeado, quitando toda mancha posible a juicio de los ideólogos inconfesos que son los homenajeadores.

Lo interesante sería, en todo caso, conocer lo más posible del autor homenajeado, ofrecer los puntos de vista más extremos y opuestos para poder conocerlo. En el caso de Muench, la acusación de Estrada lo descalifica de manera total. Pero los homenajeadores no quieren siquiera hablar del tema. Los homenajeadores lo adulan de manera total. Lo interesante para Muench, me parece, está entre esos dos extremos.

Muench no tuvo familia. Su esposa murió poco antes que él y no hay descendientes ni, al parecer, familiares cercanos. Sólo quedan los amigos y discípulos, que suelen desempeñar muy bien el papel de familia celosa y guardiana. Uno de los amigos,² Tarcisio Medina, se ocupa del resguardo de los archi-

² No precisamente discípulo, pues no es compositor ni pianista.

vos, no se sabe si por decisión expresa de Muench o porque no había ninguna persona más cercana en el momento de su muerte.³ El caso es que, sin la apertura profesional de esos archivos, la figura de Muench no podrá estudiarse con el rigor que se merece.⁴

Lo primero que habría que aclarar situar es la razón por la que un artista como él vino a parar a México. La explicación pueblerina de que "le gustó" no es suficiente. Quizás habría que hacer referencia a esa especie de atmósfera dramática que lo rodeaba. Y en ese caso, la pregunta importante llevaría a tratar de entender cuál fue el drama que lo trajo a México a mitad de su vida.

Es quizá oportuno pensar en los otros grandes "extranjeros". Rodolfo Halffter vino a México porque era republicano. Mientras tanto contribuyó de todas las maneras festivas (andaluzas, hombre) a difundir la música de vanguardia. Fue, por ejemplo, el introductor de

Schoenberg en México y ofreció los primeros cursos formales sobre el tema. Schoenberg se llenaba en sus manos de luces y de rítmicas de Andalucía. Fundó la editorial de música mexicana más importante. Fue promotor de revistas musicales y conciertos.

Otro gran compositor, Conlon Nancarrow, llegó a México por una razón similar. Él era norteamericano, pero fue a España, como Silvestre Revueltas o Siqueiros, a pelear por la república. Nancarrow no pudo regresar a su país, pues su pasaporte había sido marcado por el estigma rojo de la República y el comunismo. Llegó a México y se encerró en un pueblo, San Ángel, y aunque suene a García Márquez, podría decirse que nunca volvió a salir de su casa. Quizá porque estaba muy ocupado escribiendo la música para sus pianolas. Medio siglo después, luego de vivir prácticamente desconocido (que es lo que suele ocurrir cuando uno se encierra en su casa), a Gyorgy Ligeti se le ocurrió decir algo así como que su principal influencia había sido un compositor de nombre Nancarrow que vivía en México. Su música mostró sobradamente que la declaración de Ligeti no era una broma, y Nancarrow murió en pleno auge, considerado de manera indudable como uno de los grandes compositores del siglo XX. Ahora bien, lo cierto es que si hubiera vivido en China no se habría notado menos su presencia en el contexto mexicano. Incluso su

³ Si usted lo menciona le dirán que sí existe un testamento claro y definitivo. Y sí, es tan claro que definitivamente nadie lo ha visto nunca. Pero eso no es lo importante, sino la conservación de los documentos, y su consulta.

⁴ Si usted pregunta, dirán que sí, que la obra está disponible para su estudio, pero es una falsedad completa. Nadie, ni siquiera los discípulos, digamos, de segundo nivel de cercanía (los de primer nivel no pasan de tres), tienen acceso. Quizás alguien podría ver algún manuscrito, si sonríe lo suficiente. Pero lo cierto es que no se trata, al fin, de un archivo profesionalmente disponible.

archivo y sus pianolas fueron vendidas a una biblioteca extranjera, ante la indiferencia del gobierno mexicano.

El caso de Muench es muy distinto. Él vivió en la Alemania nazi hasta el final. Fue de los supervivientes de Dresde. Vivió ese terror terrible de la venganza que borró del paisaje a una ciudad entera en una noche, en el momento de la consumación del triunfo aliado (ciudad que no representaba ningún peligro y que no era siquiera parte de la infraestructura bélica; esa sola noche murieron más de 100,000 personas). Cuando Muench salió de los refugios subterráneos, la ciudad había desaparecido y, probablemente con ella, todo aquello en lo que él creía. Seguramente toda su familia. La ciudad se reconstruyó de modo prodigioso, pero es quizá más fácil reconstruir una ciudad que reconstruir un alma.

¿Cómo entendió Muench la derrota? Es difícil decirlo. Que tenía ideas claramente fascistas parece mostrarlo el hecho de que permaneció en Alemania; incluso que llegó a ser muy admirado por la cúpula del Tercer Reich que, como sabemos, estaba llena de expertos en música. Pero además Muench fue realmente amigo de Ezra Pound (el maravilloso copión, como le dice Gonzalo Rojas, con su griego de diccionario y su chino a medio aprender). En sus *Cantos*, obra fundamental de la poesía del siglo xx, Pound incluso menciona

a Muench, y Muench le ayuda a desarrollar su pasión por la música. Pound, apoyado por Muench, por ejemplo, estuvo ligado al descubrimiento, ni más ni menos, de Vivaldi, poco antes de la Segunda Guerra mundial. El descubrimiento de Vivaldi lo debemos, entre otras cosas, al amor de Pound por la cultura italiana, y a su gran amigo músico.

¿Pensaría Muench que todo fue un error, que vivió en un engaño pavoroso, y que su conducta posterior se explica como una especie de expiación? ¿O entendería la derrota como la pérdida dramática de los ideales fascistas que deberían haber “progresado”? Pound fue acusado y encarcelado de manera ignominiosa, enjaulado como animal; lo primero que hizo cuando lo liberaron, gracias a la intervención laboriosa de otro enorme poeta, Thomas Stearns Eliot, fue viajar a Italia. Al llegar, saludó con el saludo fascista (que todos conocemos gracias a las películas de nazis). Era 1958. Al parecer, Muench nunca volvió a ver a Pound después de la guerra. ¿Habría alguna carta en los archivos que resguarda el maestro Medina? Probablemente nunca lo sabremos.

Lo cierto es que, ante la persecución racional e irracional de los alemanes después de la guerra, México era un buen lugar para un emigrante como él. En México había defensores de Trosky y partidarios del asesinato de Trotsky. También había un buen sector

defensor del fascismo, que veía las ideas de Hitler como el futuro del mundo. Aún hoy *Mi lucha* sigue siendo un libro muy vendido en México, un best seller *underground* de la derecha. No dudaría de que fuese material didáctico para las sesiones secretas de algunos partidos.

Muench, sin llegar a aislarse como Nancarrow y sin ser tampoco ajonjolí de todos los moles como Halffter, se integró a la vida musical de México como maestro, especialmente de piano, y como concertista.

Su calidad de intérprete y su vasta cultura le otorgaron la admiración de numerosos artistas e intelectuales del país. Eduardo Mata, incluso, empezó a tocar su música.

Y en efecto, quien lo escuchó podrá testificar con pasión y sin ella que fue sin duda uno de los pianistas más prodigiosos, uno de los más grandes intérpretes de Scriabin. Lamentablemente el aislamiento que vivió, y la falta de verdadero reconocimiento, hacen imposible demostrarlo con grabaciones. No se conserva nada.⁵

Mario Lavista, Gloria Carmona y Eduardo Mata lo invitaron a que

⁵ Recientemente, en el marco de su homenaje, se editaron algunos discos con grabaciones suyas, así se dice, pero fueron hechas por los amigos con grabadoras caseras de casete desde las toses de los asientos rechinantes. Algo se hizo por ellas con ayuda de una computadora, pero son finalmente grabaciones que no representan sino muy lejanamente la figura de ese enorme pianista.

grabara las sonatas completas de Scriabin, en la sala Ollin Yoliztli, en un proyecto patrocinado por la UNAM. Cosa insólita, Muench aceptó. Grabar algo así es un reto para el pianista más dotado. Muench lo grabó en unos cuantos días, con un resultado impresionante, según todos los testigos. Habría bastado para consolidar el valor real que tuvo Muench como intérprete. Pero algún burócrata de difusión cultural, sí, ¡¡¡perdió las cintas!!! Como es costumbre, con total impunidad. Nunca volvieron a darse las condiciones para volver a hacer la grabación. Muench creía en la música viva; la grabación le parecía una suerte de falsificación, una copia caricaturesca que tiene el defecto de ser igual a sí misma durante toda la eternidad.

Finalmente, después de mucho deambular por varias ciudades de México, Muench llegó a Morelia y, poco más tarde, a Tacámbaro. El Conservatorio de las Rosas lo acogió con entusiasmo, cuando era su director el padre Marcelino Guiza, y se mantuvo ligado a sus aulas, aun cuando vivía en Tacámbaro. Venía periódicamente a dar sus clases o, incluso, a menudo los alumnos iban a Tacámbaro.

No sé hasta dónde fue un buen maestro.⁶ Las cosas que hacía él

⁶ Esta frase suele molestar a los discípulos, y es natural, pues de otra forma perderían su calidad de grandes discípulos de un gran maestro. Y no lo digo de modo despectivo. Ni cuestiono el valor magisterial de Muench. Sólo que a mi juicio esa virtud no

mismo frente al piano eran tan prodigiosas como inimitables. Quizá su mejor argumento didáctico fue su ejemplo. ¿Cómo se toca Chopin? Pues así... y lo tocaba.

Esas curiosidades surrealistas de México que tanto fascinaron a los surrealistas, como Buñuel o Breton, hicieron posible que en Tacámbaro —un lugar cuya atmósfera se llena por la noche con tololoques de cantina y catarsis de narcocorridos— un personaje enigmático, con las ventanas abiertas de su casa, tocara a Brahms y a Beethoven, a Schoenberg y a Bartók, en el único piano del pueblo.

Muench ofrecía periódicamente conciertos en diversos lugares, con frecuencia en Morelia. Quienes pudieron escucharlo recuerdan los conciertos como algunos de los mejores que han oído en su vida. Yo me cuento entre ellos. En uno de esos conciertos, en el Teatro Ocampo, estrenó *Simurg*, de Mario Lavista, y luego tocó durante dos horas las obras más bellas y difíciles del repertorio pianístico.

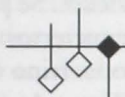
También estrenó una obra curiosa: *Correspondencias*. Fue una obra que escribieron epistolarmente él y Mario Lavista. Uno escribía un pasaje, metía el papel pautado en un sobre y se lo mandaba al otro por correo. El que recibía, debía a su vez escribir otro pasaje y repetir la operación hasta que la obra

quedara terminada. Es una de las mejores obras de ambos.

Como pianista, sólo quedan los recuerdos, ante la falta de grabaciones. Como compositor, el proceso de conocimiento de su obra apenas se está iniciando. Tarcisio Medina ha realizado una edición de una buena parte de la obra con un esfuerzo heroico, y se han llevado a cabo grabaciones que permiten tener una idea inicial. Sin embargo, ningún esfuerzo será suficiente mientras los manuscritos mismos no estén disponibles de alguna manera (probablemente por Internet). Es importante que el intérprete pueda comparar la edición de que dispone al confrontarla directamente con el texto original. En el caso de Muench, cuya grafía es compleja y cuya caligrafía musical casi ininteligible, ese esfuerzo es necesario. Hay en las partituras demasiadas cosas que sería importante confirmar directamente con el manuscrito. Un buen gesto de los *homenajeantes* podría ser que el archivo de Muench fuese donado (o puesto en resguardo o lo que sea) al Colegio de Michoacán, por ejemplo, para que los investigadores pudieran tener acceso a las partituras y a los documentos de diverso tipo, como los epistolarios. ¿Existen aún? Muench dedicó una gran parte de su vida a escribir cartas y a recibirlas. ¿Habrá sido censurado el archivo? ¿Podremos leer todavía las cartas ideológicamente “comprometedoras”? ¿O simplemente si no las hay es porque no las hubo?

estaba en su didáctica, ni en sus argumentaciones, sino en su ejemplo. Y ciertamente es mejor un ejemplo que una explicación, pero a menudo es menos útil.

Placa conmemorativa a Silvestre Revueltas en San Antonio



Robert L. Parker

Traducción de Yael Bitrán

La idea de una placa conmemorativa en San Antonio, Texas, fue concebida en el verano de 2005. La placa se instaló 18 meses después y se consagró los días 1o, 2 y 3 de febrero de 2007. A continuación encontrarán una relación de los motivos que impulsaron la idea, de lo que implicó llevarla a cabo y de las ceremonias de consagración que coronaron su instalación.

Cuando comencé a investigar la vida y obra de Revueltas en San Antonio entre 1926 y 1928, encontré que había habitado en residencias dos distintas en el distrito histórico de King William. En un directorio telefónico antiguo de la ciudad encontré que la primera se situaba en el número 318 de la Calle Madison. Al buscar esa dirección me encontré con que la casa ya no estaba allí. Gente del barrio me indicó que había sido utilizada como *set* en 1988 para una película de Hollywood que se llamaba *Nadine*, estelarizada por Jeff Bridges y Kim Basinger. Conseguí una copia de la película en *e-bay*, que traía la leyenda “Sea lo que sea, usted puede conseguirlo en *e-bay*”. En mi opinión, la cinta no forma parte de los clásicos de la filmografía;

sin embargo, contiene una fugaz escena que muestra esa casa que, según descubrí, fue destruida por un incendio poco después de que se filmara la película. Si iba a existir una placa conmemorativa en San Antonio, tendría que estar situada en la segunda –y última– casa que habitó Revueltas en la ciudad: el número 317 de la Calle Wickes. Pude averiguar dicha dirección en la correspondencia de 1928 entre Carlos Chávez y Revueltas.

El paso siguiente fue establecer contacto con el propietario de la casa y obtener permiso para situar la placa allí. El dueño, Eduardo Díaz, sabía de Revueltas por la sobrina del compositor, Olivia Revueltas, hija del hermano de Silvestre, José, el conocido escritor y activista. Olivia es una pianista de jazz que da conciertos frecuentemente en Estados Unidos y México. Con su apoyo y la luz verde del dueño de la casa número 317 de la Calle Wickes, comenzó el proceso de solicitud.

Existen dos tipos de placas conmemorativas en Texas: uno se utiliza para sitios históricos, como edificios o estructuras, otro para Placas Personales de individuos

que se han distinguido personalmente y en sus comunidades. La Comisión Histórica Estatal de Texas en Austin evalúa más de 200 solicitudes anuales. Las propuestas para placas conmemorativas en Texas deben aprobarse primero por el condado, en este caso la Comisión Histórica del Condado de Bexar. Si las solicitudes se aprueban, se reenvían a la Comisión Histórica Estatal.

La propuesta de una placa conmemorativa para Revueltas se envió a la Comisión Histórica del Condado de Bexar, el 23 de agosto de 2005. Lo que sigue es un resumen de lo que se mandó.

En un artículo publicado en 2002 en la revista *Latin American Music Review*,¹ escribí sobre un rincón poco conocido de la rica historia musical de San Antonio. El artículo registra las actividades del compositor mexicano Silvestre Revueltas durante la época en que vivió y trabajó en San Antonio, de 1926 a 1928. Durante ese periodo enseñó en el prestigioso San Antonio College of Music —fundado en 1920 por el organista y compositor nacido en Alemania, John M. Steinfeldt—, que estaba localizado en el número 1717 de la Calle Garden (que luego pasó a ser el número 1015 de South St. Mary's). Revueltas vivía cerca de allí, primero en el número 318 de la Calle

Madison y luego en el número 317 de la Calle Wickes. Se presentó en sus propios conciertos como violinista, fue concertino tanto de la orquesta del Teatro Aztec como de la de Texas, compuso música moderna, fundó su propia orquesta y organizó conciertos de música de cámara.

Revueltas regresó a México en 1929, como director asociado de la Orquesta Sinfónica Mexicana, recientemente fundada por Carlos Chávez, y como profesor de violín, música de cámara y orquesta en el Conservatorio Nacional. Pronto adquirió nuevamente notoriedad como violinista virtuoso y director y, especialmente, como compositor. En la década de los treinta acumuló una cantidad impresionante de obra creativa, incluyendo ocho partituras de películas, de las que sobresale la que hizo para el clásico cinematográfico *Redes* de 1934-35. La música de Revueltas trasluce nobleza y está impregnada de un humor quijotesco y una fascinación contagiosa.

En la actualidad, Revueltas y Chávez están considerados entre los principales compositores mexicanos del siglo XX. Abundantes grabaciones y ejecuciones de su música prueban el reconocimiento internacional que ha obtenido —y que sigue manteniendo— su obra. El aprecio que se tiene por la obra de Revueltas en el mundo actualmente, es una recomendación en sí misma para que haya algún monumento histórico para él en San

¹ El artículo fue traducido al español y publicado en *Heterofonía* 128 (enero-junio 2003) como "Revueltas en San Antonio y Mobile", pp. 33-50. [N. de T.]

Antonio, donde afinó sus dotes musicales hasta alcanzar una habilidad artística consumada. La casa que habitó en el número 317 de la Calle Wickes, en el King William District, podría ser un lugar ideal para situar dicha placa conmemorativa. La casa está bien conservada y el dueño actual, Eduardo Díaz, ha expresado orgullo al enterarse de que un artista de ese nivel vivió ahí alguna vez. Apoya con entusiasmo la idea de que haya una placa conmemorativa en ese lugar.²

Al cabo de un mes y medio de haber enviado la propuesta, recibí una copia de la siguiente carta que envió la Comisión Histórica del Condado de Bexar a la Comisión Estatal en Austin:

Estimado(a) señor o señora:

Le estoy reenviando una solicitud enviada por el doctor Robert L. Parker de Coral Gables, Florida, para una placa conmemorativa con pilar, que reconozca la contribución de Silvestre Revueltas a la música durante una breve estancia en San Antonio, Texas, 1926-1928. Un miembro del Comité de Placas Conmemorativas expresó su reserva a reconocer a un talentoso músico que vivió sólo brevemente en la comunidad. Aparte de esta salvedad, todo el comité votó por

reenviar la solicitud a la Comisión Estatal de Texas.

Con mis mejores deseos, quedo de usted,

Félix D. Almaráz, Jr., Ph.D.

Profesor Distinguido de Historia, University Of Texas at San Antonio C.

Dan K. Utely, historiador en jefe de la Comisión Histórica de Texas respondió con el siguiente mensaje:

Recibimos su solicitud para una placa conmemorativa histórica oficial de Texas, la cual incluía todos los elementos necesarios para su consideración. En virtud de que la solicitud está completa, pasará ahora a nuestro expediente de revisión antes que aquéllas con deficiencias, y se evaluará lo antes posible. Sin embargo, dependiendo del lugar que le toque, el proceso puede llevar varios meses.

El prospecto de esperar varios meses fue decepcionante. Aunque, afortunadamente, un mes después el director Utley me escribió diciendo: "Me complace notificarle que la Comisión Histórica ha aprobado la placa conmemorativa [de Revueltas]." Y agregaba: "El pago de la placa de 28 por 18 pulgadas, por la cantidad de US \$850, debe hacerse de inmediato [mi énfasis]. La inscripción no se hará hasta que se reciban los fondos." Y concluía: "La Comisión Histórica de Texas lo felicita por su esfuerzo de registrar y preservar la historia

² Como apéndice a la propuesta incluí un impreso de computadora de Peer Music en Nueva York, que mostraba 135 ocasiones en que orquestas de América habían rentado y, aparentemente tocado, música de Revueltas, desde el año 2000.

de Texas.” Entonces, los US \$850 debían conseguirse rápidamente para continuar con el proceso.

Tres meses después, el 24 de marzo de 2006, tuve noticias de la División del Programa Histórico de la THC, avisándome de que el texto de la inscripción sería enviado para dictamen en seis a ocho semanas. Mientras tanto, Enrique Cortázar, Director del Instituto Cultural Mexicano en San Antonio, le había asegurado a Olivia Revueltas que el Instituto se ponía a su disposición para organizar los conciertos y ceremonias de consagración. Así, pues, se podía empezar a planear la inauguración en el Instituto Cultural y la ceremonia de develación de la placa en el número 317 de la Calle Wickes, para los días 1º, 2, y 3 de febrero de 2007. Esto daría suficiente tiempo para lidiar con otros retrasos imprevistos; nos daba diez meses para planear la conmemoración y conseguir los fondos necesarios para complementar las promesas de apoyo de Bellas Artes y del Instituto Cultural mexicano en San Antonio. Se ocupó absolutamente todo ese tiempo para lograr materializar los planes. Se enviaron innumerables correos electrónicos y faxes, además de llamadas, entre San Antonio, Coral Gables, Florida, la ciudad de México y Nueva York. Se complementaron las donaciones institucionales con aportes monetarios de más de 30 individuos.

Programamos al Cuarteto Latinoamericano para dos fechas, 1º

y 2 de febrero de 2007, para tocar los cuartetos de Revueltas y Trozos para dos violines y chelo. Al Cuarteto se le sumarían miembros de la Orquesta Sinfónica de San Antonio para interpretar *Batik*, uno de los dos septetos que Revueltas escribió en San Antonio. El otro septeto, *El afilador*, que ejecutarían siete instrumentistas de aliento de la Orquesta Sinfónica de San Antonio, completaba la programación de ensambles instrumentales. La soprano Linda Poetschke, jefa del departamento de voz de la Universidad de Texas en San Antonio, brindaría la intimidad y el contraste musical con su interpretación de *Cinco canciones de niños* y *Dúo para pato y canario*. Habría tres conferencias que precederían la música de la segunda noche: “Revueltas en Estados Unidos,” por quien esto escribe; “Encuentros con un personaje,” por Eugenia Revueltas, la hija del compositor, y “Cómo ver y escuchar *Redes*” por Roberto Kolb. Durante el periodo de planeación y recaudación de fondos, estuvimos esperando la entrega de la placa. Respiramos aliviados cuando ésta llegó el 22 de enero, sólo una semana antes de que comenzaran los actos de consagración. La placa fue instalada en el número 317 de la Calle Wickes dos días antes del concierto de inauguración del 1º de febrero de 2007.

Las ceremonias de consagración, el 1º, 2 y 3 de febrero

Todd Vunderink y Roberto Kolb ayudaron a que las partituras les llegaran a los músicos con anticipación, lo cual fue necesario por el apretado calendario de viajes del Cuarteto Latinoamericano y un ensayo de la Sinfónica de San Antonio la tarde del concierto de inauguración, que se llevaría a cabo a las 7 pm del 1° de febrero. El Cuarteto llegó directamente del aeropuerto al Instituto para ensayar de 4 a 5 pm. Los músicos de la Sinfónica llegaron a las 5 para repasar la música de *Batik* con el Cuarteto y para ensayar *El afilador* por primera y única vez. Roberto Kolb trabajó eficaz y musicalmente con el director del septeto. *Cuatro pequeños trozos* para dos violines y chelo y el cuarteto de cuerdas núm. 2, *Magüeyes*, culminaron el programa. Los músicos salieron airoso de un modo verdaderamente profesional. Su esfuerzo fue aplaudido con entusiasmo y fueron alabados en la reseña del crítico musical Michael Greenberg del *San Antonio Express News*.

Hubo una buena asistencia al concierto de inauguración; sin embargo, el clima gélido disminuyó la asistencia, aunque no el entusiasmo, en la segunda noche. Las tres conferencias fueron informativas, ilustrativas y, en el caso de Eugenia Revueltas, sentida y apasionada. El canto brillante de Linda Poetschke, con sensible acompañamiento de Christine Demos, cerraron la primera parte del programa. La ejecución del Cuarteto

Latinoamericano de *La feria* llevó la programación de la noche a su punto culminante.

El frío clima se prolongó para la develación de la placa al aire libre en la Calle Wickes el 3 de febrero. Alrededor de 35 valientes, entre participantes, invitados y medios de comunicación, encararon la gélida temperatura. La develación de la placa por Eugenia Revueltas y su hijo Silvestre Villegas, estuvo precedida por breves palabras de Eugenia Revueltas, Eliza Díaz, Roberto Kolb, Todd Vunderink y el que esto escribe. Félix Almaráz, Profesor Distinguido de Historia en la Universidad de Texas en San Antonio, la hizo de consumado y entretenido maestro de ceremonias. Fue el profesor Almaráz quien leyó el texto de la inscripción:

SILVESTRE REVUELTAS (1900-1940) NACIDO EN MÉXICO, VIVIÓ UNA BREVE AUNQUE PROLÍFICA VIDA COMO VIOLINISTA Y COMPOSITOR. VINO A SAN ANTONIO EN 1926 Y SE VOLVIÓ CONCERTINO DEL TEATRO AZTEC. ADEMÁS, TOCÓ Y ENSEÑÓ EN EL SAN ANTONIO COLLEGE OF MUSIC. MIENTRAS VIVIÓ EN LA CIUDAD, DURANTE UN TIEMPO EN ESTA DIRECCIÓN, COMPUSO *BATIK* Y SE LA ENVIÓ A CARLOS CHÁVEZ, CUYA RECOMENDACIÓN LLEVÓ A LA INCLUSIÓN DE REVUEL-

TAS EN LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE DE COMPOSITORES. EN 1928, CHAVEZ INVITÓ A REVUELTAS A SER DIRECTOR ASOCIADO Y SOLISTA INVITADO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO. SUS OBRAS SIGUEN ACUMULANDO LOS APLAUSOS DE MÚSICOS DE TODA AMÉRICA Y MÁS ALLÁ.

El programa concluyó con la lectura que hizo Olivia Revueltas de la apasionada elegía con la que Pablo Neruda honró la memoria del compositor. Acto seguido, Olivia obsequió a cada participante una reproducción en gran tamaño del retrato de Revueltas de Felipe Cortés Reyes, que había adornado el programa de las conferencias y los conciertos.

Después de un breve recorrido por el interior de la casa número 317 de la Calle Wickes, el grupo se dirigió al Instituto Cultural para un vino de honor y un espléndido buffet de almuerzo. La exhibición del clásico cinematográfico *Redes* (de 1934-35) cerró con broche de oro la consagración de la casa de Revueltas. Gracias a la conferencia de la noche anterior de Roberto Kolb, "Cómo ver y escuchar *Redes*", el público respondió con entusiasmo.

Conclusión

Como conclusión, me gustaría agregar que esta conmemoración no habría sucedido sin la ayuda y el consejo de muchas personas. Olivia Revueltas fue parte integral de la planeación y ejecución del proyecto desde sus inicios. Ella monitoreó cuidadosamente el generoso apoyo financiero, vigiló de cerca los fondos y su distribución y estuvo a cargo de la producción de los programas impresos. Roberto Kolb aportó partituras, interpretaciones y sabias opiniones que ayudaron a mantenernos en el camino correcto. El Instituto Mexicano de Cultura de San Antonio, en el corazón del Parque Hemisfair, fue un lugar ideal para los actos de consagración. La directora interina, Teresa Cruz, y su equipo proporcionaron un ambiente siempre cordial a lo largo de todo el proceso, además de un experto apoyo técnico y operativo. Recordaremos por largo tiempo su amable hospitalidad y asistencia con los arreglos de logística, alojamiento y transporte.

Así, cuando estén en San Antonio, no dejen de visitar el Instituto Mexicano de Cultura y al número 317 de la Calle Wickes. Allí encontrarán la placa conmemorativa del estado de Texas, que honra la obra de un apreciado artista musical de México, durante una importante etapa formativa de su carrera. Ha sido un largo camino, de un año y medio, a veces con

baches, pero hemos mantenido la mirada alzada hacia nuestro fin último y lo hemos conseguido. Las buenas noticias son que hay ahora en San Antonio un homenaje

permanente y visible a un artista cuya creatividad e influencia han sido fundamentales en ambos lados de la frontera y en otras partes del mundo.

Al profesor Alberto Lora

Recién se ha editado un libro sobre la caricatura política en el siglo XIX. El objetivo de la publicación es ofrecer un panorama de las revistas que publicaron este tipo de análisis y que se convirtieron en instrumentos de lucha contra el régimen de Porfirio Díaz, entre 1877 y 1894. Así, podemos ver cómo el presidente pasó de ser visto como un libertador a un tirano; sus actitudes y discursos se ven reflejados con irónicas sobrenombres (el caso de "El llano de Incahué", apodo que se le puso a Díaz cuando era un discurso en Tehuacán, Nuevo León, enajenó algunas figuras; esto también dio pie para que se le llamara "El presidente lerdón") e ingeniosas críticas.

Varias de estas revistas, además de contener críticas satíricas y los mencionados sobrenombres, publicaron parodias musicales. La mayoría de las veces relacionadas con alguna obra de ópera que se había publicado por un teatro. Así, se inventaron así una nueva versión de la ópera de Giuseppe Verdi de la ópera española de zarzuela "El príncipe de España" (esta composición se publica bajo el seudónimo de las obras de música o simplemente se re-

primó lo que estaba a la mano). Pero, podemos encontrar, en esta revista, en este libro, en más libros, el disco compacto que se usaba en la publicación, así como a algunos de los músicos que se involucraron en las obras de las famosas compañías del siglo XIX. Las obras y canciones que aparecen en este libro, así como el compilador Raúl Barajas, son parte de una gran obra, un compendio de música de zarzuela, algunas obras de composición musical, como óperas, y música para otros populares mexicanos. Con todas estas publicaciones algunas canciones de las zarzuelas de zarzuela, como la zarzuela de zarzuela de zarzuela publicada en el libro con el plan de Acción de Lora y la cantante Elvira Pardo, así como una obra de zarzuela de zarzuela.

Se trata de un libro de música. Las partes I y II se publicaron en La Jiróna en agosto de 1974. Se trata de zarzuela de zarzuela, de zarzuela de zarzuela, de zarzuela de zarzuela, de zarzuela de zarzuela. Del compositor de zarzuela de zarzuela de zarzuela.

La caricatura política y la música en los hogares mexicanos del siglo XIX

Eugenio Delgado y Aurea Maya

Al maestro Aurelio León

Recién se ha editado un libro sobre la caricatura política en el siglo XIX. El objetivo de la publicación es ofrecer un panorama de las revistas que publicaron este tipo de imágenes y que se convirtieron en instrumentos de lucha contra el régimen de Porfirio Díaz, entre 1877 y 1884. Así, podemos ver cómo el presidente pasa de ser visto como un libertador a un tirano; sus actitudes y discursos se ven reflejados con irónicos sobrenombres (es el caso de “El llorón de Icamole”, apodo que se le puso a Díaz cuando en un discurso en Icamole, Nuevo León, enjugó algunas lágrimas; esto también dio pie para que se le llamara “El presidente llorón”) e ingeniosas efigies.

Varias de estas revistas, además de contener críticos editoriales y las mencionadas caricaturas, publicaron partituras musicales, la mayoría de las veces relacionadas con alguna situación del número publicado para tal ocasión. Resulta interesante este tema poco explorado en la investigación de la música mexicana decimonónica. ¿Qué compositores se publicaban? ¿Se les encargaban las obras ex profeso o simplemente se im-

primía lo que estaba a la mano? Poco podemos responder a estas interrogantes; sin embargo, este libro o, más bien, el disco compacto que acompaña a la publicación, nos ayuda a asomarnos a la música que se imprimía y que, en muchos casos, se interpretaba en las casas de las familias mexicanas del siglo XIX. Las obras musicales que aparecen en estas publicaciones, según el compilador Rafael Barajas, son piezas de salón para piano, transcripciones de números de zarzuela, algunas obras de compositores europeos, como Brahms, y numerosas piezas populares mexicanas. Casi todas sirven para ejemplificar algunas situaciones de las caricaturas impresas; tener la oportunidad de oírlas (no aparecen publicadas en el libro), con el pianista Aurelio León y la cantante Elena Pata, nos suscitan varias ideas en torno al asunto.

Revisemos cada uno de los casos. Las piezas 1 y 2 se publicaron en *La historia cantante* en agosto de 1878: se trata de *El viaje del gran kikapoó* de Bonifacio López Portillo y una canción anónima titulada *Consuelo*. Del compositor desconocemos por completo aspectos

de su vida y su obra; el tema de su obra representa a un personaje que habla precisamente *kikapóó*, dialecto de algunos mexicanos en Texas. La canción no hace referencia a un nombre femenino, como pudiera pensarse, sino al nulo consuelo que da un evento para un pueblo hambriento.

Después escuchamos una danza habanera cuyo título es el mismo de la revista donde fue publicada, *La casera* (junio, 1879), de F. Lerdo de Tejada, compositor del que tampoco tenemos conocimiento.

La masacre de un grupo rebelde en el puerto de Veracruz es representada en *Los mártires de Veracruz* (1879), himno fúnebre de Domingo María Ricalde, con poesía de Eucario Villamil. A través de la música se hace referencia a este delicado episodio de la vida porfiriana que fue acallado por la prensa y del que sólo *La casera* dio testimonio. El compositor es un caso digno de tomarse en cuenta; Ricalde, nacido en Yucatán, realizó estudios de perfeccionamiento en Europa y llegó a fungir como director del Liceo de Mérida; compuso varias óperas, desconocidas hasta ahora.

El periódico subversivo, *El padre Cobos* (1880), también publicó su rúbrica musical, un schottis compuesto por Carlos C. Ramírez. Esta publicación también imprimió *Doña Caralampia*, danza de una compositora del siglo XIX de la que no teníamos noticia y cuya referencia es a Caralampia

Mondongo, personaje femenino que aparece de manera constante en las caricaturas del periódico.

La séptima pieza del disco es una marcha de Jesús del Castillo, titulada *García de la Cadena*, en honor del aspirante presidencial, opositor a Manuel González—candidato oficial del gobierno—; resulta interesante este personaje en la historia del país, uno de cuyos apoyos fue el periódico *La patria* de Irineo Paz.

En 1881, *El rascatripas* publicó su propia rúbrica musical. Este semanario musical y literario con caricaturas era realizado por el mismo equipo de *La orquesta* (1870-1874) y *La casera* (1880), y es donde aparece el mayor número de piezas populares, cuatro de las cuales podemos escuchar: *Negra, tu no vá querer*, guaracha (arreglo para canto y piano, anónimo); *María*, polka de Jesús Y. Orta; *Martilde*, mazurka de Luis Arcaraz, y una marcha cuyo autor sólo firmó con sus iniciales (E. Z.).

Las dos últimas piezas son danzas con un marcado tinte político: *Dejarás de ser quien eres*, de T. de la Torre, que de alguna manera denuncia el carácter autoritario del gobierno, y ¡Ay, *Catanita!*, de I. E. Hernández, en referencia, según el autor, a la frase “ay nani-ta”, por la publicación de una “ley mordaza” que fue emitida por el gobierno porfiriano.

Al final del libro encontramos una sección de notas para el disco compacto donde podemos ubicar

título y fecha de publicación de las partituras musicales y alguna referencia sobre los títulos o los temas de las obras mismas.

Con la compilación de estas piezas podemos aspirar a un mayor conocimiento en torno a las partituras que fueron impresas y al carácter de esas composiciones. No encontramos obras de nuestros grandes compositores, pero sí ejemplos de la música que solía

tocarse en las casas de esas familias con cierta filiación política que, además de informarse, buscaban entretenerse.

Rafael Barajas Durán "El Fisgón", *El país de "El llorón de Icamole". Caricatura mexicana de combate y libertad de imprenta durante los gobiernos de Porfirio Díaz y Manuel González (1877-1884)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 407 pp.



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sergio Vela
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Teresa Franco
Directora general

Omar Chanona Burguete
Subdirector de Educación e Investigación Artísticas

Eugenio Delgado Parra
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*





Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes