

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

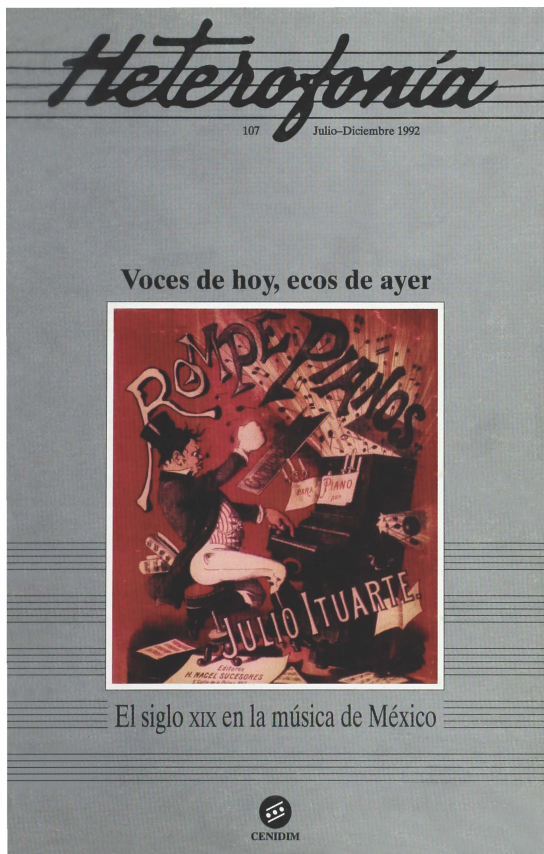


INBA



INBA **digital**

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



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 107, México, julio-diciembre-1992

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 107, México, julio-diciembre-1992, pp. #-#

# Heterofonía

107

Julio-Diciembre 1992

## Voces de hoy, ecos de ayer



El siglo XIX en la música de México



CENIDIM

---

# *Heterofonía*

---

## 107 Julio - diciembre 1992

---

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa  
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE  
BELLAS ARTES

Gerardo Estrada  
Director General

CENTRO NACIONAL DE  
INVESTIGACIÓN,  
DOCUMENTACIÓN E  
INFORMACIÓN MUSICAL  
"CARLOS CHÁVEZ"

Luis Jaime Cortez  
Director

### *Heterofonía*

Fundadora: Esperanza Pulido  
Director: Juan José Escorza  
Jefe de redacción: Eduardo Contreras Soto  
Consejo Editorial: Juan José Arreola  
Consuelo Carredano  
Luis Herrera de la Fuente  
Ana Lara  
Juan Vicente Melo  
José Antonio Robles Cahero  
Robert Stevenson  
Rosa Virginia Sánchez  
Fausto Zerón  
Diseño: Sergio Vega C.  
Corrección: Olga Lucía Escobar  
Lázaro Rodríguez  
Dibujo musical: Marco A. Rodríguez  
Manuel Vargas

---

### *Heterofonía*

Revista musical semestral / ORGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL / TERCERA ÉPOCA / VOLUMEN XXV NÚMERO 107 / julio - diciembre 1992.

Precio en México:  
Ejemplar 13,500 pesos  
Ejemplar atrasado 15,000 pesos  
Suscripción anual 35,000 pesos

Precios en el extranjero:  
Ejemplar 13.50 dólares  
Ejemplar atrasado 15.00 dólares  
Suscripción anual 35.00 dólares  
(Gastos de envío incluidos)

Instituto Nacional de Bellas Artes.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, "Carlos Chávez".

Liverpool No. 16, Colonia Juárez, C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 (fax) y 592-59-53.

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores.

Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018-1137

# Sumario

<b>Presentación</b>	2	Consuelo Carredano
<hr/>		
<b>Voces de hoy, ecos de ayer</b>		
<hr/>		
<b>El siglo XIX en la música de México</b>		
El verso: primera manifestación orquestal de México	4	Karl Bellinghausen
Apuntamientos sobre el jarabe mexicano	11	Juan José Escorza
Una aproximación a <i>Anita</i> , última ópera de Melesio Morales	25	Aurea Maya y Eugenio Delgado
Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de <i>El Imparcial</i>	32	José Antonio Robles Cahero
<i>Pour le Piano</i> : reflexiones sobre Claude Debussy y Ricardo Castro (con breves comentarios <i>antidilettantes</i> )	49	Ricardo Miranda
El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado	53	Eduardo Contreras Soto
<hr/>		
<b>Documentos</b>		
Dos artículos (1866 y 1904)	62	Melesio Morales
Tres crónicas desde París (1906)	67	Ricardo Castro
<hr/>		
<b>Música</b>		
<i>Versos de octavo tono</i> (Primer movimiento)	76	José María Bustamante
<hr/>		
<b>Notas y reseñas</b>		
<i>Tata Vasco</i> , hoy El pianista István Nádas o la certeza de la expresión	88	Eduardo Contreras Soto
	90	Mario Beauregard
<hr/>		
<b>Revistas</b>		
¿Dónde están los críticos mexicanos?	92	Ana Lara
Adolfo Salazar: un español universal	93	Consuelo Carredano
Tales espectadores, tales lectores	95	Eduardo Contreras Soto
<hr/>		
<b>Grabaciones</b>		
La otra música que también llega al <i>corazón</i>	97	Rosa Virginia Sánchez
La antología extraoficial del nacionalismo oficial	100	Eduardo Contreras Soto

---

# Presentación

---

*Fiel a su habitual orientación monográfica y de investigación, Heterofonía ofrece hoy a sus lectores un número dedicado a la música mexicana del siglo XIX. El trabajo se ha hecho prácticamente "en casa"; así lo constata el conjunto de artículos que aquí aparecen, salidos todos de los hornos del CENIDIM, gracias a la colaboración de un entusiasta grupo de investigadores de nuestro Centro.*

*En la actualidad es cada vez mayor el número de musicólogos que consideran como tarea prioritaria para la investigación musical en México, un estudio más profundo y riguroso de la música del relegado siglo romántico mexicano. Se trata de un periodo de enorme riqueza e intensidad, cargado de luchas libertarias que actuaron como hilo conductor en sus largos y accidentados cien años. Rebeliones, pronunciamientos, intervenciones extranjeras, planes y conspiraciones, agresiones y derrotas, amén de pérdidas territoriales, condujeron, al fin, a las décadas pacificadoras de la dictadura porfirista. Sin embargo, la inestable situación política del joven país no impidió el desarrollo lento, pero continuado, de un movimiento cultural con características propias que hizo posible, a la vez, la existencia de un arte nacional de cuya consolidación fue testigo nuestro siglo.*

*Hasta hace poco, el siglo XIX aún permanecía sancionado por el ideal revolucionario. El nacionalismo artístico surgido a partir de la década del veinte triunfó con tal estruendo que casi "arrasó" con el viejo y anacrónico siglo XIX, convirtiéndolo —fatalmente— en el menos relevante de nuestra historia musical. Es un hecho que la distancia que hoy nos separa de la Gran Gesta hace posible y deseable un acercamiento más fresco, menos prejuiciado, hacia nuestro romanticismo decimonónico acusado en no pocas ocasiones de retrógrado y reaccionario.*

*La selección de textos que publicamos en este número responde, como ya se ha señalado, a un interés específico de parte de la redacción por ofrecer, si bien de manera sucinta, una visión del acontecer musical durante el siglo pasado. El lector podrá observar el rigor y la solvencia académica que distingue a los artículos que presentamos. Algunos son fruto de investigaciones recientes; otros fueron escritos para ser publicados en estas páginas. Entre los primeros se encuentra el artículo de Karl Bellinghausen, cuya curiosidad y vocación "detectivesca" lo han llevado a hurgar una vez más en los añejos archivos catedralicios y del Conservatorio. Su texto anuncia lo que a nuestro parecer será en un futuro una investigación completa sobre las primeras manifestaciones orquestales en México, un tema que ha sido muy poco explorado en nuestro país. De ahí la publicación en nuestra sección **Música** de la partitura de los Versos de octavo tono de José María Bustamante (1777-1862).*

*Presentamos también un artículo que con seguridad hará las delicias de todos los lectores: los "Apuntes sobre el jarabe mexicano" de Juan José Escorza, texto que en su momento sirvió para ilustrar la exposición que sobre el mismo tema presentara el Museo Nacional de Arte en 1989. El jarabe —con su innegable parentesco con algunos bailes españoles— llegó a ser no sólo un símbolo de "lo mexicano" y a representar todo aquello que era ajeno al Viejo Continente, sino que desempeñó también un importante papel en la definición de la identidad nacional allá por los años de la insurgencia. La*

*redacción de Heterofonía agradece al Museo Nacional de Arte su autorización para reproducir este documentado análisis sobre nuestro baile nacional por excelencia.*

*A través del inteligente y certero análisis de uno de los fragmentos más bellos de Aníta, Aurea Maya y Eugenio Delgado nos invitan a acercarnos a la obra de Melesio Morales, una de las figuras musicales más importantes e influyentes del siglo XIX, cuya presencia resulta imprescindible para comprender este periodo. Morales fue el máximo representante de la escena lírica mexicana y compuso alrededor de diez óperas, deudoras todas ellas del estilo italiano. Aníta es la última ópera de este compositor mexicano, maestro de varias generaciones, que tantos éxitos obtuviera al presentar su música en Italia. Aurea Maya nos ha proporcionado asimismo un par de artículos que reflejan el pensamiento musical de Melesio Morales.*

*No podía faltar en este número la presencia de Ricardo Castro, el primer pianista mexicano que realizó una carrera internacional, y sin duda alguna el más notable compositor de nuestro romanticismo musical. José Antonio Robles Cahero, quien ha estudiado a fondo todo lo relacionado con el compositor del Vals Capricho, es el autor de "Un mexicano en París". En 1902 Castro viajó a la capital francesa para disfrutar de una beca que le otorgó el Gobierno de Porfirio Díaz. Robles Cahero narra, entre otras cosas, la estancia de Castro en la Ciudad Luz, donde además estudia con la notable pianista venezolana Teresa Carreño. A sugerencia de Robles Cahero incluimos dos cartas de Castro dirigidas a José G. Aragón y a Gustavo E. Campa, y en la sección de **Documentos**, tres artículos de Castro escritos en París y publicados en el periódico mexicano El Imparcial, cuyo director, Rafael Reyes Spíndola—considerado como el fundador del periodismo moderno mexicano—, brindó un decisivo impulso a la carrera concertística de Castro. Éstos artículos traslucen la inteligencia, claridad de pensamiento y cualidades literarias del discípulo de Morales.*

*Por su parte, Ricardo Miranda, en un estudio técnico-musical conciso y directo, vincula musicalmente al compositor duranguense con su homólogo francés Claude Debussy, a partir de dos obras a mi juicio fundamentales en ambos compositores: la Suite para piano op. 18, de Castro, y Pour le piano, de Debussy.*

*Haciendo frente a las viejas y anquilosadas ideas que refuerzan la creencia generalizada de que el arte mexicano—en este caso la música—sólo tiene un valor como tal a partir del siglo XX, Eduardo Contreras Soto ensaya una nueva manera de ver y juzgar a nuestros músicos del XIX, alejado del mero examen ideológico y más identificado con los elementos históricos y estéticos. Es un texto enérgico y audaz que seguramente habrá de generar esa necesaria polémica que requiere toda vida musical que quiera permanecer viva.*

*Concluimos este breve recorrido por el romanticismo musical mexicano con la sección de notas y reseñas, y las ya célebres efemérides de don Jesús C. Romero, distinguido pionero de la investigación de la música del siglo que hoy nos ocupa.*

## El verso: primera manifestación orquestal de México

Si examinamos la música mexicana del siglo xx encontraremos que la cultura posrevolucionaria generó un movimiento sinfónico ambicioso y de calidad suficiente como para situarlo entre los más importantes del mundo. El éxito de este movimiento se debió, en buena medida, al empuje político y estético de un grupo de músicos comprometidos en la construcción de un México moderno, educador y orgulloso de su caleidoscópico mosaico cultural. Quizás sea ocioso subrayar, una vez más, que gran parte de este movimiento fue encabezado por el recio liderazgo administrativo e ideológico de Carlos Chávez.

El sinfonismo moderno de México ha sido tan exitoso que lo hemos visto como algo surgido espontáneamente, casi natural, aunque más bien sea el resultado de una trayectoria con antecedentes que parecen perdidos en un lejano e ignoto pasado. De hecho, pocas veces nos preguntamos, cuáles, cómo y cuándo fueron las primeras manifestaciones orquestales producidas en México, y quiénes fueron sus protagonistas.

Hurgando en los archivos catedralicios es como podremos encontrar el origen de la música orquestal mexicana. Es sorprendente que estas primeras obras mexicanas para orquesta o grupo instrumental sean tan modestas como originales, pues son de muy corta duración. No son las sinfonías o los conciertos que uno podría esperar, si partimos de la perspectiva eurocentrista, ya que tienen su origen en la música litúrgica. Estas obras son los llamados versos.

Pero, ¿qué es el verso?

### 1. El verso gregoriano y polifónico

El verso es un fragmento de algunas oraciones

de la liturgia católica en el que se hace un comentario, o meditación, en torno a la parte medular de la oración. Entre las oraciones que usualmente tienen versos podemos citar: himnos, aleluyas, responsorios y antifonas. Cuando estas oraciones son cantadas, se conserva la estructura de la oración hablada, de tal manera que entre la parte medular y el verso existe una relativa independencia temática. Es muy fácil identificar el verso de la liturgia musical gregoriana, ya que en las ediciones modernas de canto gregoriano, como el *Liber Usualis*, hay una indicación que consiste en una V con una raya diagonal que la atraviesa (∇), la cual señala el lugar donde comienza el verso. El verso es entonado por el coro, y en ocasiones por la misma asamblea, después de que el oficiante entona la parte medular de la oración. (Véase ejemplo 1.)

7. **A** Alle-lú-ia. \* ij.

∇. Te decet hýmnus, Dé-us, in

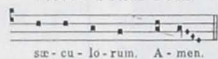
Sí-on : et tí-bi red-dé-tur

vó-tum \* in Je-rú-sa-lem.

Ejemplo 1. Aleluya de la misa para el décimo domingo después de Pentecostés. *Liber Usualis*, ed. 1951, p. 1022.

## Octo Toni Psalmorum

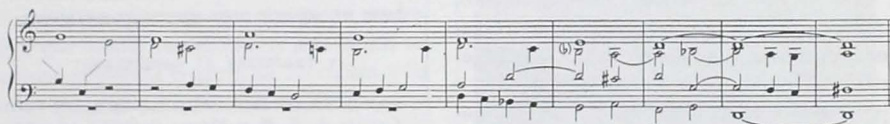
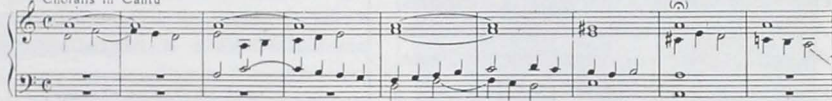
## Versus Primi Toni



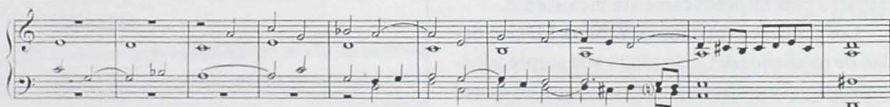
sa - cu - lo - rum. A - men.

Antonio de Cabezón  
Obras de música para tecla y arpa  
y vihuela 1578

## Choralis in Cantu



## Choralis in Alto



## Ejemplo 2. Dos versillos de Cabezón sobre el canto del Magnificat.

Las oraciones que contienen versos, tanto habladas como cantadas, son ejecutadas fundamentalmente en los dos principales servicios litúrgicos: la Misa y el Oficio Divino. En cambio, en los sacramentales o servicios menores el verso es poco frecuente.

La extensión del verso es variable de acuerdo con la importancia y solemnidad del servicio o al carácter del canto. Por ejemplo, el *Aleluya* anteriormente presentado tiene una rica melodía de estilo melismático de gran belleza. Por ello los versos de los aleluyas suelen tomarse en cuenta apartándolos de los demás al llamarlos Versos Aleluyáticos.

Con el advenimiento de la polifonía y con la introducción del órgano a la liturgia se desarrolló la costumbre de alternar o sustituir el verso gregoriano con una glosa basada en la línea melódica de éste. Con el tiempo el órgano fue adquiriendo una personalidad propia, desarrollando un lenguaje cada vez más idiomático, de tal manera que dejó de ser un mero apoyo a las partes vocales. Así fue que el verso de órgano adquirió también una personalidad, aunque no se separó de su origen en el canto gregoriano, pues la línea melódica del verso gregoriano era manejada como *cantus firmus*. Entonces recibió

el nombre de *verzetto*, *verzet* o *versillo*.<sup>1</sup>

El origen del versillo es algo difícil de precisar, pero se puede asegurar que los primeros versillos publicados datan del siglo XVI: los del *Fundamentbuch* (1530) de Hans Buchner (1483-1538), *Tabulature pour le ieu Dorges y Magnificat en la Tabulature des Orges* (ambos de 1531) de Pierre Attaignant (s. XV-1533). En España, los primeros versillos fueron publicados en *Obras de Música* (1578) de Antonio de Cabezón (1510-1566). A partir de la aparición de estos primeros versillos se inicia un largo periodo de esplendor de casi 250 años.<sup>2</sup>

El estilo del versillo fue esencialmente polifónico y con recursos de imitación que bien nos recuerda a la fuga o a un lenguaje motetista, sobreviviendo de esta manera durante el Renacimiento tardío y el Barroco. (Véase ejemplo 2.)

## II. El verso orquestal en la Nueva España

Los versillos fueron reunidos en grupos de acuerdo con el servicio o modo, a los cuales los

1. Rieman, Hugo, *Musik Lexikon (Sachteil)*. Maguncia: Schott's Söhne, 1967; p. 1024b.

2. *Loc. cit.*

españoles dieron el nombre de "juegos de versos", logrando así imprimirles una diferencia con el concepto profano de la suite y con la que, paradójicamente, dichos juegos establecieron semejanza en su época de decadencia, ya que emplearon formas homofónicas y danzarias. Asimismo, el desarrollo técnico-organístico hizo del versillo una pieza virtuosística y brillante, por lo que se le llamó también *tocata*.<sup>3</sup>

En México, los versillos eran ejecutados, quizá, desde el momento que se instalaron órganos y organistas. Sin embargo, nunca se escribieron o, al menos, no hay constancia de ello, a pesar de la reconocida habilidad de López Capilla, Joseph de Ydiáquez y Manuel Sumaya como organistas de alto nivel. De ello se lamentan los organistas mexicanos de nuestra época, ya que el repertorio barroco, clásico y renacentista en nuestro país es prácticamente inexistente.

Los primeros versillos escritos en México datan de mediados del siglo XVIII y son sorprendentemente para grupos instrumentales en los que el órgano realiza el papel de continuo. Éstos fueron compuestos por Ignacio Jerusalem (1710-1769)<sup>4</sup> y son particularmente interesantes por no tener hasta hoy, aparentemente, antecedentes. Sólo tenemos dos referencias previas que podrían anteceder a esta innovación: los versos de Manuel Blasco, de la Catedral de Quito, para 2 chirimías y órgano continuo (hoy en la Catedral de Bogotá),<sup>5</sup> y la información en torno de la contratación de músicos para la ejecución de versos para la Catedral.<sup>6</sup> Ambos antecedentes datan de finales del siglo XVII. Fuera de esto no hay nada que conduzca a los versos de Jerusalem de una manera orgánica, en un proceso lógico.

Los versillos de Jerusalem están reunidos en aproximadamente nueve juegos de cinco a seis versillos cada uno, para grupo instrumental (violines, bajo y, en ocasiones, trompas). Estos versillos son de muy corta duración, de 30 a 60 segundos por verso.

3. Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, E.U.A.: Harvard University Press, 1944; pp. 789b-790a.
4. Los versos de Jerusalem no son hoy del todo desconocidos, ya que el maestro Benjamín Juárez Echenique los ha dado a conocer a través de conciertos y grabaciones.
5. Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: OEA, 1970; p. 7 y partitura en pp. 1 a 4.
6. Guzmán Bravo, José Antonio, "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en *La música de México; I.2. Periodo virreinal (1530 a 1810)* México: UNAM, 1986; p. 129.

## DEL ORIGEN Y REGLAS DE LA MUSICA,

CON LA HISTORIA DE SU PROGRESO,

DECADENCIA Y RESTAURACION.

OBRA ESCRITA EN ITALIANO

POR EL ABATE DON ANTONIO EXIMENO.

Y TRADUCIDA AL CASTELLANO

POR D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ,  
Capellan de S. M. y Maestro de Capilla del Real  
Convento de Religiosas de la Encarnacion  
de Madrid.

TOMO I.

DE ORDEN SUPERIOR.

MADRID, EN LA IMPRENTA REAL,  
AÑO DE 1796.

Ciertamente la sola idea de escribir versillos para grupos instrumentales es un síntoma más de la pretendida decadencia de la música litúrgica, pues, por modestos que éstos sean, buscan una más rica y llamativa tímbrica, como resultado de la influencia de la música teatral en la música religiosa.

Al hablar de música litúrgica de corte teatral conviene citar a Antonio Eximeno:

No se debe entender por esto que si el canto eclesiástico se debiera componer ahora, se haría por el gusto teatral. Es necesario distinguir dos géneros de música para el uso de La Iglesia: el uno es el canto de la liturgia, que se dirige precisamente a fomentar la devoción del pueblo; y el otro es la música que la iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya música no es tanto un estímulo de la devoción, cuanto un sagrado entretenimiento del pueblo.<sup>7</sup>

7. Eximeno, Antonio, *Del origen y reglas de la música*. Madrid: Editora Nacional, 1978; p. 272.

Esta cita del sabio teórico valenciano coloca a algunas composiciones consideradas erradamente como litúrgicas decadentes en una dimensión más precisa, como divertimientos que no tienen que ver con la liturgia, aunque se ejecuten en el transcurso de ella. En esta categoría es donde se insertan los juegos de versos instrumentales, al igual que las sonatas *da chiesa*.

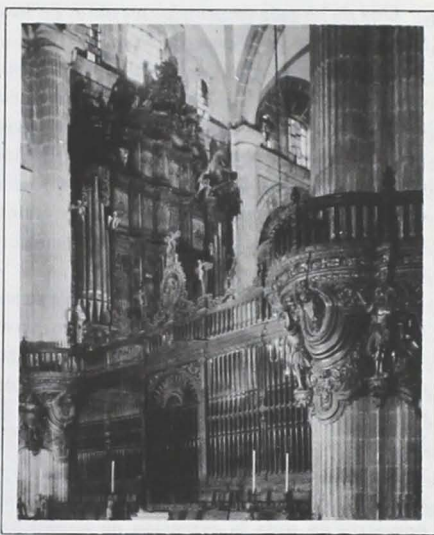
Volviendo a los versillos de Jerusalem, conviene preguntarse por qué se instrumentaron. Como existen pocas fuentes al respecto, tendremos que buscar una respuesta provisional tomando en cuenta el perfil de Jerusalem y las circunstancias que rodearon su gestión como maestro de capilla de la Catedral de México. He aquí tres posibilidades:

- 1) Jerusalem era músico de teatro y, gracias a las libertades creativas que había en la capilla musical, desarrolló su música en ese estilo.
- 2) Posiblemente Jerusalem se vio en la necesidad de instrumentar los versos por carecer en ese momento de un organista capacitado para improvisarlos, o porque los órganos de la Catedral se encontraban deteriorados.
- 3) Una conjunción de ambos puntos.

Sea como fuere, parece que Jerusalem inició en México una forma instrumental con pocos antecedentes y, probablemente, como una práctica única que evolucionó y perduró por más de 120 años.

Todavía no se sabe a ciencia cierta si los sucesores inmediatos de Jerusalem en la Catedral de México (Tollis de la Roca y Antonio Juanas) escribieron versos, ya para órgano, ya para grupo instrumental. De hecho sólo he encontrado en Puebla un juego de *Versos con violines, trompas, bajo y flauta sola* de un compositor de nombre Ignacio María Aldana, de quien no se tiene referencias, aunque se puede suponer que haya sido miembro del clan encabezado por el ilustre José Manuel Aldana (1758-1810). Éste fue quien dio al verso instrumental la categoría de orquestal, además de hacerlo más largo y concertante.

En el archivo de música de la Catedral de México sobreviven cuatro juegos de versos de José Manuel Aldana, todos ellos de seis versos cada juego y con una instrumentación grande para la usual en esa época. Éstos fueron compuestos entre 1795 y 1807, mientras la dirección musical del templo más importante del virreinato



Reja del coro de la Catedral  
(Artes de México No. 9, otoño de 1990).

estaba en manos de Antonio de Juanas.

De estos juegos de versos, tres son los que revisten mayor interés, tanto por su duración como por su dotación instrumental, reuniendo las características de una orquesta sinfónica a dos con sus cuatro secciones bien definidas: alientos de madera y metal, percusiones y cuerdas frotadas (sin violas). Es importante resaltar el hecho de que estas tres obras incluyen dentro del cuerpo orquestal al clarinete, instrumento integrado en la orquesta en los tiempos de la Escuela de Mannheim.

El peso temático-melódico de estos juegos de versos recae fundamentalmente en la sección de cuerdas, relegando a los alientos a un papel de relleno armónico y enriquecimiento tímbrico en el espacio cedido por las violas, con la excepción del primer verso de *Versos de V Tono* donde los clarinetes intervienen con material temático coloreado por movimientos paralelos en terceras mientras las cuerdas llevan la armonía. (Ver ejemplo 3.)

Ejemplo 3. Compases 19-22 del primer verso de *Versos de V Tono* de José Manuel Aldana.

Una de las más sorprendentes obras de José Manuel Aldana es *Versos de Grande Orquesta*, ya que la orquestación presenta las características expresadas en su título; es decir, una orquesta que rebasa por mucho la usual en villancicos, versos y demás obras litúrgicas del México dieciochesco: dos flautas, dos clarinetes, dos clarines, dos trompas, timbales, dos violines, violoncello, contrabajo y dos órganos concertantes.

Al ver estos manuscritos, uno podría suponer que se trata de un concierto; empero, no es así, al menos de acuerdo con las ideas inculcadas en nuestras clases conservatorianas, pues son seis movimientos sin los desarrollos propios de la forma sonata. Más bien podría pensarse en una suite de piezas con formas expositivas y danzarias. Sin embargo, a pesar de no ser un concierto en toda la extensión de la palabra, *Versos de Grande Orquesta* puede ser considerado como el primer intento o acercamiento mexicano a la forma de concierto.

Este juego de versos fue compuesto para los oficios de "tercia" (nueve de la mañana) en las festividades de la virgen de Guadalupe y en su tiempo alcanzó bastante celebridad.<sup>8</sup>

Otra de las importantes obras de Aldana es *Himno y Versos al Beato Felipe de Jesús* para voces solistas, coro a cuatro, órgano y orquesta. El hecho de tener partes vocales haría suponer que el texto corresponde a los cantos litúrgicos para las festividades del protomártir mexicano; sin embargo, no es así, pues el texto de esta obra es un poema narrativo cercano al romance y con poco o nada de la liturgia.<sup>9</sup> El poema fue escrito por Manuel Sartorio (1746-1826) y está musicalizado en seis movimientos, dando como resultado una cantata de regulares dimensiones. Tanto el poema como la música fueron compuestos por encargo del prebendado Joaquín Guevara para las celebraciones que promovía cada año con la participación de diversos gremios de la ciudad de México, que culminaban en su casa particular, donde se cantaba esta obra de Sartorio-Aldana.<sup>10</sup>

### III. El verso orquestal en el siglo XIX mexicano

Hasta el momento no he logrado precisar el seguimiento del verso orquestal en México desde su aparición con Jerusalem a mediados del siglo XVIII. Todavía existen un par de lagunas en las que no se han encontrado juegos de versos orquestales: la primera corresponde al periodo 1769-ca. 1795 y la segunda al periodo 1810-1860.

A partir de 1860 se registra un cierto repunte en el cultivo del verso orquestal con las siguientes características:

- 1) Resurgimiento de los versos de Aldana.
- 2) Composición de nuevos juegos de versos siguiendo en cierta medida el modelo de Aldana.
- 3) La aparición, aunque parezca extraño, de los primeros juegos de versillos para órgano solo.

El primer punto es un fenómeno extraño en la vida musical de México durante el siglo XIX, pues resulta sorprendente que un compositor virreinal haya generado un renovado interés 50 años después de haber fallecido. De registrarse en nuestros días un resurgimiento similar se podría explicar por la curiosidad musicológica. Sin embargo, en el México de 1860 este resurgimiento debió obedecer a otros motivos quizá más concretos. Veamos algunas circunstancias del renacimiento del verso orquestal en el siglo XIX.

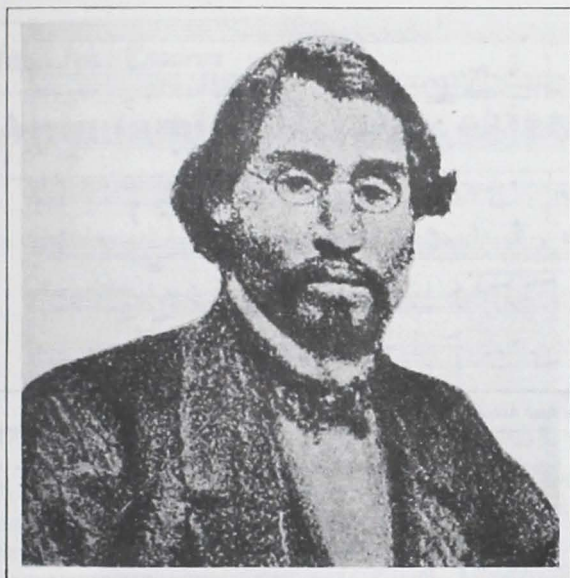
La primera obra de Aldana que se volvió a ejecutar a mediados del siglo XIX fue *Himno y Versos al Beato Felipe de Jesús*, la cual fue copiada por Miguel Campo Marín en 1860, quien dedicó "este pequeño trabajo al Santo". El año de 1860 está inserto en el conflicto Iglesia-Estado surgido tras la Ley Lerdo, con la que se amortizaron los bienes del clero y se limitó su ingerencia en asuntos políticos. La Iglesia no estaba dispuesta a permanecer inmóvil ante este ataque: demostró su presencia en la conciencia religiosa del mexicano haciendo resaltar añejas devociones.

Entre esas devociones las más recurridas fueron las de carácter nacional, es decir, las de santos y divinidades mexicanos, destacándose las de la Guadalupeana y las de Felipe de Jesús. De este último cabe señalar que también se promovió su canonización, la cual se logró en 1862. En este contexto político y religioso en-

8. "Necrología, Música", *Diario de México*, 18 de febrero de 1810.

9. Sartorio, Manuel, "Himno a San Felipe de Jesús", *Diario de México*, 5 de febrero de 1806.

10. *Diario de México*, 8 de febrero de 1806.



Cenobio Paniagua

cuadraron perfectamente las dos correspondientes obras de Aldana escritas 55 años antes.

El movimiento musical emprendido por la Iglesia mexicana del siglo XIX no sólo se limitó a rescatar obras del pasado, sino que también encargó obras nuevas para sus propósitos propagandísticos. Una de ellas fue *Versos de octavo tono* de Cenobio Paniagua Vázquez (1821-1882) para las festividades guadalupanas, la cual, al igual que *Versos para Grande Orquesta*, de Aldana, fue escrita para dos órganos concertantes y orquesta de gran tamaño.

La relación entre Paniagua y Aldana va más allá de la semejanza en una obra, pues existen, además, antecedentes indirectos que los unen.

Cenobio Paniagua nació en Tlalpujahua, Michoacán, once años después de la muerte de Aldana. Con el tiempo, la educación de Paniagua fue encomendada a su tío Eusebio Vázquez, quien a su vez fue alumno de Aldana.<sup>11</sup> Por razones de salud, Paniagua emigró a la ciudad de México en 1845, al tiempo que Ignacio Truxeque, compañero de Aldana en el Coliseo y la Catedral, dirigía la capilla musical de la Metropolitana.<sup>12</sup> Truxeque aceptó a Paniagua como flautista en Catedral y, al cabo de unos

meses, lo nombró director adjunto de la orquesta, pues quedó muy impresionado por su talento musical.

Aquí se tienen un par de hilos que vinculan a Paniagua con Aldana, lo cual podría ser considerado como circunstancial, pero *Versos de octavo tono* de Paniagua son evidencia de que la relación, aunque indirecta, fue bastante sólida.

Los mismos *Versos de octavo tono* están escritos para una dotación sinfónica: flautas, oboes, clarinetes, trompetas, trompas, oficloide, trombones, timbales, cuerdas completas, además de los dos órganos concertantes. Es decir, muy a la manera de las óperas italianas y mexicanas de mediados de siglo.

José María Bustamante (1777-1862) también compuso unos *Versos de octavo tono* que tienen una relación con los de Paniagua, ya que el tema inicial de los correspondientes primeros versos es el mismo y datan del mismo año. Esta obra de Bustamante es quizá su última composición, pues poco después falleció en la miseria. (Ver ejemplo 4.)

Hacia 1867 aparecen los primeros juegos de versos mexicanos para órgano solo: los 14 jue-



Ejemplo 4. Reducción del primer versillo de Cenobio Paniagua. La primera pauta corresponde a las partes de flauta y clarinete I en do y las dos restantes a las cuerdas. Compases 1, 2 y 3.

11. "Necrología, Música", art. cit.

12. Revilla, Manuel, "Cenobio Paniagua", *Revista Musical Mexicana*, T. II No. 8, 21 de octubre de 1942, p. 178.



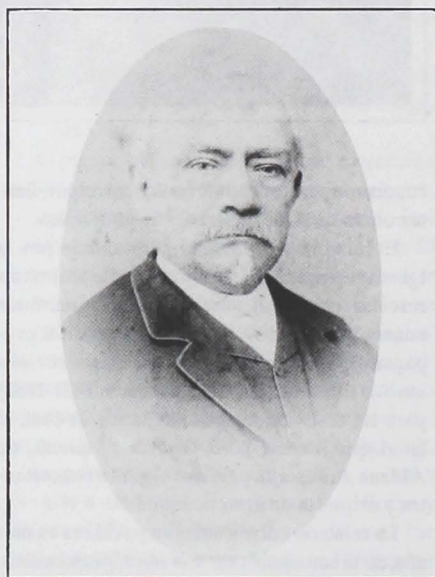
Ejemplo 5. Versos de sexto tono (1867) de José Antonio Gómez.

gos de diez versos compuestos por José Antonio Gómez (1805-1870), que se encuentran en un cuaderno con el título de *140 versos de 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° y 8° tonos*. Estos versillos son de muy corta duración, de hecho parecen ejercicios didácticos de armonía. (Ver ejemplo 5.)

Poco después de Antonio Gómez, José Cornelio Camacho (¿?) escribió unos simpáticos *Versos de quinto tono*, en los que se manifiesta un gran sentido del humor y desenfado. Son los versos menos serios que he encontrado, aunque son, también, los más largos. Al escucharlos uno se podría imaginar estar dando vueltas en un carrusel de feria o bien en el interludio de una ópera bufa.

El verso orquestal se siguió cultivando hasta la época de Porfirio Díaz, destacándose algunos compositores como [Ignacio] Platas y Juan [epomuceno] Loreto. Probablemente esta costumbre originada en México se abandonó con la orden papal de 1903 cuando el Papa Pío X giró instrucciones a toda la Iglesia para seguir el canto gregoriano de acuerdo con las investigaciones de los benedictinos de Solesmes.<sup>13</sup>

Seguramente éstos no fueron los únicos juegos de versos orquestales o para órgano compuestos en México, y es seguro que se encontrarán otros además de los asentados en este artículo. En otras palabras, se requiere hurgar más en archivos catedralicios las obras de Francisco Delgado, Santiago Díaz de Herrera, Octaviano y Antonio Valle, Felipe Larios y del mismo Paniagua, ya que éste último dejó una impresio-



José Cornelio Camacho

nante cantidad de música religiosa en la ciudad de Córdoba, Veracruz, cuando se "exilió" en 1864,<sup>14</sup> la cual todavía no ha sido explorada.

En suma, mucho falta aún por investigar acerca de una de las primeras formas de música orquestal que cultivaron los compositores mexicanos desde mediados del siglo XVIII. Sólo así conoceremos los alcances estéticos y la originalidad que tuvo el verso dentro de las formas instrumentales más representativas de México. ♪

13. Apel, Willi, *op. cit.*, pp. 789b-790a.

14. Revilla, Manuel, art. cit.

Juan José Escorza

## Apuntamientos sobre el jarabe mexicano

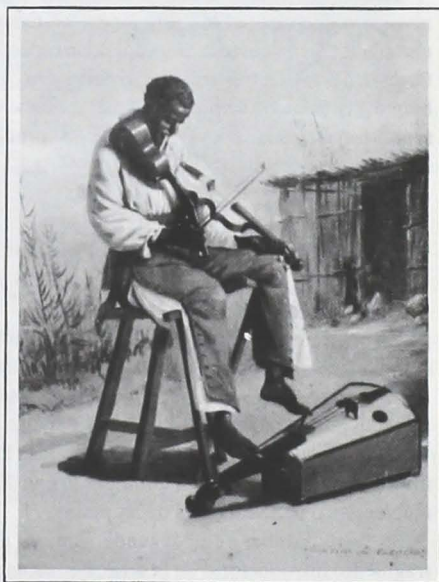
### *El jarabe, baile nacional*

Si como quiere una añeja costumbre, acaso romántica, cada pueblo posee un baile que por su inmemorial práctica y extendida querencia representa mejor que otros al pueblo en cuestión, México tiene en el jarabe su baile por excelencia, su baile nacional.

Formado en ese crisol de la nacionalidad que fuera el siglo XVIII novohispano, generalizada su práctica por todo el territorio en los años iniciales de la naciente república y asociado como emblema y blasón de lo nuestro a las luchas libertarias del siglo XIX, el jarabe es el baile de más abolengo en México.

Nada importa su evidente origen español para otorgar al jarabe el reconocimiento de su carácter mexicano. Como otros bailes peninsulares o criollos que inician su vida en la Nueva España, el jarabe pronto adquiere ese inconfundible *sentido de la tierra* que lo aleja de sus fuentes primigenias y lo torna no sólo mexicano, sino arquetípicamente mexicano, al punto que, en 1929, don Pedro Henríquez Ureña afirmaba —expresando una opinión generalizada— que los bailes de México se “resumen en uno solo: el jarabe”.

¿Cómo llegó un zapateado español a adquirir la indiscutible mexicanidad que ostenta? ¿Cómo el jarabe devino en: “la alegría jubilosa de la raza mexicana”, que decía el poeta modernista Rubén M. Campos? ¿Qué secreto hechizo hay en el jarabe que lo ha hecho entrañable para el pueblo de México por más de doscientos años? La dilatada y todavía nebulosa historia del jarabe puede dar algunas respuestas. ¿Quiere el lector seguir conmigo por algunos de los vericuetos del más mexicano de nuestros bailes?



Músico de Veracruz por Edouard Pingret

### *Algunas precisiones*

El jarabe es un baile de pareja suelta independiente, de carácter más bien picaresco o apicarado, de tiempo vivo y de movimientos aiosos, ágiles e incluso virtuosísticos. Aunque la ortodoxia prescriba ciertas figuras muy características, el rasgo imprescindible del jarabe es el zapateado.

Todo el movimiento corporal de la pareja sirve a un solo objeto: la representación de una escena de cortejo. El bailarón en sollicitación continua, en asedio pasional incesante y liberal requiebro. La bailadora en actitud provocativa, en aparente concesión, en franco coqueteo.

Pero el jarabe no es mera representación mediante una acción coreográfica. Al igual que cientos de otros bailes, el jarabe existe en una triple condición: cuerpo, sonido musical y palabra. Parece obvio decir que no hay baile sin música; no tan evidente, en cambio, es afirmar

que el texto poético es condición esencial de un baile. Si la música sustenta el movimiento y otorga un vigoroso aporte emotivo, la palabra viste, glosa y traduce los lenguajes corporal y sonoro al plano verbal, cerrando un perfecto e integrado triángulo estético. Así, entendamos al jarabe en su triple condición: jarabe-baile, jarabe-música, jarabe-poesía.

Todavía en el terreno de las precisiones, es necesario decir que el término jarabe no tiene una significación unívoca. Se emplea sin especificación alguna en tres sentidos distintos que, si bien están relacionados estrechamente, deben separarse con nitidez para una mejor comprensión de nuestro baile.

Jarabe designa:

1. A una serie (= secuencia) de bailes.
2. Al típico elemento introductorio de esta serie.
3. A ciertos sonos individualmente.

En el primer sentido se usa en designaciones como *Jarabe nacional*, *Jarabe tapatío*, *Jarabe ranchero*, etc. Todos ellos son en realidad *suites* de bailes que la tradición ha engarzado por motivaciones no muy explícitas en lo coreográfico, lo musical o lo poético, pero sí quizá por lo que de emblemático tiene cada una de las piezas.

Se llama jarabe, en el segundo sentido, al fragmento introductorio de la serie, que es una suerte de preludio instrumental cuya función es preparar el ánimo de los bailadores. Los más antiguos jarabes estilizados, cuyo texto musical se conserva, son casi idénticos a esta pequeña obertura que los músicos populares —especialmente los de Jalisco— llaman con buen instinto *sinfonía*. El otro nombre que este aire recibe es muy significativo: *fandango*.

El término jarabe también se emplea para nombrar genéricamente a ciertos bailes (sones estrictamente) con música y letra que pueden ejecutarse solos o formar parte de una serie. Así encontramos, por ejemplo, *El jarabe loco*, que es un son jarocho (o fandango) de vida independiente, o los consabidos *El perico*, *El atole* y *Los enanos*, que integran junto con otros la forma compleja del jarabe como *suite*.

### **La voz jarabe**

Algún escritor famoso decía que la etimología es una disciplina ingenua, pues completa sus afanes de investigación al encontrar que un

vocablo procede de otro vocablo y así en lo sucesivo. No obstante, existe una fascinación a la que pocos pueden resistir en cuanto a especular sobre el origen de las palabras. La voz jarabe, aplicada a nuestro baile, presenta este género de magnetismo.

Los diccionarios definen jarabe como una bebida hecha de almíbar claro y esencias refrescantes o medicinales. Por extensión, se llama jarabe a cualquier bebida dulce. La voz española deriva de la árabe *sârâb* (xarab), que simple y llanamente significa bebida. ¿Hay alguna relación entre el jarabe como bebida y el jarabe como baile? No es posible responder con absoluta certeza.

Existen tres hipótesis sobre el origen del nombre jarabe aplicado al baile. Las expondré por el orden creciente de credibilidad que a mi juicio tienen.

Hay quien supone que jarabe procede del vocablo *charape*, nombre de una bebida hecha de piloncillo, típica de algunos lugares de Michoacán. En todo caso charape puede ser sólo una variante un tanto lejana de jarabe y es bastante improbable que en lugar de un proceso de evolución que posiblemente fue *xarab-jarabe charabe-charape*, se hubiera producido la involución *charape-charabe-jarabe*. Esta hipótesis sufre de localismo y queda desmentida cuando se conoce que el jarabe se practicaba en España a mediados del siglo XVIII. Un tanto más factible es la creencia que sugiere que el jarabe, nominalmente, está relacionado con el vocablo quechua *yaraví*, nombre de un canto indígena lamentoso popularísimo en el virreinato del Perú a fines del siglo XVIII. Curiosamente, su grafía es *yaraví* cuando es una mujer la que canta, y *haraví* (con h aspirada) cuando el cantante es hombre. En 1789, en la ciudad de México, se presentaba la obra teatral de asunto inca *Atahualpa*. ¿Acaso la música de esa obra incluía algún *yaraví*? Nadie lo sabe, pero en caso afirmativo es poco probable que un nombre tan exótico, tan lejano al sentido del jarabe de México, haya inspirado a quienes bautizaron nuestro baile.

La tercera hipótesis es la más verosímil. Supone una relación directa entre el jarabe (baile) y el jarabe (bebida). Según ella, ciertas características atribuidas metafóricamente al baile (dulzura, alegría, carácter curativo, etc.) corresponden a la bebida de referencia. Además, se añade, es usual



Dancing Mongrels (*Mestizos bailando*)  
por Johann Moritz Rugendas

entre los bailes ostentar nombres derivados del mundo gastronómico, así tenemos *El atole*, *El durazno*, *La guanábana*, *Perejiles*, *Chimizclanes*, *Pan de manteca* y *Pan de jarabe*, por sólo mencionar algunos antiguos bailes locales.

Aun si aceptamos la tercera hipótesis como la más cercana a la verdad, tendríamos que ser más explícitos en lo que se refiere al proceso de adquisición del nombre jarabe. A falta de documentación pertinente, refiero un comentario muy tardío de don Guillermo Prieto a modo de ilustración de lo que posiblemente sucedió cien o más años atrás. Cuenta el escritor en sus *Memorias* que siendo gobernador del Distrito Federal el legendario Juan José Baz (nombrado por Gómez Farfás en 1846) se estableció la prohibición de expendir licores y aguardientes en las fondas, tamalerías y figones. Ante tal decisión, las encargadas de regentar tales sitios acudieron a su ingenio para continuar con la venta de las bebidas alcohólicas: mezclaban el aguardiente con las aguas frescas, y así nacieron los famosos jarabes de grosella, guayaba, piña y demás frutas. De este modo, al tiempo que el parroquiano disfrutaba de los jarabes de sabores, podía gozar de ciertos bailes muy propios de esos lugares: los jarabes bailados y cantados. Siempre había música y bailadoras adecuadas para la ocasión.

Para la tradición, la similitud entre la bebida y el baile del jarabe no da lugar a dudas. Así lo deja escrito en 1861 don Niceto de Zamacois en ese su encendido elogio dedicado al jarabe:

Nadie ignora en este pícaro mundo, que el jarabe es esa bebida dulce y medicinal que confeccionan los boticarios hasta la consistencia del almíbar; y nada más propio que este nombre, al baile que en esta divina tierra se usa, tan parecido al zapateado español. Porque, ¿qué más dulce que esos encantadores movimientos con que las hijas de Eva, nacidas en México nos seducen en un baile? ¿Qué cosa más medicinal, para todo aquel que no tenga un alma de estuco, que el hermoso jarabe bailado por esas mujeres de ojos negros, grandes y rasgados, tiernas como las flores de su fértil suelo, y seductoras como el oro que encierran las entrañas de la tierra donde han nacido?... ¡Oh!, nada, ciertamente nada.

#### *Estirpe del jarabe*

No hay duda, el jarabe mexicano procede genéricamente de los bailes zapateados españoles. Una simple comparación entre los elementos coreográficos y musicales del jarabe y los bailes españoles de la tradición del fandango, muestra hasta qué punto existen similitudes entre ambos géneros. Hay en ellos, diríase, un aire de familia. Si además tomamos en cuenta la barroca y multicolor indumentaria de la china bailadora

de jarabe —reminiscente del atuendo de la gitana andaluza— y las letras que se cantan con nuestro baile —todas sin excepción heredadas del magnífico caudal de la copla española— es claro que ante el jarabe nos encontramos frente al descendiente mexicano de los fandangos dieciochescos de España.

Las primeras menciones documentadas del jarabe en México datan de la séptima década del siglo XVIII, cuando el Tribunal del Santo Oficio comienza a recibir denuncias de un “son deshonesto y provocativo” llamado *Pan de jarabe*. Tal son no era sino uno solo entre los 41 bailes que conoció el Tribunal Inquisitorial entre 1766 y 1819, la mayor parte de los cuales pueden considerarse como jarabes o como sones emparentados con él. En consecuencia, podemos establecer que el jarabe en México surge y se populariza en la segunda mitad del siglo XVIII.

¿De dónde surge este acervo de bailes que pronto serían conocidos como *bailes de la tierra* o *sones del país*? Para indagarlo es necesario aproximarse a los géneros bailables que Nueva España importaba de la Península. Sigamos uno de los caminos posibles: escudriñar los textos de música instrumental del México del siglo XVIII.

El tomo segundo de *Pasacalles y obras del guitarrista Santiago de Murzia* (escrito hacia 1730) contiene al lado de los típicos bailes españoles que no parecen haber dejado huella ostensible entre nosotros, bailes como *La jota*, *El fandango*, *Pasacalles*, *Seguidillas manchegas* y *Canarios*, además de los bailables negros *Zarambeques* o *Muecas* y *Cumbees*. Muy similar a este libro en su contenido es el Ms. 171 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En él se registran también tempranísimas menciones de *La jota* y *el fandango indiano*.

Por su parte el anónimo y francesista Ms. 1560 (ca. 1740) de la Biblioteca Nacional de México, contiene una intrigante pieza de rasgueo para guitarra denominada *Valona de Voca Negra*, que no es más que otro típico baile español asentado posteriormente en varias regiones del país.

Otro sorprendente manuscrito, desdeñado hasta hoy por los eruditos, el “Manuscrito de Joseph María García” (1771), procedente de Chalco, nos conserva una singular obra para violín: *El Babau, Fandango Cathalán*.

Si nos trasladamos al ámbito folklórico, es posible detectar una tremenda influencia espa-

ñola en la música de ciertas regiones del país. La copla y la décima pueden hallarse por todo el territorio asociadas al repertorio de sones; lo mismo puede decirse del romance. El *fandango*, que tomó una significación genérica sinónima de *fiesta*, es especialmente popular en la costa del Golfo de México. En Veracruz y Puebla se denomina *fandango* o *fandanguito*.

En Guerrero, tomó carta de naturaleza una variante del *fandango*: la *malagueña*, al igual que otros sones como la *petenera* y la *tirana*. Oaxaca, especialmente en el Istmo de Tehuantepec, exhibe la presencia de los bailes españoles en casi todos sus sones, cuyo arquetipo es la españolísima *sandunga*.

He dejado fuera hasta este momento a la *jota*, pues por muchas razones guarda afinidades no casuales con el jarabe. La *jota* llegó a su esplendor en el norte de España en el siglo pasado. De sus solares, Navarra, Valencia, Aragón y Castilla, arribó a México, no desde el siglo pasado, como comúnmente se escribe, sino desde el siglo XVIII, si atendemos a los manuscritos aludidos arriba. Hoy, la *jota* es un género bien establecido en Jalisco, Oaxaca y especialmente en Yucatán, donde contribuyó a la formación de la *jarana*, una forma de son que musicalmente no es sino un jarabe.

¿Cómo y cuándo entran a México los bailes españoles de esta tradición del *fandango*? Una primera vía la constituyeron los propios músicos eruditos españoles avecindados en Nueva España, quienes junto con los *maestros de danzar*, significaron el enlace de los nacionales con los bailes en boga en la metrópoli durante los siglos XVII y XVIII.

Otra fuente de irradiación fue sin duda la música del teatro menor hispánico, aceptado complacientemente durante el siglo XVIII en Nueva España. A través de la tonadilla, breve y efímera escenificación de asuntos triviales y humorísticos, se infiltraron innumerables *seguidillas*, *boleras*, *fandangos*, *tiranas* y *jotas*.

Por lo que se refiere a la presencia de jarabes en España sólo conocemos un dato. Pedrell publica en su *Diccionario de la música española* una breve nota sobre un baile llamado *jarabe gitano*. Además de clasificarlo entre las seguidillas, el musicólogo nos informa que era un baile gustado por los gitanos de Cádiz. Tenía además, como los jarabes novohispanos del siglo XVIII, letras “licenciosas”.



El jarabe por Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel  
(copia de Edouard Pingret)

### El Santo Oficio y el jarabe

He señalado que la primera mención documental del jarabe aparece en la séptima década del siglo XVIII, cuando un denunciante informa al Santo Oficio de la práctica de un "son deshonesto y provocativo" llamado *Pan de jarabe*. La fecha exacta es 1772. Más tarde, en 1801, el Tribunal conoce de otro baile igualmente condenable, el *jarabe gatuno*. Estos dos bailes parecen ser los únicos que ostentan el nombre jarabe en el archivo inquisitorial, pero, como antes comenté, prácticamente todos los bailes que generaron documentación para ese archivo pueden ser considerados jarabes.

El hecho de que un tribunal se ocupe de los bailes populares novohispanos ha sorprendido, indignado y desorientado a más de un investigador. Se ha exagerado la actitud del Santo Oficio haciéndola aparecer "persecutoria, represiva y terrible". Para desgracia de los aficionados a la literatura, no hay tal. Los estudios recientes han establecido que la Inquisición novohispana no fue tan sanguinaria como los tribunales similares en Europa o la justicia secular novohispana; además de la lejanía, probablemente la burocracia temperaba su misión. En realidad el Santo Oficio

no se interesó en reprimir las manifestaciones bailables *per se*, es decir, sólo se interesaba por los bailes por lo que éstos podían tener de atentatorio contra las "buenas costumbres". Únicamente se ocupaba de ellos en cuanto podían configurar un delito religioso menor.

En general, más que severos dictámenes sobre los bailes, la Inquisición enjuiciaba moralmente sus contenidos textuales y coreográficos. Es muy significativo que de 64 expedientes sobre bailes existentes en el archivo no haya sido encontrado ningún proceso completo. Las penas para quien infringiera sus disposiciones sobre los bailes fueron más bien benignas: penitencias, amonestaciones y alguna severa excomunión. Por el contrario, si el Santo Tribunal no puso demasiado empeño en la represión, una cierta fracción de la población novohispana actuó activamente denunciando los bailes.

Con estas aclaraciones podemos examinar con algún prejuicio menos el *Pan de jarabe* y el *Jarabe gatuno*, tales como se presentan en la fuente inquisitorial.

Conocemos el *Pan de jarabe* mediante siete apariciones en el archivo del Santo Oficio entre los años 1772 y 1796. La correspondencia entre un misionero, Fray Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León y el Tribunal nos da nutrida información sobre el baile. En una primera comunicación, el fraile consulta si el son que llaman *Pan de jarabe* se contemplaba en los edictos que prohibían bailes, expedidos en 1766 y 1767. Informaba con preocupación que "muchas personas (aun de carácter) sostienen especulativa y prácticamente su licitud, mandando tocar y bailar el expresado *Pan de jarabe*". Sus razonamientos nos permiten suponer que la maldad del *Pan de jarabe* se centraba en dos aspectos: sus coplas y el "mucho manoseo de hombres y mujeres". En una segunda comunicación el buen y curioso fraile remite una de las coplas ofensivas:

Ya el infierno se acabó  
Ya los diablos se murieron  
Ahora sí, chinita mía,  
Ya no nos condenaremos.

Otras coplas del *Pan de jarabe* se nos han conservado en un legajo de 1796. Ostentan el

siguiente encabezado: “que se cantan en el que llaman *Pan de xarabe*, y se dicen frecuentemente refranes, al último pie de cada cuarteta”:

Quando estás en los infiernos  
Ardiendo como tú sabes,  
Allá te dirán los diablos:  
Ay, hombre no te la acabes.

Quando estás en los infiernos  
Todito lleno de moscas,  
Allá te dirán los diablos:  
Ahí va, te dije, de roscas.

Quando estás en los infiernos  
Todito lleno de llamas.  
Allá te dirán los diablos:  
Ahí va la india ¿Qué no le hablas?

Interesantes en el *Pan de jarabe* son dos notas: la mención de la mujer como chinita, alusión que se conserva a través de toda la vida del jarabe, y la información acerca de la estructura de coplas y estribillos que el canto tenía.

El *Jarabe gatuno* tiene doce apariciones en el archivo inquisitorial entre 1801 y 1807. De 1802 procede el edicto que le prohibió, edicto que el virrey Berenguer y Marquina publicó en forma de bando. Dice:

En nuestros días se ha introducido otra especie de baile llamado *Jarabe gatuno*, tan indecente, disoluto, torpe y provocativo que faltan expresiones para significar su malignidad y desenvoltura, y beben en él con las coplas, acciones, gestos y movimientos el veneno mortal de la lascivia por los ojos, oídos y demás sentidos, cuantos lo bailan y presencian. Parece que el mismo Asmodeo le ha inspirado y le preside para derrocar hasta los fundamentos la honestidad, no sólo cristiana sino civil y natural, y es tal el desenfreno y manifiesta la obscenidad en un grado que se avergonzarían los mismos sibaritas. Por tanto... Mandamos prohibir y prohibimos *intotum* el citado *Jarabe gatuno*, y cuyas coplas empiezan: *este Jarabe gatuno etc.* y como la experiencia ha acreditado que la gente disoluta, para calmar el temor de los incautos y disfrazar su diabólica intención de perder las almas redimidas por Jesucristo, desfigura e inventa de nuevo el baile y las coplas, prohibimos todo el que se parezca y convenga por palabras, acciones y meneos en el objeto de provocar a la lascivia, aunque se diferencie la canción, el nombre y la figura... Y mandamos que no bailéis dicho *Jarabe gatuno* ni cantéis sus coplas ni cualquier otro y otros que se parezcan, y que traigáis y exhibáis ante Nos o ante nuestros comisarios las citadas coplas y traslados de ellas: Y asimismo denunciéis al Santo Oficio a los que después de la publicación de este edicto contravinieren a lo mandado en él en el término de seis días...”.

¿Qué éxito tuvo el edicto? No lo sabemos. Ningún baile llamado *Pan de jarabe* o *Jarabe gatuno* pervive folklóricamente, lo que no significa que las músicas de ambos no perduraran con los cambios necesarios. El *Pan de Jarabe* mereció una fugaz mención, ya como cosa del pasado, en las *Memorias* de Guillermo Prieto. Y es el mismo memorioso poeta quien nos comunica dos coplas con alusiones gatunas pertenecientes al jarabe:

Estaba una vieja  
En su balconcito  
Gritándole al gato:  
Bichito, Bichito.

Mamá mía, su gato me araña,  
Con su cola peluda me asusta.  
Digasté si será cosa justa  
Que se vaya atrevido a mi cama.

Lo picaresco de las coplas citadas nos remite inmediatamente al *Jarabe gatuno*. Además de los jarabes mencionados directamente como tales, otros bailes presentes en el archivo del Santo Oficio poseen elementos del jarabe: el *Pan de manteca o tirana*, *Los panaderos* y *Las bendiciones*, baile oído en Querétaro en 1785, que se mofaba de las serias bendiciones religiosas con estas coplas tan veracruzanas y jarabescas:

Por ti no tengo camisa,  
Por ti no tengo capote,  
Por ti no he cantado misa,  
Por ti no soy sacerdote.

Mi vida no te enternezcas  
Y porque vez que me voy  
Para la última partida,  
Échame la bendición.

Casó don Patricio  
Con mujer hermosa  
Sentadita en su butaque  
Parece una mariposa.

Mi vida no te enternezcas  
Que me duele el corazón.  
¡Ay! yo quiero arroz,  
Por vida tuya nanita,  
Que me echas la bendición.  
¡Ay! válgame Dios.

### *El jarabe insurgente*

Once años después del contundente edicto del *Jarabe gatuno*, en 1813, en el legajo formado con la averiguación que el Santo Oficio practicó en relación con los hechos de la Conspira-

ción de Valladolid, volvemos a encontrar el *Jarabe gatuno*. Sin embargo, lo que nos interesa más en este caso es la asociación directa que el jarabe tenía con el naciente espíritu insurgente.

En la declaración de hechos de Joaquín Ponce de León, cantor de la Catedral de Valladolid, dice, refiriéndose a un baile celebrado por varios insurgentes que “lo más del día lo ocuparon en juego y algunos ratos en baile y algo de canto, parte que estuvo a cargo de él, su mujer y un Camarena, acompañando Vergara con la vihuela, habiéndose ejecutado una marcha de Corral (a Morelos), *Las mañanitas* y unas *bole-ras* con letra indiferente”. Añadía que *Las ma-ñanitas* era composición insurgente y que en los bailes del prebendado García “se cantó en los mismos términos y además el jarabe, cuya composición musical se dice ser insurgente, pero con letra indiferente, como la que dice:

Ausente por quien lloro,  
La distancia considero...”

De estos tiempos parte la identificación del jarabe con las luchas de reivindicación del pueblo mexicano. Hay multitud de breves referencias en las que se asocia al jarabe con la insurgencia y la sedición. Más tarde se identificaría con todo lo mexicano. No es exagerado afirmar que el jarabe significó como símbolo de la nacionalidad, lo que en otro plano representó la Virgen de Guadalupe.

Y: en tiempos posteriores, durante las intervenciones norteamericana y francesa, los jarabes sirvieron como esquema para cantar las mofas, invectivas y sátiras con que los ingenios poéticos del momento fustigaban al invasor desde los periódicos rebeldes. Por ejemplo, *La pasadita*, canción que aludía a las mujeres galantes, llamadas “Margaritas”:

¡Ay! amigos míos,  
les voy a contar  
lo que me ha pasado  
en esta ciudad.

Llegaron los yanquis  
me arriesgué a pasar  
y a la pasadita  
tan darín darán.

Ya las margaritas  
hablan en inglés  
les dicen ¿me quieres?  
y responden yes.

Ellas dicen “monis”  
“mocho güeno está”  
y a la pasadita  
tan darín, darán.

O esta letra para ser cantada con el jarabito de *Los enanos*, donde se hace escarnio de Dubois de Saligny, embajador de Francia de 1860 a 1863, así como de la destitución de Juan Nepomuceno Almonte, apodado Pamuceno, de su cargo como Jefe Supremo de la Nación:

Estos franchutes  
ya se enojaron  
porque a su nana  
la pellizaron.

Padece insomnio  
Monsieur Forey  
porque en su triunfo  
no tiene fe.

Y mientras tanto  
qué es lo que hará  
Monsieur Botella  
toma cognac.

Y Pamuceno  
qué les dirá  
que “ya no quiere  
ser magestá”.

Aunque les pese  
vuelve a cargar  
con sus huaraches  
con su huacal.

Estos franceses  
ya se enojaron  
porque a su nana  
la pellizaron.

Se hacen chiquitos  
se hacen grandotes  
y nunca pasan  
de monigotes.

### *Descripciones del jarabe en el siglo XIX*

Debemos al poeta Rubén M. Campos la más hermosa descripción de “El México pintoresco de antaño, cuando surgió el jarabe nacional”. En su muy criticado pero siempre útil y deleitoso libro, *El folklore y la música mexicana* (1928), dedica doce páginas a pintar “con los ojos de la fantasía” y guiado por la reconstrucción de las litografías de la época, el ambiente, el paisaje, los instrumentos, los músicos, los bailadores, los figones, la indumentaria, y hasta podríamos

decir que la filosofía del jarabe. Por desgracia, con todo lo recomendable y acertado de su escrito, no lo debemos a un espectador de la época objeto de su atención.

Desde luego, sin la belleza lograda por Campos, algunos enamorados del jarabe —ellos sí testigos presenciales de lo que describen— han dejado unas cuantas pero estimables líneas a las que podemos acudir para obtener información fidedigna acerca del jarabe.

Recuerdo aquí, así sea fragmentariamente, algunas de las descripciones que dos extranjeros y un mexicano hicieron en el siglo XIX de nuestro baile.

Niceto de Zamacois, el escritor español avencidado en México, tan extravertido en su prosa y versos como entusiasta de nuestras costumbres, publicó en 1861 un tomito de estampas mexicanas titulado *El jarabe*. En él recoge toda la alegría que embargaba a los protagonistas y circunstancias de una fiesta donde se ejecutaba jarabe:

Pues si al mundo Adán viniera,  
y viese a una mexicana  
bailar jarabe ligera,  
temo que a comer volviera  
la consabida manzana.

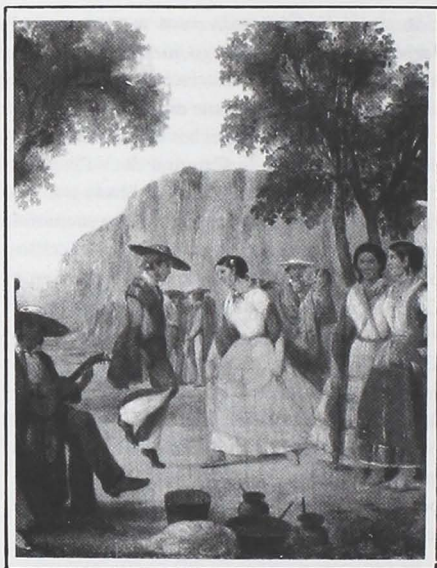
Desde el senador más grave,  
hasta el humilde artesano,  
se anima si es mexicano,  
viendo bailar el jarabe.

Venid, que el arpa tomo  
para empezar el jarabe;  
no haya de pena ni asomo;  
y quien su patria amar sabe  
venga a bailar un palomo.

Viva el arpa y el bajo,  
flauta y jarana  
que es música que alegría  
y es mexicana:  
¡Viva este suelo!  
que no hay otro más lindo  
bajo del cielo.

Como es bien sabido, Madame Calderón de la Barca, la noble esposa del primer embajador español en México, fue una visitante con gran sentido de percepción. Su *Vida en México* es el resultado de la curiosidad sin límites y de la delicada cultura de esta dama.

A ella se debe aquello de que la música en México era “un sexto sentido”. Sus comentarios sobre la música de México tienen la garantía



El jarabe de Manuel Serrano (detalle)

técnica de un observador capaz de ejecutar al piano sonatas de Mozart. Con todo, al explicar la música popular de nuestro país muestra cierta ligereza.

Aunque nuestros cantos y jarabes le parecen muy bonitos y le agradan, afirma que carecen de sentimientos patrióticos y de expresión de hechos gloriosos. Ningún mexicano conocedor de los jarabes suscribiría tal opinión. Por cierto que en la correspondencia de Madame Calderón de la Barca, publicada en 1843, aparecen, transcritos por ella misma, los siguientes aires de jarabe: *El zapatero*, *El jarabe*, *El palomo*, *Los enanos* y *El aforrado*.

Mencioné ya en otros lugares algunas líneas del multifacético Guillermo Prieto, así que baste decir que nuestro escritor fue no sólo un observador sensible a lo popular, sino un poeta con la intuición infalible de la musa callejera. Pocos saben que él fue autor de aquellos sencillos versos de crítica social antimilitarista que fueron tan populares aún hasta años recientes:

...Contra papeles cañones  
Patriotas de los portales  
y a comer, a comer  
soldaditos al cuartel.

Espíritu crítico, en la vena popular escribió también coplas para un conocido jarabe:

Cangrejos al compás,  
marchemos para atrás,  
zis, zis, zis  
¡Viva la libertad!

Cangrejos al combate,  
Cangrejos al compás,  
un paso pa adelante,  
doscientos para atrás.  
¡Zus, zis, zas,  
Viva la Libertad!

En sus *Memorias*, Prieto se interesa por establecer la división que en materia de bailes había entre los grupos sociales. En los fandangos populares se preferían jarabes y sones como *El dormido*, *El perico*, *El malcriado* y *El aforrado tapatío*.

Su capítulo quinto da cuenta de los jarabes populares en su juventud (hacia 1828), y proporciona alguna valiosa información sobre los siguientes bailes: *Pan de jarabe*, *La india*, *El dormido*, *Trompito*, *Perico*, *La petenera*, *La manta*, *La cachucha*, *El periquito*, *El malcriado*, *Artillero*, *Los enanos*, *El atole*, *El guajito*, *El palomo*, *Señá Severiana*, *El durazno* y *La balona*.

### Los sones del jarabe: melodías y coplas

Líneas arriba quedó dicho que el término jarabe designa dos formas: una simple y una compleja. La compleja es realmente una *suite* de bailes encadenados. No sabemos con certeza cuándo se inicia la costumbre de asociar los diferentes sones, pero es probable que el jarabe se inspirara en la tonadilla para hacerlo ya desde principios del siglo XIX. Prieto menciona que en su juventud el jarabe constaba de cinco elementos: introducción, copla, zapateado, descanso y estribillo. En el extremo opuesto Miguel Ríos Toledano en 1884 publicaba 32 sones de jarabes en sus *Aires nacionales*. Es pertinente aclarar que la elección de los aires de jarabe y la forma de engazarlos varían según las diversas regiones del país.

Centremos ahora nuestra atención en los jarabes como formas simple, ejemplificando nuestros comentarios con las melodías y coplas de algunos de ellos.

El son inicial es casi siempre una melodía constituida por arpeggios y escalas descendentes.

**Allegretto. (Baile solo.)**

**Tempo I.**

**ppp**

Ejemplo 1. He aquí la melodía tal como la recoge Ríos Toledano\*

Su movimiento se mantiene en semicorcheas casi sin interrupción durante toda la pieza. Su esquema armónico es simple: acordes de tónica, dominante y subdominante. No obstante su simplicidad, la típica melodía del jarabe es un acierto melódico de primer orden. Por sus procedimientos es muy similar a los zapateados de la música campesina cubana y a algunos aires del joropo venezolano. (Ver ejemplo 1.)

Le sigue a la introducción un son que inicia la parte cantada y que estrictamente es una segunda sección del preludio inicial. Puede tener como texto alguna copla de las que en ese momento tengan a la mano los músicos directores del jarabe:

Si piensas que te quería  
era por entretenerte;  
que el amor que te tenía  
ya se lo llevó la muerte.

Amar con pena y resabio,  
es el mayor sacrificio,  
vale más tonto y no sabio,  
que amante pero sin juicio,  
para no sentir agravio,  
ni agradecer beneficio.

\* Las partituras que se reproducen a lo largo del texto provienen de la *Única y auténtica colección de treinta jarabes, sones principales y más populares aires nacionales de la República Mexicana*. Recopilados y arreglados para piano y canto por Miguel Ríos Toledano.

Como continuación puede seguir *El atole*. Aire sencillísimo se encierra en un corto intervalo de quinta con apenas una ligera inflexión a la dominante. (Ver ejemplo 2.)

Lleva estas dos graciosas coplas:

Vengan a tomar atole  
todos los que van pasando  
que si el atole está bueno,  
la atolera se está agrandando.

De este atolito de leche  
y tamales de manteca,  
todo el mundo se aproveche,  
que por eso no se peca.

Mientras los músicos y espectadores cantan las coplas, los bailarores ejecutan un zapateado relativamente moderado.

*El palomo* es uno de los aires proverbiales del jarabe. Popular en varios estados de la República, su movimiento coreográfico es de carácter imitativo. Durante su ejecución los bailarores imitan un cortejo de palomas: se acercan y retiran alternativamente las cabezas como uniendo sus picos, mientras describen en su marcha una circunferencia. (Ver ejemplo 3.)

Suelen usarse el sarape y el rebozo para simular las alas de las aves:

Palomita ¿qué haces ahí  
sentadita en la ventana?  
Aguardando a mi palomo  
que me traiga la mañana.

Eres palomita indiana  
del palomar de Cupido,  
échate a volar si sabes,  
y vente al campo conmigo.

La melodía de *El palomo* emplea el típico procedimiento de la canción de aliento entrecortado, tal como la denomina Vicente T. Mendoza.

Otro aire generalizado es *El perico*. Galindo ha sugerido que esta melodía no es sino una modificación de un aire de danza indígena, y en verdad, su ritmo machacón y su melodía pentafónica y secuencial la allegan a muchos sonos indígenas. (Ver ejemplo 4.)

**Allegro animato.**

Vengan a bo-ber a to-jo, To-dos los que van pa-san-doi  
De es-to a-to-li-to de le-cho, Y ta-man-les que man-te-ca,

Que si el a-to-le está bue-no, La a-to-le-ra se es-tá a-gran-do, a-gran-do  
Tu-do el mun-do se a-pro-ve-che, Que por eso no se pe-ca, pe-ca. *Fin.*

### Ejemplo 2

**Allegro non troppo. (Bailable.)**

En las to-rres de Mo-re-lla Andan  
Pa-lo-mal vo-lar, su-do.

Es-vi-ian po-nan-do, En las nan-do, Pa-lo-mi-to no te a-  
ra-do-pli-co a-bri-a, U-na bri-a, To-dos di-oen que me ha-

sus-tes, Pi-cho nes an-da bus-can-do, Pa-ra dar-les de ce-  
bla-ba, Pe-ro yo no le en-ten-di-a, So-lo que no laol-vi-

dar. A los que sean dan pa-seando. Pa-lo-mi-to y Pa-lo-mo. mo  
da-ra, En-ten-di que me de-cli-a. Pa-lo-mi-to va-mo-nos. mo-  
poes.

*dal Segno*

### Ejemplo 3

Coreográficamente los bailarines intentan, uno por uno, iniciar una marcha que no llegan a efectuar. Durante el estribillo "pica, pica, pica perico" los ejecutantes marcan un *staccato* alusivo. La primera copla sugiere esta marcha frustrada:

Señora, su periquito  
me quiere llevar al río,  
y yo le digo que no  
porque me muero de frío.

Pica, pica, pica perico.  
Pica, pica, pica la rosa.

Quisiera ser periquito  
para volar por el aire  
y ahí decirle secretos  
sin que los oyera nadie.

Muy similar a *El perico* es la melodía de *Los enanos*, cuyo diseño rítmico es aún más simple (sólo emplea 2 valores: negra y corchea). (Ver ejemplo 5)

Sus coplas características son las siguientes:

Ay que bonitos  
son los enanos  
cuando los bailan  
los mexicanos.

Sale la linda,  
sale la fea,  
sale la enana,  
con su zalea.

Hazte chiquito,  
hazte grandote,  
ya te pareces  
al guajolote.  
Sale la linda...

Ríos Toledano menciona que *Los enanos* "es el son favorito para un número de las *cuadrillas taragotas*, haciéndose los bailarines como lo indica la letra, chiquitos y grandotes al compás del son".

He aquí un resumen de las características técnicas de las melodías del jarabe como forma simple:

1. Los ritmos, casi siempre picantes, tienen una similar distribución de acentos en todos los movimientos del compás.

2. Son frecuentes los diseños rítmicos sincopados y con puntillo.
3. Las cadencias femeninas aparecen con la misma frecuencia que las masculinas.
4. Predominan casi absolutamente las tonalidades mayores.
5. La materia armónica de las melodías es la convencional de tónica y dominante.
6. Dentro de cada son no hay ninguna clase de intento modulatorio.
7. Los incisos rítmico-melódicos son generalmente de dos y tres compases. La frase consta de dos periodos.

### La visión culta del jarabe

Gracias a las estilizaciones del jarabe, hechas por varios compositores mexicanos siguiendo

Allegretto.

Se-ño - ra su Pe - ri - qui - to, Me que -  
Qui - sie - ra ser Pe - ri - qui - to, Pa - ra an -

ro lle - var al ri - o Se - ño ri - o Y yo le di - go que no, Por que  
dar siem - pre en el al - re, Qui - sie - ra al - re Ya - lli de - cir - te es - cre - tos Sin que

me mu - ero de fri - o Y yo fri - o Pi - ca, pi - ca pi - ca pe - ri - co, Pi - ca,  
los o - ye - ra na - die Ya - lli na - die Vue - la vue - la vue - la pe - ri - co, ve - te

pi - ca pi - ca laa - re - na, Pi - ca pi - ca pi - ca pe - ri - co, Pi - ca  
A la lle - rra ca - lle - te, hu - ye hu - ye hu - ye pe - ri - co, hu - ye

pi - ca, pi - ca a tu - ber - ma - an ma - on.  
hu - ye - te de la gen - te hu - ye hu - ye ge - te.

Allegretto.

## Ejemplo 5

un incipiente impulso nacionalista, que, *grosso modo*, puede fecharse en las postrimerías del virreinato, conservamos una serie de arreglos que documentan adecuadamente la visión erudita del jarabe.

El más antiguo jarabe conservado fue compuesto en 1816, 15 años después de la prohibición del *Jarabe gatuno*. Milagrosamente conservado, el manuscrito que lo contiene se titula *Duo Contenga Vd., de los Gemelos* y está puesto para guitarra\*. Se trata de un *jarabe* intercalado en uno de los duetos de la ópera cómica sobre temas mexicanos *Los dos gemelos* o *Los tíos burlados* debida a dos inmigrantes españoles, el poeta Ramón Roca y el compositor Manuel Corral. Llama la atención la presencia del jarabe en una obra cuya edición literaria se dedicó al virrey Apodaca, después de haber sido estrenada ante lo mejor de la sociedad colonial.

Saldívar dio a conocer en 1934 el segundo jarabe más antiguo cuya música conservamos:

\* Este jarabe ha sido publicado en *Heterofonía*, no. 100-101, 1989, pp. 65-70.

*El jarabe, puesto para piano-forte* por el ciudadano Jesús González Rubio. No es fácil fechar con exactitud esa pieza, aunque personalmente pienso que 1830 es una fecha probable. Para Manuel M. Ponce este jarabe no era una obra de estilización artística, sino más bien una transcripción del baile tal como se ejecutaría por algún conjunto popular. Ponce afirma que la obra carece de todo interés musical. En realidad, se muestra demasiado exigente, pues la sustancia del *Jarabe* de González Rubio no se aleja demasiado — toda proporción guardada — del *Fandango* para clave del padre Soler. José de Jesús González Rubio fue organista y maestro de capilla en Guadalajara en las primeras décadas de la República.

Los jarabes del compositor y educador musical José Antonio Gómez (1805-1870) muestran un mayor refinamiento en la estilización del baile popular y, al mismo tiempo, acusan una interesante adaptación al carácter propio del piano. Gómez aportó tres piezas al género: dos jarabes (uno de ellos llamado muy significativamente *Jarabe insurgente*) y sus célebres *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano*, publicadas en la ciudad de México en 1841. Aquí, Gómez nos proporciona una extraña fantasía pianística donde se alternan ágiles secciones de lucimiento, muy de salón, con una transcripción literal, para canto y piano, de la melodía del jarabe mexicano.

De cerca de 1850 es la colección *Jarabes mexicanos* publicada en México por M. Murguía y Cía., editores, dentro de su colección de música para guitarra. Esta modesta obra, no exenta de gracia, fue escrita para la guitarra séptima y es la más antigua conocida por mí que utiliza ya varios de los sonos típicos del jarabe, quince en total. El procedimiento seguido en el desarrollo de la obra por el anónimo arreglista es sencillo: presenta las melodías de modo literal y en algunos casos, tras exponerlas, las varía melódicamente sin pretensiones virtuosísticas.

El *Jarabe nacional* (ca. 1860) del distinguido pianista Tomás León (1826-1893) y el *Vals-jarabe* de Aniceto Ortega (1825-1875) son, por su tratamiento estilizado, de gran interés artístico, piezas clave del nacionalismo musical mexicano del siglo XIX. La obra de Ortega, especialmente, muestra una curiosísima hibridación entre dos bailes tan distintos como lo son el vals y el jarabe. El delicado temperamento del compositor y su fino oído armónico, le permitieron responder al problema que implicaba la conjunción de los dos dispares bailes. Personalmente estimo que no volvemos a encontrar una estilización tan sutil del folklore sino hasta el arribo de Manuel M. Ponce.

A Ricardo Castro (1864-1907), "el más europeizante de los compositores mexicanos", se debe, en una obra de juventud, la más inteligente y audaz estilización de los sones de jarabe. En efecto, sus *Aires nacionales*, capricho brillante para piano (escrito probablemente en 1882), se alejan de las maneras usuales en la elaboración de los temas populares. Aunque emplea los tradicionales sones *El guajito*, *El atole*, *El perico*, *La pasadita* y *El jarabe mexicano*, introduce un tratamiento que incluye melodías en contrapunto, variaciones y transformaciones temáticas de gran habilidad. La pieza requiere para su ejecución de un pianista con alto nivel de virtuosismo que venza sus extremas dificultades.

Debemos al destacado pianista y compositor Julio Ituarte (1845-1905) una de las más populares estilizaciones de jarabes: *Ecos de México*, capricho de concierto para piano (Véase la

portadilla de la pág. 87). Escrito aparentemente al mismo tiempo que los *Aires nacionales* de Castro, no alcanza los logros técnicos a los que llegó el maestro de Durango. Ituarte estructura su obra según el modo usual de concebir las fantasías sobre motivos operísticos. A una introducción libre, de rápidas escalas cromáticas y acordes arpegiados, siguen siete secciones que emplean, entre modulaciones, transformaciones melódicas, cromatismos, octavas quebradas y acordes arpegiados, varios temas de jarabe. Es notable su tendencia a describir musicalmente el texto de los sones y a conseguir una ambientación típica para cada uno de ellos.

Gracias a los arreglos para banda y para orquesta de *Ecos de México*, la obra de Ituarte alcanzó una amplia divulgación. Por desgracia, *Ecos* es, entre cientos de obras de Ituarte, la única que sigue la tendencia nacionalista. Su biógrafo Manuel G. Revilla dijo que el compositor "había puesto de guante blanco aquellos cantos que eran patrimonio exclusivo del pueblo", lo que provocó la respuesta ingeniosa de Ponce: "Ituarte se detuvo un instante para oír la voz de la patria, representada por unos soncitos humildes, y siguió su camino". Por cierto, es un modesto estudio de Ponce, su *Estudio en sextas*, la obra que sirve como culminación a la estimable tradición pianística mexicana de estilización del jarabe. Superior a todas sus predecesoras en buen gusto, sabor e ingenio musical, la obra tiene forma de *rondó* con interludios que recuerdan la canción mexicana. El estudio por supuesto se titula *Jarabe*. ♪

## Bibliografía

- BAQUEIRO Fóster, Gerónimo. *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*. México, SEP/INBA, 1964.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine. *Life in Mexico during a residence of two years in that country*. Nueva York, E.P. Dutton, 1931.
- CAMPOS, Rubén M. *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928.
- CORDERO, Juan N. *Música razonada. Estética*. México, Tipografía "La Europea", 1897.
- GALINDO, Miguel. *Nociones de historia de la música mejicana*. Colima, Tipografía "El Dragón", 1933.
- GEIGERSTAM, Claes Af. *Popular Music in Mexico*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "Música popular de América", en *Obra Crítica*. México, FCE, 1960, pp. 627-658.
- LAVALLE, Josefina. *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México, INBA, 1988.
- MAYER-SERRA, Otto. "El Jarabe", en *Música y músicos de Latino-América*. México, Editorial Atlante, 1947, pp. 517-521.
- . *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941.
- MENDOZA, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. 3a. ed., Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 1958.
- PRIETO, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. México, Librería... C. Bouret, 1906.
- ROBLES CAHERO, José Antonio. "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano", *Heterofonía* 85 XVII/2, abril-junio de 1984, pp. 26-43.
- SALDIVAR, Gabriel. *El jarabe. Baile popular mexicano*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1937.
- . *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*. México, SEP/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- SORDO SODI, Carmen. "El folclor en la ciudad de México en la época de Juárez". *Boletín de Música* 64, mayo-junio de 1977, pp. 3-15.
- STANFORD, Thomas. *El son mexicano*. México, SEP/FCE, 1983.
- STEVENSON, Robert. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.
- VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio. *Historia de la canción mexicana*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.

## Una aproximación a *Anita*, última ópera de Melesio Morales

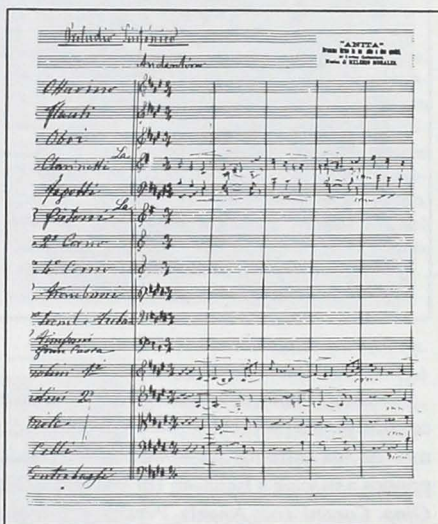
### I

A partir de 1863, la figura del compositor mexicano Melesio Morales (1838-1908) comienza a resaltar en el panorama musical mexicano. Su primera ópera, *Romeo*, se estrena en este año y obtiene el reconocimiento del público y la crítica.

Este hecho motiva al compositor a escribir una segunda obra del mismo género, *Ildegonda*, que es presentada en tres ocasiones por la compañía del empresario Ansbal Biacchi, en 1866, cuyo éxito contribuye a elevar el prestigio de Morales y motiva que un grupo de personas —entre ellos Antonio Escandón y Manuel Payno— se decidan a financiar su estancia en Italia de 1867 a 1869 para perfeccionar sus estudios.<sup>1</sup>

La formación musical de Morales comenzó a edad muy temprana con Jesús Rivera y Rfo. Posteriormente ingresó a la Academia del Padre Agustín Caballero, donde estudió con Felipe Larios. Ahí concluyó sus estudios de armonía y compuso sus primeras obras: valsos, canciones, polkas y mazurkas. Su formación se vio interrumpida por la falta de un profesor que le enseñara el contrapunto. Luego recibió esporádicamente algunas clases de instrumentación de Antonio Valle y de Cenobio Paniagua. Es entonces cuando compone la ópera *Romeo*.

En Italia estudia contrapunto con Teódulo Mabellini (1817-1897). Gestiona la representación de su ópera *Ildegonda*, orquestada nuevamente bajo la dirección de su maestro. El 6 de enero de 1869 es puesta en escena en el Teatro Pagliano de Florencia y obtiene numerosos elogios por parte de la crítica italiana.<sup>2</sup>



Primera página del manuscrito de la partitura de *Anita*

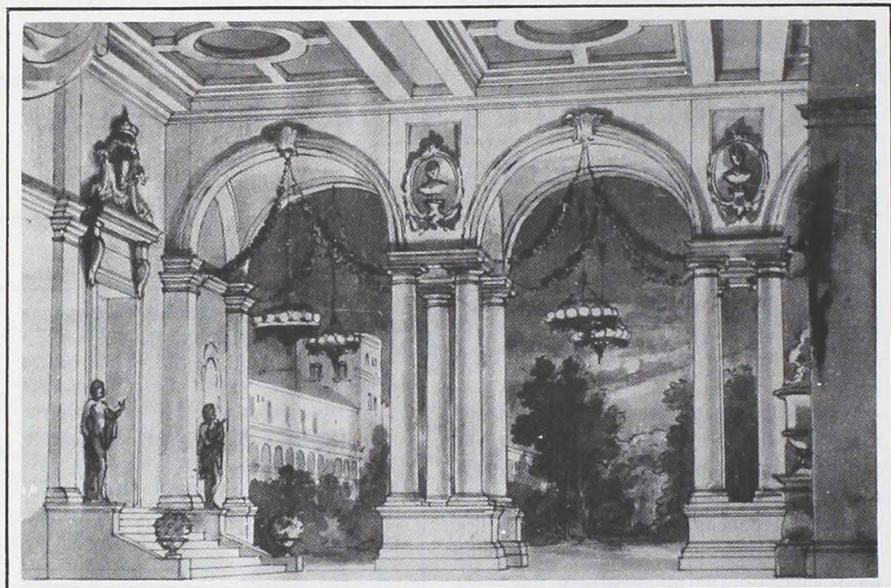
A su regreso a México el pueblo lo recibe como a un héroe. Es homenajeado por el público y la crítica, así como por las autoridades del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana (posteriormente Conservatorio Nacional de Música), donde imparte las cátedras de composición, armonía, piano y estética e historia de la música. Con motivo de su llegada, Ignacio M. Altamirano escribe una extensa biografía en las páginas de la revista *El Renacimiento*, documento invaluable para conocer la vida del compositor mexicano hasta ese momento.<sup>3</sup>

Melesio Morales escribe alrededor de 130 obras a lo largo de su carrera: obras religiosas y seculares, para piano (incluidas piezas infantiles), arpa, coro y orquesta y voz y orquesta.

1. Morales, Melesio. "D. Melesio Morales", *El Cronista de México*. 3a. época, tomo VI, no. 55, marzo 5, 1866, p. 2.

2. "Melesio Morales", *La orquesta*. 3a. época, tomo II, no. 82, mayo 8, 1869, pp. 3-4.

3. Altamirano, Ignacio M. "El maestro mexicano Melesio Morales", *El Renacimiento*. Tomo 1, mayo-septiembre, 1869.



Escenografía para Gino Corsini, ópera de Morales

La composición dentro del género operístico constituye una parte relevante en su obra. Además de los estrenos de *Romeo e Ildegonda*, previos a su viaje a Italia, en 1877 se representa Gino Corsini con Ángela Peralta y Enrique Tamberlick. En 1891 se estrena *Cleopatra*. Ambas reciben críticas favorables. Escribe tres óperas más: *Carlo Magno*, *Claudia* y *Anita*. Lamentablemente nunca fueron puestas en escena.

*Anita*, en cuya composición trabajaba Morales ya en 1895,<sup>4</sup> fue ensayada en 1903 por la compañía de ópera de Napoleón Sieni. A pesar de haber sido montada por cantantes y orquesta, dificultades económicas impidieron su representación. Aunque el empresario prometió al compositor la puesta en escena de la ópera para la temporada de 1904, ésta no llegó a concretarse. Cuatro años después muere Morales sin llegar a presenciar el estreno de su obra.<sup>5</sup>

La enseñanza musical representó una labor importante en el transcurso de su vida. Ricardo

Castro (1864-1907), Gustavo E. Campa (1863-1934) y Julián Carrillo (1875-1965) fueron algunos de sus alumnos.<sup>6</sup>

La trayectoria profesional de Morales comprende, además de la composición y la docencia, la dirección de orquesta y la crítica periodística. Como director, estrenó en México la 2a. y la 5a. sinfonías de Beethoven. Su producción como crítico reúne alrededor de cien artículos en los que aparecen reseñas de eventos musicales, consideraciones sobre enseñanza musical e importantes reflexiones sobre música y músicos europeos y americanos.

## II

*Anita*, basada en el libreto de Enrique Golisciani, narra una trágica historia de amor en la época de la invasión francesa a México.

Los personajes, mencionados en orden jerárquico, son: Anita, hija de un miembro del ejército mexicano (soprano); Gastón D'Auvray, oficial francés (tenor); Rodrigo, guardia nacional y pretendiente de Anita (barítono); y Manuel, guardia nacional y hermano de Anita (bajo). Participa un coro de militares.

4. Gutiérrez Nájera, Manuel. "Los maestros Melesio y Julio Morales", *Almanaque mexicano de arte y letras*. 2a. edición, México, Ediciones Caballero, 1895, p. 13.

5. En 1987 fueron cantados los números principales de la obra (en versión para voz y piano) por un grupo de alumnos del Conservatorio Nacional de Música, por iniciativa y con la promoción del maestro Karl Bellinghausen, profesor del Conservatorio e investigador del CENIDIM. La ópera no ha sido puesta en escena.

6. Morales, Melesio. *Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de Música*. México, Imprenta del comercio de Juan E. Barbero, 1907, p. 34.

La ópera se desarrolla entre la noche del 1.º de abril de 1867 y la madrugada del día siguiente, fecha en que Porfirio Díaz, comandando las tropas republicanas, recupera la ciudad de Puebla.

Manuel y Rodrigo combaten en el frente. Anita, escuchando el fragor de la batalla, se lamenta de no poder combatir en defensa de su patria e implora por la victoria del ejército mexicano. Casi al finalizar la batalla, llega a su casa un enemigo herido. La joven reconoce en él a Gastón, el extranjero de quien se había enamorado por haberle salvado la vida rescatándola de un grupo de bandoleros. Después de curar sus heridas, lo esconde en su alcoba, pues Manuel y Rodrigo, acompañados de un grupo de militares, regresan a celebrar la victoria.

Durante la celebración, Rodrigo pide a Anita que acepte ser su esposa en recompensa por haber dado muerte al coronel D'Auvray, padre de Gastón, quien en una batalla previa había matado al padre de la joven. Manuel apoya la



Asalto y toma de la ciudad de Puebla el 2 de abril de 1867

petición de su compañero, pero Anita les dice que esperen su respuesta al día siguiente. Entre el alboroto de los militares, Gastón escucha las ofensas que se hacen en contra de su patria y sale indignado de su escondite; los soldados se disponen a matarlo pero, gracias a la intervención de Anita, su ejecución es pospuesta para la madrugada siguiente y es llevado prisionero.

Anita, disfrazada con el uniforme de su hermano, logra entrar a la prisión e insta a Gastón a huir. El francés accede, se despide de la joven y le promete volver por ella. Rodrigo entra a la celda, encuentra a Anita y descubre que ha ayudado al prisionero a escapar. Iracundo, saca su revólver, le dispara y la mata.

La ópera finaliza con la entrada de Porfirio Díaz a la plaza de Puebla. El coro canta el "Himno a la Paz", basado en la letra del *Himno Nacional Mexicano*, cuyo tema es una variación de la primera frase melódica del mismo.

### III

*Anita* es la última ópera de Morales. En una carta dirigida al público, días antes de la fallida representación de la obra, el compositor escribe:

Atribúyese al célebre Mozart la opinión de que, en música, no hay más que dos géneros: el agradable y el desagradable. Verdadero o falso el origen de esta especie, ella entraña una verdad indiscutible; verdad que ha amparado mis particulares convicciones, refractarias sin reserva a las 'exageraciones' dramáticas y polifónicas del modernismo, que va aconsejando la 'exacta' descripción del drama por la música, aun a expensas de la belleza convencional reservada al elemento sonoro.<sup>7</sup>

No obstante su interés en escribir una música del agrado del público, la actitud de Morales ante la composición musical no fue superficial. Una aproximación al *Preludio sinfónico* de la ópera aportará algunas precisiones al respecto.

Pieza de una extraordinaria originalidad en la que se manifiesta un agudo sentido del drama musical, caracteriza de manera magistral el conflicto entre los sentimientos de amor y fi-

delidad patriótica que sintetiza la trama de la obra.

El *Preludio* presenta ciertos paralelismos con la forma *Sonata-Allegro*, forma esencialmente dramática. La exposición consta de dos temas cuyo antagonismo deriva del carácter de los mismos, mas no de la oposición entre regiones armónicas distintas: ambos se centran en torno a la tónica.

El primer tema, expuesto por clarinetes y fagotes y apoyado por la sección de cuerdas,

7. Morales, Melesio. "La ópera *Anita* del maestro Melesio Morales", *El Tiempo*. Año XXI, no. 5996, octubre 8, 1903, p. 2.

evoca la pasión amorosa que domina a los personajes y augura el desenlace fatal. Dos rasgos esenciales son: el contorno melódico de las frases, que alcanzan el clímax en la nota inicial, para continuar en movimiento descendente hasta la última nota, y la preponderancia del intervalo de tercera, motivo unificador de la melodía, la armonía y la forma:

Ejemplo 1. Anita, inicio del Preludio Sinfónico.

La primera frase inicia en el acorde de Mi mayor, primer grado de la tonalidad principal de la obra (compás 1), y termina en el sexto grado de la misma, Do sostenido menor (c. 2). Las notas fundamentales de estos acordes están en relación de tercera descendente. Asimismo, el plan tonal del primer tema, en su conjunto, reproduce a mayor escala el mismo procedimiento: se inicia en el acorde de tónica y termina en el acorde del sexto grado con la tercera alterada, Do sostenido mayor (c. 10).

Aquí es importante observar, además del hallazgo compositivo, la actitud de Melesio Morales ante la tradición musical: la armonía como elemento constitutivo de la estructura del discurso musical, principio heredado del clasicismo, sigue siendo el fundamento de la forma musical. Pero la preponderancia de los grados I y V como centros de atracción se ve modificada: sorprendentemente, son ahora los grados I y VI los que funcionan como tales.

Este vínculo entre tradición y originalidad hace de *Anita* una auténtica obra de arte: sin originalidad, la tradición es un cuerpo inerte de reglas y preceptos; sin tradición, la originalidad se neutraliza a sí misma, permaneciendo al margen del campo semántico que le da sentido.

El segundo tema, cuya línea principal es presentada por violines primeros, trompetas, flautas y *piccolo*, dentro de un *tutti* de la orquesta, contrasta con el primero por su carácter enérgico y marcial y evoca el ambiente de heroísmo y gallardía militar que prevalece a lo largo del drama. En oposición al lirismo del primer tema, la virilidad del segundo representa el elemento heroico y patriótico del drama musical:

Ejemplo 2. Anita, Preludio Sinfónico.

El intervalo de tercera descendente aparece nuevamente como motivo básico. En último análisis, la melodía principal no consiste sino en una progresión descendente de terceras:

Ejemplo 3.

Un elemento característico del segundo tema es el ritmo de octavo con puntillo y dieciseisavo que aparece en el bajo (cc. 25 y 27), en la melodía subordinada (c. 25) y en la melodía principal (cc. 29 y 30). Hacia el final se agrega el diseño rítmico de tresillo (cc. 29, 30 y 31), anticipando un rasgo motivico importante de la *codetta* (cc. 32-35):

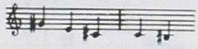


Ejemplo 4. Anita, Preludio Sinfónico.

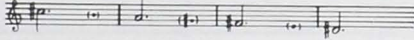
En este pasaje reaparece el carácter apasionado del primer tema, simbolizando de esta manera cómo, finalmente, el amor prevalece sobre el deber patriótico. En la ópera renacentista italiana el sentimiento de dolor se significaba mediante una progresión melódica descendente. Aquí, quizá intuitivamente, Morales recurre a este procedimiento, logrando el mismo efecto dramático.

En realidad, tanto la melodía como el bajo no son sino una repetición por aumentación y transposición, ligeramente variada y ornamentada, de la primera frase del tema principal:

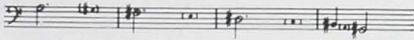
Tema principal (1ª frase)



Codetta (melodía principal)

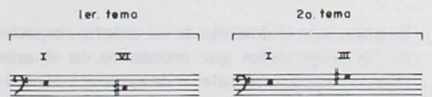


Codetta (melodía del bajo)



Cuadro 1.

El plan tonal del segundo tema responde a los mismos principios estructurales del primer tema. Se inicia en la región de la tónica y concluye en la región del sexto grado. Sólo que ahora, aunque el acorde inicial sigue siendo Mi mayor, el último acorde ya no es Do sostenido sino su dominante auxiliar, Sol sostenido. La relación de tercera descendente que existía entre las fundamentales de los acordes primero y último del primer tema, reaparece aquí como de tercera ascendente entre las fundamentales de los acordes correspondientes en el segundo tema. Los centros de atracción preponderantes son ahora los grados I y III de Mi mayor:



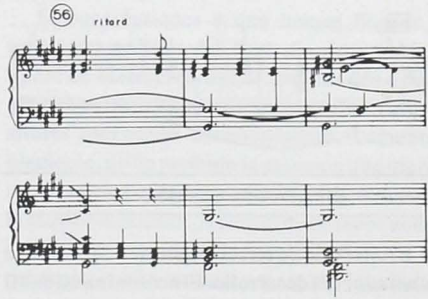
Cuadro 2.

El desarrollo (cc. 41-64) está basado principalmente en el primer tema del *Preludio*, que aparece al principio de esta sección y es expuesto de nuevo por clarinetes y fagotes, pero ahora, significativamente, una octava alta:



Ejemplo 5. Anita, Preludio Sinfónico.

El primer tema reaparece en la *codetta* del desarrollo (cc. 57-61):



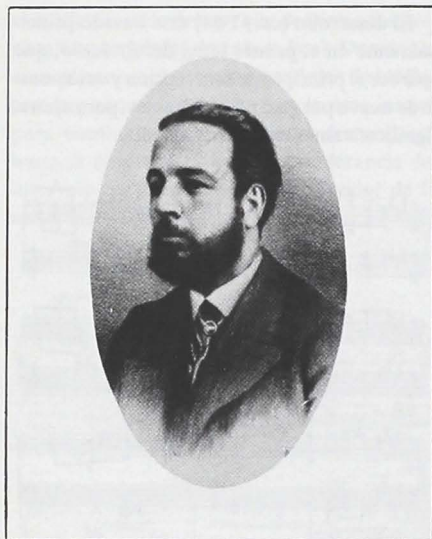
Ejemplo 6. Anita, Preludio Sinfónico.

Aparte de este material temático, se desarrollan (cc. 46-52) los ritmos de octavo con puntillo y dieciseisavo y de tresillo que caracterizaron el segundo tema.

Un detalle rítmico digno de notarse es la hemiola que aparece en los compases 50-51:



Ejemplo 7. Anita, Preludio Sinfónico.



Melesio Morales

y 55-56, en los que aparece, además, una interesante sobreposición de ritmos binarios y ternarios:



Ejemplo 8. Anita, Preludio Sinfónico.

El intervalo de tercera sigue siendo el motivo generador del desarrollo. El acorde inicial es Mi mayor, el acorde final, Do sostenido mayor.

En la recapitulación sólo se reexpone el primer tema. El preludio finaliza con una coda que concluye, extrañamente, en el segundo grado de la tonalidad principal:



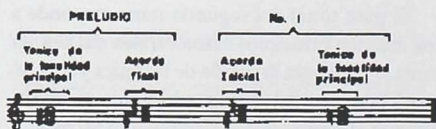
Ejemplo 9. Anita, parte final del Preludio.

Podemos encontrar una explicación a esto si consideramos brevemente el primer número de la ópera. La principal tonalidad de éste es Mi menor. Es claro, por tanto, que la unidad tonal de la obra se restablece, aunque la conclusión del preludio podría ponerla en entredicho. No olvidemos, sin embargo, que esta cadencia no es la cadencia final de la obra. Lo interesante es observar que no deja lugar a duda acerca de su carácter conclusivo, a la vez que posibilita una delicada transición del preludio hacia el primer número, que se inicia de esta manera:



Ejemplo 10. Anita, número 1.

Podríamos esquematizar el procedimiento tonal descrito anteriormente, como sigue:



Cuadro 3.

Para terminar con las observaciones en cuanto a la música del *Preludio* de la ópera, consideremos brevemente algunas de las influencias musicales que se manifiestan en esta partitura.

En la carta citada anteriormente, Morales mismo nos refiere:

Es pues, bajo el dominio de mi criterio respecto de las propiedades que reconozco en el arte músico y son únicamente las de agradar y conmover, que he escrito mi '*Anita*', [...] guiándome en la parte artístico-científica, por las doctrinas generadoras y tradicionales, con sus modifica-

ciones en turno, de la célebre Escuela Italiana, [...] seguro que su especial modo de ser, consistente en el predominio de la melodía conceptual, es el que más se amolda a las tendencias y gustos nacionales.<sup>8</sup>

Sin embargo, aunque la influencia italiana es evidente en el conjunto de la obra (la elección de un libreto en italiano, la “ópera por números”, la preponderancia de las partes vocales sobre la orquesta, etc.), el lenguaje musical del compositor conjuga magistralmente diversidad de influencias, no solamente la italiana, sino la de sus contemporáneos europeos en general.

La influencia de Giuseppe Verdi se observa en la cantabilidad e intensidad dramática de sus melodías:

Anita

ah! sí, qui den-tro io porto di es-so passione!  
fo-co il cui finim spa-ven-fa e giun-ge-ritard  
-rá si.giungerá fra po-co.giungerá fra po-co!

Ejemplo 11. (¡Ah! Sí, aquí dentro yo llevo de esa pasión el fuego, que me espanta porque ha de tener un fin trágico!)

El enriquecimiento del lenguaje armónico (ejemplo 1), así como la elocuencia y máxima expansión de algunas de sus melodías (ejemplo 2) denotan una influencia wagneriana.

Los enlaces armónicos característicos de la armonía modal, por movimientos de grado conjunto y de tercera preponderantemente, deri-

van del conocimiento y la asimilación a su lenguaje de la música francesa de la segunda mitad del siglo XIX:

Ejemplo 12. Anita, Preludio Sinfónico.

Con base en lo que hemos expuesto, concluimos que la música aquí analizada, además de ser agradable, nos revela a un artista con un pleno dominio de la forma y la lógica musical, que asimiló a su lenguaje las corrientes compositivas más importantes de su tiempo y que logró como medio de expresión una música de estilo profundamente personal.

Las conclusiones a que hemos llegado a partir del análisis del *Preludio* de la última ópera de Melesio Morales, nos inducen a pensar que es uno de los más importantes compositores mexicanos decimonónicos. Lamentablemente, no ha recibido la atención que merece por parte de intérpretes e investigadores de la música mexicana. Además de su labor como compositor, sus actividades como director de orquesta, crítico musical y maestro, lo señalan como una personalidad decisiva en la cultura mexicana del siglo XIX.

8. *Loc. cit.*

---

José Antonio Robles Cahero

---

## Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de *El Imparcial*

---

*Al gran pianista Miguel García Mora*

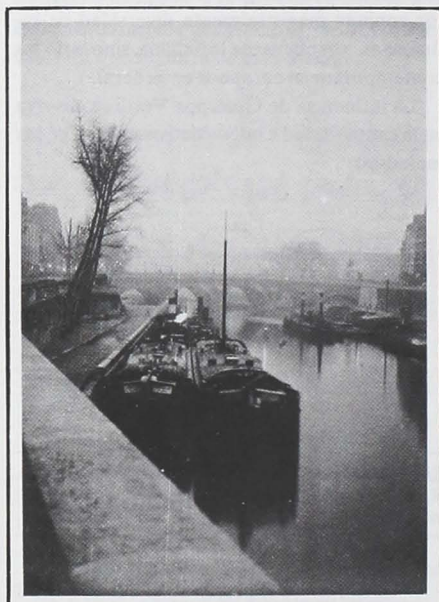
*Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando decía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra.*

Horacio Quiroga (1878-1937)

### **I. Un sueño parisino**

Durante el siglo XIX, conocer Europa fue el sueño de muchos artistas latinoamericanos con ambiciones de triunfo; pero visitar París, cuando se acercaba el fin de siglo, era como pisar la meca del arte moderno. La capital de Francia era para el artista mucho más que una bella y culta ciudad; era, también, un mito y un ideal: lo sublime. El artista que lograba vivir en París por un tiempo cumplía el ideal y el sueño. Incluso quienes, como el escritor uruguayo Horacio Quiroga, sólo vivieron unos meses en París para descubrir la miseria y la indiferencia (y que no era el paraíso donde se respiraba la felicidad), habían salido con fe rumbo al viaje iniciático que les permitiría develar los secretos del arte.

Los artistas mexicanos de la época porfiriana estaban obsesionados con París y su legendario ambiente cultural. Se aplicaban a aprender y dominar el francés, con la esperanza de hablarlo cuando el destino los llevara, por fin, a la Ciudad Luz. Mientras eso ocurría, el francés, idioma universal del arte y de la diplomacia, resonaba en las tertulias literario-musicales al compás de las discusiones políticas y artísticas. Ningún espíritu cultivado podía escapar a su influencia: se leía, se hablaba, se pensaba y hasta, quizá, se soñaba en francés.



*Muelle del río Sena, París*

Alfonso Reyes (1889-1959), en sus *Capítulos de literatura mexicana*, ha llamado al periodo que corre entre 1880 y 1910 "Edad de oro para las letras mexicanas". La literatura de la "edad de oro" porfirista hace eco de un gran momento de las letras francesas. Los escritores "modernistas" mexicanos como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Manuel José Othón (1858-1906), Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919) y Justo Sierra (1848-1912) —por citar a los más conocidos—, se nutren de los versos de los poetas franceses, primero parnasianos y después simbolistas.<sup>1</sup>

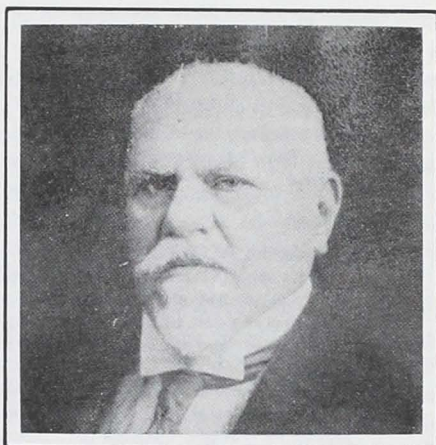
<sup>1</sup> Véase Pacheco, José Emilio (selec., introd. y notas). *Antología del modernismo, 1884-1921*. Tomo 1, México, UNAM, 1978 (Biblioteca del estudiante universitario, 90). LI + 131 pp.

Pero no sólo en las letras y en el arte se percibe el afrancesamiento durante esas tres décadas. En su *Crónica de Francia*, Alfonso Reyes precisa otros vínculos más profundos entonces habituales entre México y Francia, tanto en el pensamiento filosófico y político como hasta en aspectos más sutiles del lenguaje y de la vida cotidiana. Aquella era la época de los galicismos y de los excesos en las modas francesas, y la familia de Reyes no fue una excepción:

El padre y la madre de don Alfonso hablaban en francés puro y elegante. Acogían a sus huéspedes en francés. Los menús de las comidas se escribían en francés, y hubo entonces una notable introducción de palabras francesas en el dominio de la moda, de los juegos, de los teatros.<sup>2</sup>

Si la francofilia se apoderó de las modas y del lenguaje de las élites y de los artistas mexicanos durante el régimen de Porfirio Díaz, fue gracias al gran éxito internacional de “lo francés” (ésta era una forma para trascender lo local y conectarse con el mundo). Para entonces, el sutil refinamiento galo ya había conquistado otros países europeos y americanos, y París se había vuelto la mítica ciudad del arte y de lo moderno, la capital del mundo. Hacia el fin del siglo, ser “moderno” era “vivir” en francés: *savoir-vivre*. Los artistas mexicanos *fin-de-siècle* no hacían sino estar a tono con el mundo en su búsqueda frenética de la *avant-garde*.

No sería justo, pues, ni oportuno acusar a nuestros artistas finiseculares de “afrancesados” si por ello entendemos decadencia o falta de conciencia nacional. La sociedad francófila del Porfiriato “—régimen que fue hijo pródigo del efímero Imperio— exigía muebles e inmuebles, comida, espectáculos, vestidos y prosas en francés”. Se arraiga, así, todo un léxico que refería un amplio repertorio a la vez concreto e imaginario, real y fantástico: “óperas y maquillajes, divanes y *hors d'oeuvre*, crinolinas y Chablis.”<sup>3</sup> De todo ello se forjó la sustancia del sueño parisino que muchos mexicanos soñaron



Justo Sierra

despiertos cuando morfa el siglo XIX.

¿Cuántos artistas mexicanos vivieron en París para hacer su sueño realidad? Pocos, seguramente. (Y algunos sólo fueron, como Quiroga, para oler el desencanto). Pero eso poco importaba si muchos podían soñar despiertos desde México: “vivir” en francés podía ser mejor que vivir en París (como hoy soñamos otros sueños extranjeros que pocos habrán de realizar).

Entremos, pues, a la narración de un sueño parisino entre tantos, a la historia de un músico mexicano *fin-de-siècle* quien soñó el sueño con tal intensidad que, antes de pisar París, ya lo había vuelto realidad. Y París, que a veces es injusta con sus fieles (como Horacio Quiroga pudo comprobarlo), esta vez supo cómo recompensar la fidelidad. Sí, a veces, París también podía ser un paraíso donde...

## II. El grupo, la guerra y el triunfo

En 1882 es nombrado director del Conservatorio Nacional de Música Alfred Bablot—médico y músico francés radicado en México desde 1849—, cargo que ocuparía durante casi diez años hasta su muerte en 1892. Influyente periodista, promotor y educador musical, Bablot estimuló el francesismo entre los jóvenes alumnos del Conservatorio, quienes en adelante irían a Francia, en vez de Italia, a perfeccionar su educación musical.<sup>4</sup> La década conservatoriana de

<sup>2</sup> Patout, Paulette. “Alfonso Reyes y Francia”, en *Francia en Alfonso Reyes*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Capilla Alfonsina, Biblioteca Universitaria, 1985, pp. 9-23. *Vid.* pp. 10-11.

<sup>3</sup> Castañón, Adolfo. “La literatura y el estado en México, 1876-1910. Notas y situaciones”, *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. Vol. XXXVIII, no. 13, mayo de 1982, pp. 5-13. *Vid.* p. 10.

<sup>4</sup> Romero, Jesús C. “El Francesismo en la evolución musical de México”, *Carnet Musical* (suplemento No. 1). Vol. v, no. 4, México, julio de 1949, pp. 153-163. *Vid.* p. 156.

### Carta de Castro a Gustavo Campa

Wiena, Septiembre 1o. de 1903  
 Señor Don Gustavo E. Campa  
 México

Querido Gustavo:

Debería haberte escrito, como lo deseo desde hace varios meses; pero bien sabes que por acá el tiempo vuela, y no se tiene momento libre de qué disponer; hágolo ahora en que he emprendido un viaje por Alemania, principalmente con el objeto de asistir al Ciclo Wagneriano que se representa en Munich, y a la inauguración del monumento Wagner en Berlín.

Hace tres semanas que estoy en Wiena y aquí he oído muy bien cantados el *Lohengrin* y los *Maestros Cantores*. Concurrí también a un ballet "Excelsior" cuya música es más que mediana pero que está presentado con mucho lujo y con un movimiento escénico extraordinario, lo que le ha valido su éxito.

Asistí ya en Munich a la primera serie Wagneriana y dentro de pocos días asistiré a la última, pues tomé boletos con el objeto de oír dos veces la misma obra. No puedes imaginarte la grandiosidad de estas representaciones preparadas con tanta anticipación, tanto estudio y tanta laboriosidad. La orquesta (invisible) perfecta, la suntuosa *mise en scène*, escrupulosa hasta en los detalles mínimos y los cantantes escogidos entre los mejores alemanes, coadyuvan al completo éxito de estos festivales, sujetos por otra parte y como bien sabes a una sabia dirección en la que impera la más severa disciplina y el más acendrado amor a Wagner. ¡Puedo asegurarte que yo no tenía idea de la intensidad dramática de su música, ni de los desencadenamientos, maravillosa resonancia y plasticidad de su orquesta!

Aquello es algo supra-humano, que no puede describirse con palabras.

En *Tristán é Ysolde*, por ejemplo, todo el instrumental toma al final de la obra, progresiones tan extensas, de periodos tan largos y tan maravillosamente desarrollados, que se llega no ya al paroxismo de la pasión, sino a algo más, a expresar acentos de un poder y fuerza desconocidos al hombre, como apenas puede concebirse la pasión entre semidioses o seres de otra naturaleza.

Ojalá y hubiéramos venido juntos; cuántas impresiones y cuántos comentarios del momento hubiéramos cambiado, con provecho para ambos. Pero en fin, ya que esto no es posible, quedame siquiera el gusto de escribirte para comunicarte algunas de mis impresiones.

Como sabes seguramente, hace algunos meses hice ejecutar en París algunas de mis composiciones en los conciertos sinfónicos de Le Rey, de reciente fundación.

Le Rey es un músico muy distinguido y entusiasta por lo nuevo y por los jóvenes compositores, me ha acogido con simpatía y en los prospectos que ha repartido anunciando su nueva temporada, ha puesto mi nombre entre el de los compositores cuyas obras habrán de ejecutarse; así es que seguramente volveré a figurar en sus programas, lo cual es una gran fortuna, pues está pretendiendo rivalizar, y casi lo ha conseguido, con los conciertos de Colonne y Lamoureux, y además el Gobierno le acaba de conceder una buena subvención.

Se han publicado ya en casa de Lemoine y en casa de Leduc algunas de mis composiciones de piano, y tuve buen éxito en el recital que di en la *Sala Erard*.

Todo esto como debes suponer me tiene muy contento, y me ha abierto algún camino.

Si me haces favor de contestarme dirige tu contestación a París con la siguiente dirección: *Paris-Le Vésinet (seine et Oise) Rue Felicien David No. 10*, pues allí está mi familia y ella me enviará la carta al lugar en que yo me encuentre, pues pienso seguir viajando hasta el invierno, que pasaré en París, para irme a Italia el año entrante.

He tenido noticia de las modificaciones que ha sufrido el plan del Conservatorio, de nuevas clases y de un movimiento, en fin, que me revelan tu empeño y reconocida inteligencia en pro de nuestro arte, así como la valiosa protección que le imparte nuestro grande y generoso don Justo Sierra. Recibe mis cariñosas felicitaciones, bien sinceras, pues nadie mejor que yo sabe apreciar tu talento y merecimientos, y si en algo te puedo ser útil, cuenta con la antigua amistad de tu amigo que mucho te quiere.

Ricardo Castro

Bablou ayudó a consolidar una tendencia que desde varios años antes de su gestión ya se dejaba sentir en los talentos musicales más jóvenes de México.

Ese mismo año, 1882, terminaba sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional un grupo formado por cuatro alumnos distinguidos: Ricardo Castro Herrera (1864-1907), Gustavo Ernesto Campa (1863-1934), Juan Hernández Acevedo (1862-1894) y Pablo Castellanos León (1860-1929). Los cuatro conservatorianos compartían la amistad de otro clan de tres músicos ajenos al Conservatorio: Felipe Villanueva (1862-1893), Carlos J. Meneses (1864-1929) e Ignacio Quezadas (?-?). El vínculo que nutría la amistad de los siete jóvenes músicos era su amor por lo francés. Su francofilia los hacía reunirse en un cuarto de la calle del Tompeate (hoy Isabel la Católica, entre Mesones y Regina), al cual

llamaban pomposamente *Francia*, porque traspasando el umbral, cuanta persona lo hiciere debía hablar solamente en francés; allí se congregaban para leer a los poetas franceses de la época, [...] cuyos versos anhelaban musicar de acuerdo con su prosodia, y para tocar en la intimidad las obras de los compositores románticos [...].

Allí leían también diarios y revistas franceses que recibían periódicamente por conducto de la *Société Philharmonique Française au Mexique*.<sup>5</sup> Allí soñaban los amigos, en fin, con ver el Sena y asistir a los famosos conciertos de Colonne y Lamoureux, donde se presentaban los mejores solistas y orquestas del mundo.

Cuatro de esos amigos hicieron realidad el sueño de su generación. Los dos primeros en realizarlo fueron Hernández Acevedo y Castellanos, quienes, debido a su posición económica, contaron con los medios para perfeccionarse en el Conservatorio de París. A su regreso, Castellanos se fue a vivir a Mérida con su familia, quedando reducido el grupo a seis amigos (de aquí que el doctor Romero lo bautizara, no sin humor francés, como el *Grupo de los Seis*).

Estimulados por Campa, el líder del grupo, desde su pequeña *Francia* "los seis" soñaban también con fundar una escuela de música, que sería el cuartel general en su lucha contra el italianismo reinante en el Conservatorio. Después de una discrepancia sobre la técnica

pianística que se enseñaría en el plantel (que culminó con la separación de Meneses y Quezadas), "los seis" terminaron siendo cuatro (aunque Meneses seguiría siendo miembro del selecto clan francesista). En 1886 lograron fundar el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo (ubicado en Bolívar, entre Tacuba y Cinco de Mayo), donde enseñaron, junto con otros colegas, las técnicas musicales de la escuela francesa.<sup>6</sup>

Cuando muere Alfred Bablot en 1892, el grupo de músicos se acoge al amparo de un mexicano hijo de franceses quien gozaba de influencia política y económica: el licenciado José Ives Limantour (1854-1935). Hombre refinado y líder del grupo de "los científicos", Limantour se rodeaba de hombres de negocios e intelectuales con creciente influencia en todo el país. En 1893 Limantour sustituyó a Matías Romero (quien se fue comisionado a Washington) en la Secretaría de Hacienda, convirtiéndose en el hombre clave de la política económica de Porfirio Díaz.<sup>7</sup>

Bajo el patrocinio de Limantour y otros funcionarios el grupo funda, en abril de 1892, la Sociedad Anónima de Conciertos, con la intención de competir con la Sociedad de Conciertos del Conservatorio (fundada en 1887), encabezada por el músico italianista José Rivas, entonces director del Conservatorio y de su orquesta. La Sociedad Anónima de Conciertos organizó dos series de conciertos en el Teatro Nacional: en 1892 (cinco funciones) y 1893 (tres funciones). En ambas temporadas no figuraron músicos italianistas, pero destacaron los cuatro amigos francesistas: Meneses, como director de orquesta; Castro, como pianista; y Villanueva, Campa y Castro, como compositores.<sup>8</sup>

El éxito de los conciertos de hace cien años puede medirse por la furibunda respuesta de los italianistas del Conservatorio, cuyo líder era el compositor Melesio Morales. A causa de un artículo de Morales publicado en el diario católico *El Tiempo* (agosto 20 de 1893), donde se acusaba a los francesistas de una "fanática devoción" hacia la música de Chopin, se desató una

6. *Ibid.*, pp. 157-158.

7. De la Torre Villar, Ernesto. "Segundo periodo presidencial de Díaz e inicio de su reelección hasta 1910", en *Historia de México*. T. 10, México, Salvat Mexicana, 1979, pp. 2273-2302. Cf. pp. 2286-87.

8. Romero, *op. cit.*, pp. 158-159.

5. *Ibid.*, p. 157.



Página de *El Tiempo*,  
diario de la época porfirista

interesante polémica periodística que hasta involucró al músico regiomontano Eduardo Gariel desde Saltillo, quien ganó la batalla en *El Tiempo*.

La guerra entre italianistas y francesistas aceleró el desprestigio de la tendencia italiana en el ambiente musical capitalino. Los alumnos de Meneses, a la sazón profesor de piano en el Conservatorio, solían tocar obras de Chopin en las audiciones de fin de año; pero el maestro triunfó con dos conciertos ofrecidos por 18 de sus discípulos en la Cámara de Diputados en julio de 1898, celebrados por el nuevo periódico capitalino: *El Imparcial* (fundado en 1896). Enardecido por tales conciertos, Gustavo Campa escribió una carta (publicada en *El Imparcial* en agosto de 1898), donde ya se respiraba la victoria francesista:

Ellos, que son todos amigos míos y algunos discípulos queridos, forman una brillante falange destinada, no a luchar con el retroceso porque la batalla está ganada, y la rutina va reduciéndose de día en día a un punto negro y pequeño que se borra en los horizontes del progreso; [...] sino a propagar, a difundir las sanas doctrinas y los sanos consejos [...].<sup>9</sup>

La doctrina del “progreso” había derrotado a la del “retroceso”: los francesistas estaban listos para tomar el Conservatorio bajo su mando. El primer día de 1900 Campa ingresa al

Conservatorio como profesor de Estética, Historia y Composición. Un mes y medio más tarde, la Secretaría de Instrucción Pública lo comisiona para ir a Europa a visitar conservatorios con el fin de “reorganizar” (es decir, afrancesar) el Conservatorio mexicano. Su amigo Ricardo Castro lo reemplazaría en la cátedra de Composición, y Meneses sustituiría a Rivas como director de la Orquesta del Conservatorio.<sup>10</sup> Los francesistas habían ganado la guerra.

El nuevo siglo preludiaba el triunfo del grupo de músicos francófilos. Gustavo Campa es el tercero del clan en cumplir el ideal, el gálico sueño, en 1900. Por fin pudo respirar el aire fecundo de París y disfrutar su intensa vida musical. A su regreso a México dos años más tarde, Campa es nombrado Inspector de Enseñanza Musical (marzo de 1902).<sup>11</sup> Siguiendo su ejemplo, su amigo Ricardo Castro pronto sería el cuarto y último del grupo en realizar el anhelado sueño parisino.<sup>12</sup>

### III. Cómo obtener un mecenas periodista

Sin duda, el recién nacido siglo xx le guiñaba el ojo a un talentoso pianista y promisorio compositor. Hacia 1900 Ricardo Castro ya gozaba de cierto prestigio entre el público capitalino, que lo había escuchado interpretar al piano las obras de los mejores autores europeos y había aplaudido el estreno de sus propias obras (entre ellas, su ópera *Atzimba*, estrenada el 20 de enero de 1900). A los 20 años Castro ya había tocado en varias ciudades de los Estados Unidos (en 1884 y 1885), como representante del gobierno mexicano, y en algunas ciudades de México.<sup>13</sup> Pero

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> Para una muy precisa descripción de este grupo de músicos mexicanos del Porfiriato, y sus batallas contra los italianistas de la generación anterior, véase el reciente y documentado libro de Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva 1862-1893*. México, INBA/CENIDIM, 1992, 171 pp. *Vid.* en especial los capítulos: “Los amigos” (pp. 44-53) y “El grupo” (pp. 59-66).

<sup>13</sup> Romero, Jesús C. *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*. Durango, Ediciones Andamios, 1956, pp. 9 y 15.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

aún le faltaba darse a conocer ampliamente en otras ciudades mexicanas y probar suerte en los escenarios europeos, donde sólo triunfaban los mejores músicos.

Para fortuna del joven profesor de piano y composición del Conservatorio, un diario matutino se daría a la tarea de seguir su carrera y difundir sus logros. Durante los últimos ocho años (1900-1907) de la corta vida de Castro (43 años), *El Imparcial*, periódico habitual de la sociedad porfirista, siguió puntualmente su trayectoria artística (aunque ya lo había hecho, en menor medida, en los años finales del siglo XIX), reseñando sus conciertos y difundiendo noticias acerca de su carrera musical en ascenso.

Al día siguiente de un brillante recital del pianista, celebrado el 7 de junio de 1901 en la Sala Wagner, el entusiasta director de *El Imparcial*, Rafael Reyes Spíndola, le hizo este tentador ofrecimiento:

Deseamos que el héroe de anoche se dedique exclusivamente al estudio como lo hacen los grandes virtuosos, y para eso consignamos lo siguiente: *El Imparcial* ofrece al señor Ricardo Castro pasarle cada mes, por espacio de un año, la cantidad que actualmente le produzca su actividad como maestro de piano, para que en ese tiempo prepare tres conciertos [...].<sup>14</sup>

Por supuesto, Castro aceptó con gusto la oferta en una carta que publicó el diario el 9 de junio. Para dedicarse íntegramente a la preparación de los tres conciertos, Castro renunció a sus clases en el Conservatorio. Un año después, el periódico anuncia las fechas de los conciertos de Castro y declara que las ganancias generadas se aplicarían a la formación de un "Fondo de protección del arte musical", el cual se invertiría en concursos y subvenciones.<sup>15</sup>

Acicateando la expectación producida por los conciertos que ofrecería el pianista, *El Imparcial* anuncia a sus lectores que los señores Wagner y Levien, los alemanes dueños de la conocida empresa editorial y tienda de música de la capital (fundada en 1851), pidieron a la famosa Casa Steinway de Nueva York que construyera un gran piano para la ocasión:

El piano es, sin duda, de los mejores que han venido a México, y que seguramente no vale menos de tres mil pesos, [y] es igual al que usa Paderewski en sus conciertos. Hace mes y medio que llegó y, desde luego, ha sido puesto a disposición del maestro Castro, que lo ha usado en su casa en los últimos ejercicios preparatorios [...].<sup>16</sup>

*El Imparcial* siguió los tres conciertos que le patrocinó a Castro, dejándonos hiperbólicas reseñas del éxito del pianista. En el primer concierto, "por primera vez un público numeroso de todas las clases cultas colmó casi por completo las localidades". Después de varios *encores* con obras europeas y del propio Castro, al final de la audición "fue llamado más de 10 veces, entre aclamaciones y gritos de entusiasmo".<sup>17</sup> El segundo concierto fue considerado "mejor que el anterior". El poeta Juan de Dios Peza ofreció a Castro varios presentes de sus discípulas ("una leontina de oro y un afiler de brillantes y perlas") y de otros admiradores.<sup>18</sup>

El último concierto "coronó" a Castro con un triunfo no sólo retórico y musical. Melesio Morales, su antiguo maestro (y ahora rival italianista), le dirigió unas palabras y le entregó la *Tetralogía* de Wagner en nombre de los maestros del Conservatorio. El Ateneo Mexicano le ofreció un laurel y un diploma, y los alumnos del Conservatorio le impusieron una corona. Pero el clímax llegó cuando Amado Nervo dio lectura a una carta de don Justo Sierra, subsecretario de Instrucción Pública, con un mensaje de Porfirio Díaz:

El Señor Presidente de la República, que tiene en alta estima los méritos de Usted y su exquisito talento musical, me autoriza para hacerle saber su deseo de que vaya Usted a Europa por cuenta de la Nación, para coronar sus estudios, trabajando con los mejores maestros en el arte que Usted con tanta modestia como distinción cultiva.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Reyes Spíndola, Rafael. "Acontecimiento artístico", *El Imparcial*, sábado 8 de junio de 1901.

<sup>15</sup> "Ricardo Castro", *El Imparcial*, sábado 14 de junio de 1902.

<sup>16</sup> "Conciertos de Ricardo Castro. Un gran piano", *El Imparcial*, martes 24 de junio de 1902.

<sup>17</sup> "El primer concierto de Ricardo Castro", *El Imparcial*, sábado 28 de junio de 1902.

<sup>18</sup> "Segundo concierto de Ricardo Castro. Otro triunfo", *El Imparcial*, sábado 5 de julio de 1902.

<sup>19</sup> "El último concierto de R. Castro. Teatro lleno literalmente. Aclamaciones y coronas. Carta de don Justo Sierra. Ricardo Castro irá a Europa. El maestro coronado por los alumnos del Conservatorio. El gran triunfo del arte", *El Imparcial*, sábado 12 de julio de 1902.



Ricardo Castro

Visiblemente conmovido y agradecido por la entusiasta respuesta para sus conciertos, Castro envió una carta al director de *El Imparcial* al día siguiente de su "coronación", donde hace constar sus deudas:

Emocionado hondamente por los aplausos y manifestaciones de cariño, con que el público premió mis esfuerzos, debo ante todo, Señor Director, manifestarle que no desconozco que el éxito de mis conciertos débolo, en gran parte, a la desinteresada y nobilísima protección que *El Imparcial* me ha impartido, proporcionándome la manera de dedicarme exclusivamente al estudio del piano, apartándome de las exigencias diarias e ineludibles de la lucha por la vida. Reciba, pues, en estas líneas, la expresión más sincera de mi profundo agradecimiento.

Castro agradeció también al público, al Conservatorio, al Ateneo Mexicano, a sus alumnos, a la Casa Wagner y Levien, al Presidente de la República y a Justo Sierra.<sup>20</sup> Pero resulta revelador que el primero, más largo y emotivo párrafo de su carta fuera dedicado a su mecenas periodista.

Un día después, *El Imparcial* anuncia que el pianista haría una gira por el interior de la República, y que a su regreso ofrecería un concierto de despedida antes de partir hacia Europa.<sup>21</sup> Castro salió de la capital rumbo a su gira nacional el 25 de julio de 1902, y desde ese día hasta el fin de la gira, en noviembre, *El Imparcial* cubrió los treinta

conciertos que el pianista ofreció en diecisiete ciudades de México: Zacatecas, Aguascalientes, Querétaro, Durango, Torreón, Chihuahua, San Luis Potosí, Gómez Palacio, Guadalajara, Guanajuato, Celaya, León, Morelia, Toluca, Salvatierra, Jalapa y Puebla.

El diario comentó en su última reseña de la gira que fue un caso único el que los treinta conciertos de Castro hayan tenido un éxito completo (ya que el propio músico no creía en éxitos tan rotundos, tanto en la parte artística como en la financiera). ¡El tímido pianista de Durango había triunfado a escala nacional! Y las mieles del éxito produjeron, como podía esperarse, más ofertas de conciertos en otras ciudades del país, pero el ya famoso pianista tuvo que rechazarlas porque no podía retrasar más su viaje a Europa: la esperada travesía en el mejor momento de su carrera en México.<sup>22</sup>

De regreso de su exitosa gira nacional, el héroe culmina su triunfo con dos conciertos en la plaza más importante del país, con los cuales se despidió "del culto público de la capital que tan benévolo ha sido conmigo", dedicándole estos conciertos "como una manifestación de mi inmenso cariño y gratitud". Siempre fiel a su músico favorito, *El Imparcial* también anunció y reseñó los dos últimos conciertos de Castro en la capital antes de su viaje a Europa, celebrados el 6 y 8 de diciembre de 1902 en el Teatro Renacimiento.<sup>23</sup> El talento de un músico despertó la admiración del director de un diario que se volvió así su protector incondicional (caso tan raro y curioso en su época como ajeno a la nuestra). ¿Quién era el generoso mecenas de Castro?

#### IV. Breve historia (y retrato) de un mecenas

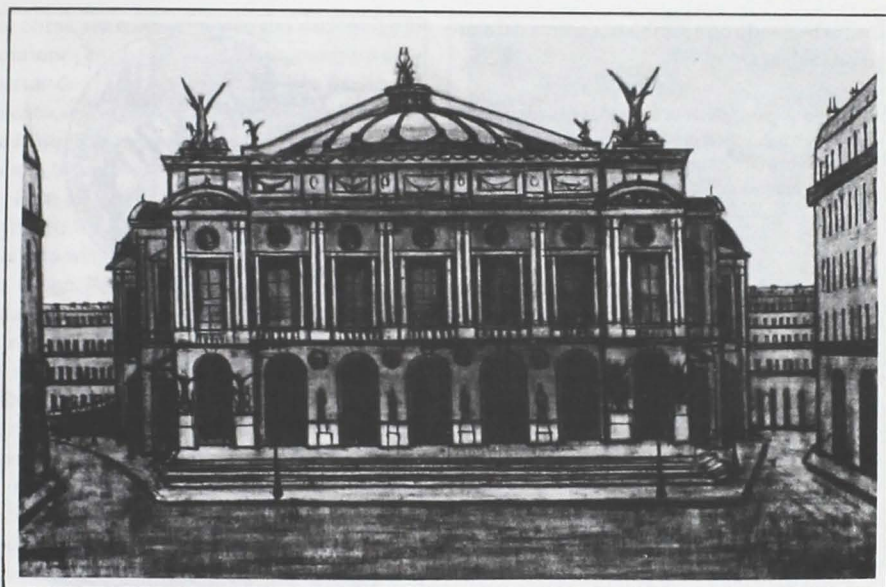
Rafael Reyes Spíndola es considerado fundador del diarismo mexicano moderno. De origen humilde, nació en Tlaxiaco, Oaxaca, en 1860, y en su juventud fue arriero de mulas, llevando mercancías de Oaxaca a Puebla. Sus viajes y su deseo de superación despertaron su curiosidad por la música: estudió piano y llegó a ser profe-

20. "Carta de Ricardo Castro", *El Imparcial*, miércoles 16 de julio de 1902.

21. "Jira [sic] de Ricardo Castro", *El Imparcial*, jueves 17 de julio de 1902.

22. Las reseñas y crónicas de la gira nacional de Castro se encuentran en *El Imparcial*, julio 25, 28 y 30; agosto 3, 6, 12 y 14; septiembre 19, 21, 23, 26 y 28; octubre 2, 7, 9 y 13; noviembre 5, 6, 7, 8, 9, 11 y 17 de 1902.

23. *El Imparcial*, diciembre 3, 6 y 7 de 1902.



La ópera de París por Bernard Buffet

ador de este instrumento. Con sus clases de música sostuvo sus estudios profesionales en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, titulándose como abogado en 1891. Fue catedrático del Instituto oaxaqueño, litigó como abogado y fue juez, culminando su carrera política como Secretario General de Gobierno de Michoacán. Pero su verdadera pasión fue el periodismo. Se instaló en la ciudad de México y allí fundó varios periódicos y revistas de importancia: *El Universal*, *El Mundo*, *El Mundo Ilustrado* (revista semanal), *El Herald* y *Revista de Revistas* (que todavía se edita).<sup>24</sup>

Sin duda, el gran logro editorial de Reyes Spíndola fue la fundación de *El Imparcial*, diario de gran tiraje y circulación que inaugura el periodismo moderno en México con su primer número aparecido el 12 de septiembre de 1896. El éxito económico de la empresa fue tal que se logró abaratar el precio del periódico de medio

real a un centavo por ejemplar. Esto significó una mayor difusión de la lectura entre los grupos populares, antes sólo accesible a profesionistas, políticos e intelectuales.

La redacción de *El Imparcial*, ubicada en la esquina de Ayuntamiento y Bolívar, fue lugar de reunión de artistas y escritores donde escribían o entregaban sus colaboraciones. El periódico recibió la protección de Porfirio Díaz, amigo de su director, quien le ofreció un subsidio para su diario (de aquí que fuera considerado un periódico gobiernista). Poco después de la caída de Díaz, en 1912 Reyes Spíndola se retiró del periodismo, debido a las presiones del presidente Madero para que vendiera su influyente periódico. Murió en la ciudad de México el 13 de enero de 1922, y a sus funerales en el Panteón Español concurren sus amigos escritores y colegas periodistas.<sup>25</sup>

Uno de los mejores testimonios acerca de Reyes Spíndola está firmado por Luis G. Urbina, el poeta y el funcionario (secretario particular de Justo Sierra), el amigo de escritores y artistas sobre los que nos dejó admirables retratos literarios. No es fortuito que Urbina comience una afectuosa semblanza sobre su amigo Ricardo

<sup>24</sup> Sobre la vida de Rafael Reyes Spíndola véase la nota necrológica de Francisco Monterde (redactor), "Escritores mexicanos contemporáneos. Lic. D. Rafael Reyes Spíndola", *Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica*. T. IV, No. 157, México, Biblioteca Nacional, enero 21 de 1922, pp. 10-11. Véase también la nota mecanoscrita del doctor Jesús C. Romero en su archivo personal (agradezco a Juan José Escorza por facilitarme estos valiosos documentos).

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

Castro haciendo otra semblanza acerca del amigo periodista:

Rafael Reyes Spíndola tenía dos obsesiones que no lo abandonaron jamás: el periodismo y la música. O, para concretar más la idea: estaba perdidamente enamorado de *El Imparcial* y del piano. Estos dos amores ocupaban su vida, llenaban su tiempo.

Después de “las febriles y fatigosas tareas de su periódico que le comían las horas y sobreexcitaban su nervioso temperamento”, Rafael se refugiaba en la música:

[...] buscaba un lugar donde se “hiciese” música: un concierto sinfónico, un cuarteto, una sesión de canto y, mejor que mejor, un recital. Entonces olvidaba las preocupaciones y se entregaba por entero a las emociones. Y, en realidad, no descansaba. Seguía vibrando perpetuamente y con la misma intensidad. Su neurosis no disminuía; cambiaba de forma nada más. En el ajeteo de la prensa, pensar apasionadamente. En el concierto, en el recital, sentir hiperestesiadamente.<sup>26</sup>

Urbina subraya la generosidad de su amigo Rafael, quien apoyaba y estimulaba a cualquier artista de talento, “aun siendo enemigo político suyo”: “Procuraba atraerse a todo intelectual. Lo perseguía, lo cortejaba.” Para probarlo, Urbina recuerda una anécdota sobre un conocido escritor:

[...] una tarde, en la librería de Bouret, se acercó a Don Justo Sierra, y, presentándole una hoja de papel, en blanco, le dijo: “Hágame usted favor de escribir aquí, el precio y las condiciones en que puede entregarme artículos. No me asustaré. Firmaré. Y cumpliré, fielmente, el compromiso.” Y si con literatos que él creía de valer era espléndido—a Rafael se debe el ennoblecimiento y mejoramiento del gremio—con los músicos no se diga, y en especial, con los pianistas.

La mejor prueba de la predilección de Reyes Spíndola por los músicos la ofrece Urbina en una emotiva evocación:

<sup>26</sup> Urbina, Luis G. “Mis amigos los músicos: Ricardo Castro”, *El Universal*, agosto de 1925. En este artículo Urbina refunde buena parte de otro artículo anterior, escrito poco después de la muerte de su amigo Ricardo Castro y publicado en varias versiones: “La muerte de un ruiseñor”, en *Hombres y libros*. México, El Libro Francés, 1923, pp. 235-241. En su serie “Mis amigos los músicos”, editada en *El Universal*, aparecieron las semblanzas de otros músicos miembros del grupo francesista (Villanueva, Meneses, etc.).



Caricatura de Posada contra El Imparcial (1897)

Cierta noche —¿habrán pasado 20 años?— Rafael asistió a un recital. El ejecutante, lo deleitó. El compositor, lo maravilló. Adivinó Reyes Spíndola, desde el primer momento, que aquel joven delicado e impetuoso se estremecía a la picadura del estro. Y se propuso ser su protector, su alentador. Y lo fue decidido y generosamente. Lo envió a Europa. Lo pensionó. Interesó al Ministro Sierra —¡fácil siempre Don Justo a este género de sugerencias!— para que colaborara en la obra de formación y exaltación de un músico eminente. Ricardo Castro, que se fue de México hecho un artista, volvió de Europa hecho un maestro. Había estudiado, había triunfado en el Viejo Continente.<sup>27</sup>

Reyes Spíndola fue determinante en el éxito de la carrera de Castro, a tal grado que el director de *El Imparcial* no supo (o no quiso) ser imparcial con su amigo músico. Valorando su capacidad como pianista y compositor, no sólo difundió sus actividades musicales (estrenos de

<sup>27</sup> Urbina, L. G. “Mis amigos los músicos: R. Castro”, art. cit.

sus obras, sus conciertos y su gira nacional) y lo pensionó durante un año para preparar sus conciertos de 1902, sino que, haciendo público su talento, influyó así para que, mediante la astucia de Justo Sierra, el gobierno de Díaz le concediera una beca para ir a Europa en 1903.

Pero su protección no terminó allí. Reyes Spíndola fue a Europa dos veces. En 1904 asistió a la Exposición de París, donde se encontró con su amigo Ricardo Castro y lo auxilió en su estancia parisina. La segunda vez fue a reunirse con su amigo Porfirio Díaz en 1911, entonces en el destierro, demostrándole su lealtad en el momento de su caída política. La amistad solidaria fue, pues, una de las prendas y virtudes del gran periodista mexicano.

Pero con Castro hubo algo más: el vínculo secreto de la música. En su juventud, Reyes Spíndola había aprendido a amar el piano. Ésa era su vocación privada, que nunca dejó a lo largo de su vida (llegó a ser reconocido como un solvente pianista y hasta escribió algunas piezas musicales). En el tímido pianista y compositor descubrió y admiró al artista, al gran músico que él no pudo ser, a pesar de su amor por el piano, al que dedicaba las pocas horas de ocio que le dejaba su verdadera vocación de hombre de tinta y de papel.

Hombre de talento, un generoso mecenas supo reconocer y apoyar el talento de un músico, quien triunfó gracias a su apoyo. Y el músico correspondió a su amistad de la mejor forma que sabía hacerlo: dedicándole su pieza favorita para piano,<sup>28</sup> la que quizá el periodista interpretaba en ciertas madrugadas, cuando regresaba a su casa cansado, después de haber formado la edición de *El Imparcial* de ese día.

### V. Un músico mexicano en París

Castro había pasado con éxito la primera y la segunda etapas en la carrera de un músico mexicano con ambiciones: triunfar en la capital y en diversas ciudades del país. A fines de 1902 ya era conocido a escala nacional. Ahora sólo faltaba la tercera, la última y más dura prueba del músico: triunfar en Europa, medirse con los



Teresa Carreño

mejores músicos del mundo que vivían y tocaban en las principales capitales europeas.

Gracias al éxito de sus conciertos de 1902, y a una beca del gobierno de Díaz obtenida mediante el apoyo de sus admiradores y amigos (entre ellos Limantour, Justo Sierra y Reyes Spíndola), Ricardo Castro parte de la ciudad de México el 10 de diciembre de 1902 rumbo a Veracruz, para embarcarse a la capital del arte. En cierta forma, ese esperado viaje consolidaba el triunfo de su grupo y su sueño parisino. Una vez llegado a París en enero de 1903, empezó a estudiar con la famosa pianista venezolana Marfa Teresa Carreño, (1853-1917) con el ánimo de perfeccionarse como concertista de piano.<sup>29</sup>

Estudiando con una de las mejores pianistas de Europa, Castro se adaptó pronto a la vida parisina (quizá demasiado pronto, tratándose de un latinoamericano recién llegado al Viejo Continente). Parecía que el músico se había preparado bien para su encuentro con la Ciudad Luz y no tenía tiempo que perder. Pero París también recibió con gusto al músico mexicano, aceptándolo sin dilación en su difícil medio musical. Quizá tales rápidas adaptación y aceptación puedan entenderse como resultado de la francofilia de Castro (quien hablaba

<sup>28</sup> Castro, Ricardo. *Valse Rêveuse (pour piano)*, op. 19. Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1904. En la portada se lee esta dedicatoria: "Al Señor Licenciado Don Rafael Reyes Spíndola".

<sup>29</sup> Romero, Ricardo. *Castro. Sus efemérides biográficas*, p. 40.

## Carta de Castro a José G. Aragón

Paris-Le Vésinet Julio 2 de 1903  
Señor Don José G. Aragón  
México

Muy estimado amigo:

Estoy muy sentido con usted porque no me ha vuelto a escribir, pues simplemente se limitó a contestarme la tarjeta que le escribí recién llegado a ésta. Sabe usted que lo quiero bien, que sus cartas son leídas con grandísimo gusto por todos los de ésta su casa y sin embargo no me escribe. ¿Por qué? ¿Ya se olvidó tan pronto de mí? Sacuda un poco su pereza y levántese siquiera a las once a.m. de vez en cuando para que me dedique un momento.

Quisiera hablarle de las innumerables bellezas que todos los días se descubren en este inmenso París; pero no puedo, mis impresiones forman un amontonamiento sin orden que casi aplasta mi cerebro, y es imposible para mi incapacidad encontrar la idea precisa, la opinión justa que pueda expresar siquiera pálidamente todo lo que veo y lo que siento.

La estación de conciertos ha terminado ya, pero de ella me aproveché lo mejor que pude y por consiguiente aprendí mucho.

De pianistas, que en punto a virtuosos, es para mí de lo más interesante, he oído tantos, que sólo le mencionaré a los más notables: Clotilde Kleeberg, Dauer, Diemer, Pugno, Panthés, nuestra conocida Teresa Carreño, Mozkowsky, y Planté, Philipp, Emil Sauer, Raul Pugno y Edouard Risler.

Distínguese la escuela francesa por su gracia y corrección, cualidades que adornan a casi todos los pianistas franceses entre los que prefiero a Pugno y enseguida a la Kleeberg, [pues] tienen ambos mucha poesía para tocar y en verdad que deleitan y encantan, pero la escuela alemana es más enérgica y brillante, más ecléctica y principalmente la encuentro de más pasión, de más *entraña*, más impresionante, en fin, aunque no tenga quizá toda la corrección de la francesa. Por esto los pianistas que más impresión me han causado son *Sauer* y *Risler*. Los dos tienen una técnica maravillosa, un juego deslumbrador y una personalidad notable bajo todos conceptos.

De óperas he oído últimamente *Cendrillon* y *Werther* de Massenet, el admirable *Henry VIII* de Saint-Saëns, *Salambô* de Reyer y *Walkirie* de Wagner. Por supuesto que las representaciones han sido espléndidas y que huelgan los comentarios.

Grieg vino a dirigir un concierto en el Chatelet, y dio otro en la *Sala Pleyel* donde tocó él mismo muchas de sus composiciones de piano. Richard Strauss, Weingartner y Sigfried Wagner han venido también y han dirigido cada uno un concierto de los de Lamoureux. Sólo le digo a usted que el que no ha oído a Weingartner, no tiene idea de lo que es dirigir una orquesta.

Me he relacionado con celebridades artísticas, y tengo entre ellas algunas amistades que me animaron a darme a conocer. Después de muchas vacilaciones y venciendo mis grandes y naturales temores, di un recital de piano en la famosa *Sala Erard*, que Philipp me consiguió exprofeso. Tuve mucho público y una regular cosecha de aplausos, obteniendo un éxito que estaba muy lejos de esperar. Esto me hizo adquirir nuevas relaciones y lograr acceso hasta en alguno de los grandes conciertos sinfónicos. Efectivamente tomé parte en uno de los notables conciertos de Le Rey, en donde toqué acompañado por la orquesta mi *Caprice Valse* que obtuvo los honores del *bis*, y se ejecutaron además por la orquesta dirigida por Le Rey, el *Intermezzo* y la *Danza Sagrada* de "Atzimba", mi *Petite Marche Militaire* y el *Himno a Vasco de Gama*, siendo todo muy aplaudido.

Dos casas editoriales de gran renombre aquí, la de Leduc y Cie., y la de H. Lemoine y Cie., me compraron la propiedad de mis composiciones para piano, y muy próximamente estarán publicadas. Todo esto me ha halagado tanto, que he pensado en prolongar más tiempo mi permanencia en París, pues créame usted que nunca pensé tener tan buena fortuna, pues no puede usted figurarse lo extraordinariamente difícil que es obtener en París acceso y aceptación en los círculos musicales, y ya usted comprenderá cuán grande debe ser mi satisfacción.

En consecuencia por ahora quiero aprovechar bien estos meses, prescindiendo de la vida agitada del tourista, y dedicarme con calma y tranquilidad a trabajar un poco en el piano y la composición como ya lo estoy haciendo, y para conseguirlo y estar en relativa calma, he cambiado de casa y he venido a vivir en los alrededores de París, en un pueblecito encantador que se llama Le Vésinet, en donde hemos alquilado un bonito "chalet" con precioso jardín y todas sus comodidades. Así, la familia y yo vivimos con tranquilidad y en inmejorables condiciones higiénicas. Mi dirección actual es pues la siguiente: *Paris-Le Vésinet Rue Felicien David 10*.

Cerca de mi casa vive la Chaminade, con quien estoy en magníficas relaciones y a quien visito bastante seguido. Es una mujer amabilísima y muy ilustrada, verdaderamente subyuga su conversación. También estoy en relaciones con Moskowski, el famosísimo pianista-compositor, que hace cinco años habita París, y cuya amistad debe suponerse con cuanto entusiasmo cultivo.

Hace cuatro días tuve el honor de ser presentado con Saint-Saëns. Me recibió en su casa y estuve conversando con él más de una hora. Siempre conservaré recuerdos de esta visita que ha sido una de las impresiones más hondas de mi viaje.

Supongo que usted tomará ejemplo y me contestará muy pronto y largo, dándome cuenta detallada de sus trabajos, de sus triunfos y del movimiento musical de allá. Y Campa y Meneses y Gariel, ¿qué hacen?

Adiós, reciba recuerdos muy expresivos de parte de mi mamá. Vicente lo saluda muy afectuosamente y yo le envío con un abrazo mi leal afecto.

Ricardo Castro

fluidamente el francés y cuyas obras destilaban el aroma francés); pero no debemos descartar la solidaridad y el ejemplo de su maestra de piano, quien había sido por años el gran modelo a seguir por parte de Castro (como se aprecia en sus crónicas sobre mujeres pianistas). La Carreño era su inspiración: la más evidente prueba de que un latinoamericano sí podía triunfar en Europa.

Recién llegado a París, Castro envía una carta a su amigo Reyes Spíndola el 15 de febrero de 1903, la cual es inmediatamente publicada en *El Imparcial*. En esa primera y extensa carta-crónica, Castro no oculta su romance con París y su gozo al descubrir el legendario ambiente musical de la célebre capital francesa:

Increíble es el movimiento artístico que hay aquí en estos momentos: música de cámara, música religiosa, audiciones sinfónicas, virtuosos célebres, Grande Opera, Opera Cómica, conferencias, conciertos, etc.; todo ello diariamente, por la noche y en *matinées*, sin poder dejarse un punto de reposo, saturando el ambiente que se respira de arte, ¡de arte grande y verdadero! ¿Cómo hablar de todo?

Pues todo reclamaba la atención y el interés del músico mexicano que descubría los escenarios de París: en los Conciertos Colonne, la *Damnation de Faust* de Berlioz (“quizá su obra maestra”) y las *Scènes de Faust* de Schumann (“música etérea, de una poesía infinita”); en los Conciertos Lamoureux, la *Novena Sinfonía* de Beethoven dirigida por Chevillard y el poema sinfónico *Mazepa* de Liszt, dirigido por Weingartner; en el Conservatorio de París, la *Pasión según San Juan* de Bach: “verdadero monumento de arte”. Además, “una verdadera pléyade de pianistas notables dan recitales todos los días en las numerosas salas de París”.<sup>30</sup>

Así comenzaba Castro su incursión en la vida musical de París en febrero de 1903. Cinco meses más tarde le escribe a su amigo José G. Aragón (1870-1930) desde su nuevo domicilio; carta en donde, de una forma muy personal, Castro confiesa su estupefacción ante el diario descubrimiento de París, tratando de explicar

las imágenes que una a una se agolpaban en su espíritu sensible:

Quisiera hablarle de las innumerables bellezas que todos los días se descubren en este inmenso París; pero no puedo, mis impresiones forman un amontonamiento sin orden que casi aplasta mi cerebro, y es imposible para mi incapacidad encontrar la idea precisa, la opinión justa que pueda expresar siquiera pálidamente todo lo que veo y lo que siento.<sup>31</sup>

Pero la vida musical de Castro en París no se limitó a los numerosos conciertos de que podía disfrutar, ni a las crónicas que siguió enviando a *El Imparcial* con cierta regularidad. Tres meses después de su arribo, el pianista hace su debut parisino en la famosa Sala Erard (abril 6 de 1903); tocó obras de repertorio y hasta se atrevió a interpretar dos obras suyas. Pocos pianistas extranjeros recién llegados a París podían gozar de tal honor. El éxito de su primer concierto parisino puede valorarse en las elogiosas crónicas que recibió en periódicos como *Le Journal* (abril 8), *Le Figaro* (abril 9), *Le Guide Musical* (abril 12), *Le Menestrel* (abril 12) y *Le Monde Musical* (abril 15), mismas que fueron traducidas, extractadas y editadas por *El Imparcial*. Su eterno aliado no exageraba al decir:

A nadie que conozca las dificultades que hay que vencer para ser aceptado en París, se le oculta la magnitud de lo que allí ha hecho R. Castro en los cuatro meses que lleva de permanecer en Europa. La sola circunstancia de haberse logrado aceptación en la Sala Erard, así como haber encontrado editores para sus obras, y tener elogios de revistas tan respetables como *Le Guide Musical* y *Menestrel*, las más respetables y las más intransigentes de París, [...] colocan a nuestro compatriota en posición envidiable en el mundo musical.<sup>32</sup>

Unas semanas después, a fines de abril de 1903, Castro se presentaba como compositor ante el exigente público de París en los Conciertos Le Rey. Los parisinos escucharon fragmentos de su ópera *Atzimba* (*Intermezzo* y *Danza*

30. Castro, Ricardo. “Impresiones artísticas”, *El Imparcial*, marzo 16 de 1903. Los famosos conciertos parisinos llamados *Colonne* y *Lamoureux* deben su nombre a sus fundadores, ambos violinistas y directores de orquesta: Édouard Colonne y Charles Lamoureux.

31. Carta de Castro a José G. Aragón, París-Le Vésinet, julio 2 de 1903, fotografiada y citada en Jesús C. Romero, *R. Castro. Sus efemérides biográficas*, pp. 29-32, 41-42. José Gonzalo Aragón estudió en el Conservatorio de 1886 a 1888. Su principal actividad se dio en la enseñanza musical y en la ópera.

32. “Ricardo Castro en París. Primeros triunfos del artista mexicano en Europa”, *El Imparcial*, mayo 8 de 1903.

sagrada), su *Pequeña marcha militar*, su *Himno a Vasco de Gama* y su *Vals Capricho* en versión para orquesta (con Castro al piano) en la Sala Humbert de Romans. *Le Guide Musical* (mayo 3) elogió sus obras pero se permitió hacer una sugerencia sobre la orquestación del *Vals Capricho*: "sería de desearse que se suprimiera el bombo cuando subraya frecuentemente los tiempos fuertes". A su vez, *L'Echo de Paris* también gustó de sus obras, y las reseñas parisinas de ese concierto se publicaron, por supuesto, en *El Imparcial*.<sup>33</sup>

### VI. Las musas parisinas

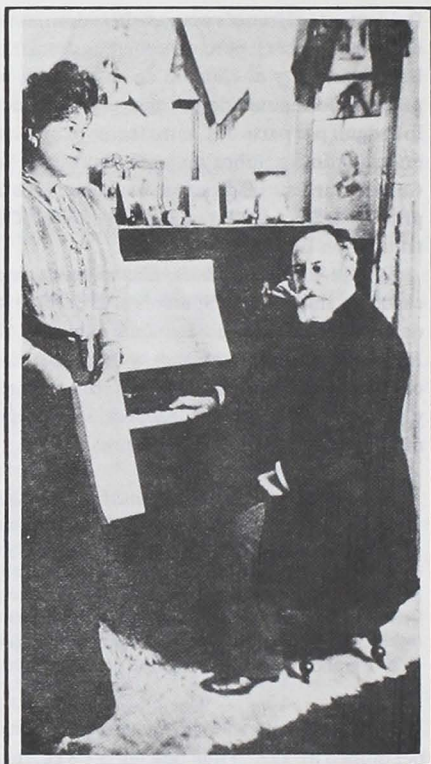
Complacido por sus más recientes éxitos parisinos, Castro los comenta con mucha sinceridad (y poca modestia) en su carta de julio de 1903 a su amigo José G. Aragón:

Me he relacionado con celebridades artísticas, y tengo entre ellas algunas amistades que me animaron a darme a conocer. Después de muchas vacilaciones y venciendo mis grandes y naturales temores, di un recital de piano en la famosa Sala Erard [...]. Tuve mucho público y una regular cosecha de aplausos, obteniendo un éxito que estaba muy lejos de esperar. Esto me hizo adquirir nuevas relaciones y lograr acceso hasta en alguno de los grandes conciertos sinfónicos [Le Rey].

Dos de las más importantes editoras de música francesas, Leduc y Lemoine, le compraron la propiedad de sus obras para piano, que pronto empezarían a editar. En fin,

Todo esto me ha halagado tanto, que he pensado en prolongar más tiempo mi permanencia en París, pues créame usted que nunca pensé tener tan buena fortuna, pues no puede usted figurarse lo extraordinariamente difícil que es obtener en París acceso y aceptación en los círculos musicales, y ya usted comprenderá cuán grande debe ser mi satisfacción.<sup>34</sup>

La carta fue escrita cuando Castro acababa de establecerse en un pueblo cercano a París, llamado *Le Vésinet* (dirección: Felicien David No. 10), donde también vivía la compositora y pianista francesa Cécile Chaminade:



Camille Saint-Saëns

[...] por ahora quiero aprovechar bien estos meses prescindiendo de la vida agitada del turista [sic] y dedicarme con calma y tranquilidad a trabajar un poco en el piano y la composición como ya lo estoy haciendo, y para conseguirlo y estar en relativa calma, he cambiado de casa y he venido a vivir en los alrededores de París, en un pueblito encantador que se llama *Le Vésinet*, en donde hemos alquilado un bonito "chalet" con precioso jardín y todas sus comodidades. Así, la familia y yo vivimos con tranquilidad y en inmejorables condiciones higiénicas.

Respecto a las nuevas amistades de Castro y sus relaciones con "celebridades artísticas", la citada carta confirma lo que sus crónicas publicadas en *El Imparcial* ya dejaban sospechar:

Cerca de mi casa vive la Chaminade, con quien estoy en magníficas relaciones y a quien visito bastante seguido. Es una mujer amabilísima y muy ilustrada, verdaderamente subyuga su conversación. También estoy en relaciones con Moskowski, el famosísimo pianista-compositor, que hace cinco años habita París, y cuya amistad debe suponerse con cuanto entusiasmo cultivó.

<sup>33</sup> "Los nuevos triunfos de Ricardo Castro. Su música orquestal", *El Imparcial*, junio 5 de 1903. Vid también J. C. Romero, *R. Castro. Sus efemérides biográficas*, pp. 40-41.

<sup>34</sup> Carta a José G. Aragón, julio 2 de 1903.

Hace cuatro días tuve el honor de ser presentado con Saint-Saëns. Me recibió en su casa y estuve conversando con él más de una hora. Siempre conservaré recuerdos de esta visita que ha sido una de las impresiones más hondas de mi viaje.<sup>35</sup>

Dos años y medio después (enero 20 de 1906), Castro envía otra crónica a *El Imparcial* donde da cuenta de sus relaciones con los músicos de París y justifica lo necesario (musicalmente hablando) de tales acercamientos:

Durante mi ya larga residencia en Europa, he escuchado, puede decirse, a todos los pianistas célebres, pues como es natural, no he desperdiciado oportunidad alguna, y no me he limitado a admirarlos en sus recitales y diversas audiciones, sino que he procurado acercarme a ellos y hacer su conocimiento personal, porque entiendo que el trato y la conversación de un gran artista, aunque sean breves y superficiales, suelen ser punto de grandes y provechosas enseñanzas. Y efectivamente, cuán profundas observaciones, qué juicios tan sagaces, qué apreciaciones tan atinadas he podido recoger de este modo, respecto de la técnica del instrumento, de la forma en que debe emprenderse su estudio, de la manera de interpretar tal o cual obra, etcétera.<sup>36</sup>

Castro dedicó esa crónica a comentar el "pequeño núcleo de mujeres pianistas, que gozan muy merecidamente de la más envidiable reputación", pues "no sólo entre el sexo fuerte se encuentran grandes talentos". Primero, desde luego, el cronista escribe sobre su querida maestra Teresa Carreño, "una de las primeras figuras" y "tan admirada del público mexicano". Aunque vivía en Berlín, la Carreño realizaba "grandes *tournées*" por Europa y pasaba largas temporadas en París, donde sus conciertos eran muy aplaudidos.

Castro no oculta su gran admiración (y hasta pasión) por la gran pianista venezolana, a quien había dedicado algunas de sus más hermosas páginas para el piano.<sup>37</sup> He aquí a la primera musa de Castro, quien lo "cautiva y seduce como mujer y como artista":

Aparte de su talento artístico es la Carreño una mujer de gran inteligencia y sumamente ilustrada; su trato es exquisito, habla y escribe a la perfección, además de su propio idioma, el inglés, el francés, el alemán y el italiano. Hace las mejores ausencias [sic] de México y conserva el más agradable recuerdo del público mexicano, uno de los más cultos que ha encontrado, según ella misma dice, y por el que tiene un verdadero afecto. *La verdad es que la Carreño cautiva y seduce como mujer y como artista.*<sup>38</sup> [El subrayado es mío.]

El músico-cronista continúa describiendo los estilos de otras insignes pianistas que había escuchado: Fanny Davies, Madame Roger Miclos, Clotilde Kleeberg, María Panthésy Berta Marks Goldsmischt. Pero, como es obvio, debía terminar su crónica femenil hablando largamente de su amiga (y vecina) Cécile Chaminade (1857-1944), quien además de pianista era una compositora de moda en el París de principios de siglo. Por ello, esta pianista francesa se convirtió en la segunda musa e inspiración femenil de Castro (aunque no inferior, quizá, a la Carreño), pues conjuntaba todo lo deseable en un músico: la creación, la interpretación y la amplia cultura, por no hablar del imprescindible *savoir-vivre* francés.

Amén de mencionar el encanto de sus obras, sus admiradores y sus conciertos (en los que interpretaba sus propias obras), Castro nos ofrece una emotiva descripción del pueblo donde vivía la compositora (es decir, de su propio domicilio): lugar paradisíaco, perfecto para el artista que deseaba alejarse de los ajetreos de París (con lo que entenderemos lo afortunado que era Castro al vivir en tal sitio). Chaminade pasaba "los rigores del invierno" en el puerto de Marsella con su esposo (un rico editor), pero

el resto del año lo pasa en los alrededores de París, en una encantadora y aristocrática poblacioncita que se llama "El Vesinet", en donde posee una coqueta "villa", circundada por un magnífico parque. Allí, en medio de los árboles, de los pájaros y de las flores, con perspectivas sobre las deliciosas riberas del Sena y de la campiña de París, llena de vegetación hermosa y fragante, tiene la artista su estudio.

Castro no olvida describir el estudio de la compositora (con su mesa, el piano, un *armonium*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Castro, Ricardo. "Las grandes pianistas. Teresa Carreño y el público mexicano. La Chaminade en su retiro", *El Imparcial*, lunes 19 de febrero de 1906.

La crónica completa puede leerse en la sección *Documentos* de esta misma entrega, pp. 67-68.

<sup>37</sup> Castro, Ricardo. *Près du Ruiseau (pour piano)*, op. 16. Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1903. La dedicatoria de esta obra reza: "A Madame Teresa Carreño".

<sup>38</sup> Castro, Ricardo. "Las grandes pianistas", art. cit.

y un clavicordio), y se deleita en referirse a su cómodo salón, donde se celebraba la animada tertulia de la Chaminade y donde él pasó largas horas escuchando a la pianista y a otros músicos, así como tocando él mismo sus composiciones. He aquí el *confort* francés, un tanto bohemio, que mucho gustaba a Castro (y que disfrutaba también con sus amigos en su tertulia mexicana):

En su salón, decorado y amueblado también con sencillez, recibe una vez por semana; su sociedad se compone de literatos, de artistas, y de personas distinguidas del gran mundo. Ella las acoge con su amabilidad exquisita, evitando cuidadosamente hacer distinciones, y cumplimenta y halaga a todos por igual. Reina allí la más franca cordialidad, porque la artista es de una ingenuidad adorable, y no hay en ella el menor asomo de pedantería. Después se hace música; la Chaminade se sienta al piano y toca brillantemente algunas de sus piezas, se canta algo, generalmente sus melodías, tan apasionadas y expresivas, que acompaña ella misma, y no faltan después dos o tres músicos que, con su talento, contribuyen a hacer aún más atractivas aquellas inolvidables *soirées*.

Y así vive, festejada en público, admirada y querida en la intimidad, la más inspirada y fecunda, seguramente, de las artistas del día.<sup>39</sup>

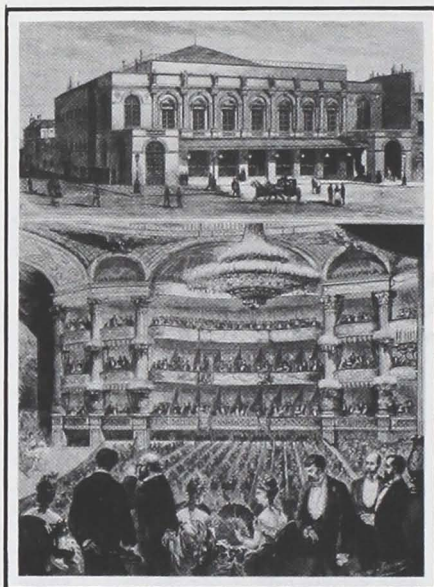
Es muy probable que en el salón de esa tertulia Castro haya estrenado, en alguna agradable *soirée* de 1903, los hermosos y evocativos *Seis preludios para piano* que le dedicara a su admirada amiga Cécile Chaminade: *Hoja de álbum, Barcarola, Sueño, Serenata, Nocturno y Estudio*.<sup>40</sup> Por cierto, parece que a su vez Madame Chaminade dedicó, en reciprocidad a los *Seis preludios*, una obra para piano a su querido amigo mexicano. En su carta a José G. Aragón de julio de 1903, Castro le confesaba su admiración por tan exquisita dama, así como la cercanía (física y espiritual) de que disfrutaban:

Cerca de mi casa vive la Chaminade, con quien estoy en magníficas relaciones y a quien visito bastante seguido. Es una mujer amabilísima y muy ilustrada; verdaderamente subyuga su conversación.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Castro, Ricardo. *Six Préludes pour piano*, op. 15. Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1903. I. *Feuille d'Album*, II. *Barcarole*, III. *Rêve*, IV. *Sérénade*, V. *Nocturne* y VI. *Étude*. La dedicatoria dice: "A Madame C. Chaminade".

<sup>41</sup> Carta a José G. Aragón, julio 2 de 1903.



Sala "Le Peletier", París

A su regreso a México en 1906, Castro traía, además de sus nuevas partituras, un tesoro invaluable en su equipaje: un álbum con los autógrafos de músicos que había coleccionado durante su estancia europea.<sup>42</sup> (Cuántas veces habrá hojeado Castro aquel álbum, recordando los plácidos momentos con aquellos colegas.) En ese álbum se encuentra, discretamente guardada, una sola misiva, una carta en un francés casi ilegible firmada por la Chaminade. Estos indicios nos hacen sospechar que el mexicano sostuvo un romance con su musa francesa (así fuera solamente espiritual, ya que la musa estaba casada; pero, andando entre musas y música, uno nunca sabe lo que puede pasar...).

## VII. De Justo Sierra a Claude Debussy

Mucho más habría qué decir sobre la residencia europea de Ricardo Castro entre 1903 y 1906: sus viajes a Italia, Alemania, Austria y Bélgica; sus conciertos y triunfos en esos países; las obras que

<sup>42</sup> Castro, Ricardo. [*Álbum de autógrafos musicales*], libro ms, bellamente empastado, conservado en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Entre muchos autógrafos de músicos europeos coleccionados por Castro, están, desde luego, los de sus dos musas parisinas: Teresa Carreño y Cécile Chaminade.

escribió allá (como su ópera *La leyenda de Rudel*); sus crónicas enviadas desde allá y editadas por *El Imparcial* como "Correspondencia musical de Ricardo Castro". Este artículo ha deseado narrar solamente el sueño francés de un gran músico mexicano del Porfiriato, quien, mediante la ayuda y el apoyo de amigos tan solidarios (y poderosos) como Limantour, Justo Sierra y Reyes Spíndola, logró forjar una carrera musical exitosa, si bien efímera y malograda, tanto en su país como en el Viejo Continente (y quizá fue el primer músico mexicano en lograrlo).

Justo Sierra, primero subsecretario y después ministro de Instrucción Pública, fue "el pionero de la difusión cultural" en México, practicando "abiertamente su mecenazgo desde el Ministerio que presidía ('sí', se exculpa ante Limantour, 'soy el hombre de los derroches y los donativos')" y velando "por la salud financiera de 'pléyade' de escritores y artistas". Hábil político, escritor e historiador que dirigía los destinos culturales del México de Porfirio Díaz, don Justo, "alto y grueso, con un rostro sócrático y maneras distinguidas, era la adoración de sus amigos a quienes protegía generosamente" (Enrique González Martínez).<sup>43</sup>

Pero esa generosidad tenía sus bemoles. En el México de fin de siglo era imposible triunfar en el medio artístico si no se contaba con la recomendación y la bendición de don Justo Sierra, "el Dios Padre a un tiempo benévolo y terrible que reparte viajes y prebendas."<sup>44</sup> Ricardo Castro lo vivió de manera directa y personal. Y correspondió, otra vez, a su manera: como fiel músico y compositor. Sierra fue quizá la única persona a quien Castro dedicó dos obras (la *Suite para piano* op. 18 y el *Tema variado para piano* op. 47), indicando con precisión el puesto que ocupaba don Justo en el momento de dedicarle cada obra: "Subsecretario" y "Secretario".<sup>45</sup>



Paul Dukas, Lilly Texier (primera esposa de Debussy) y Claude A. Debussy

No bastaba el talento y el trabajo: hacían falta las becas y los premios que el gobierno de Díaz otorgaba mediante su "prosista magistrado". Para Castro llegaron no sólo "Dios" mediante (don Justo), sino también mediante otro funcionario que sabía de finanzas: José Ives Limantour. Y el ministro de Hacienda recibió también su regalo musical, uno de los más preciados que el músico haya podido ofrecer: su ópera *La leyenda de Rudel* (1906).<sup>46</sup> Sin duda, Castro sabía cómo agradecer a quienes lo habían ayudado y apoyado.

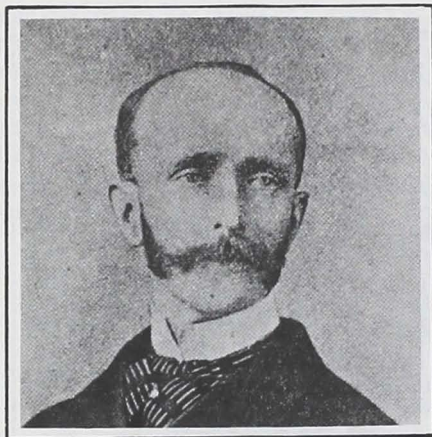
Pero, funcionarios y becas aparte, Castro contó con un mecenas singular. Si bien Rafael Reyes Spíndola era conocido por su apoyo a varios escritores y artistas, hemos destacado aquí la labor especial y personal que el periodista realizó, mediante su popular periódico *El Imparcial*, para crear la imagen pública de un músico talentoso, quien no tenía la capacidad de promoverse. Éste sería, que yo sepa, el primer caso de un músico mexicano que se ve beneficiado por una férrea campaña de publicidad, la cual en no poco ayudó a colmar los teatros donde el pianista se presentaba; campaña que, al mismo tiempo, puede ser vista como una inusitada iniciativa empresarial.

<sup>43</sup> Castañón, A., art. cit., pp. 8-9.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> Castro, Ricardo. *Suite pour piano*, op. 18. París, J. Hamelle Éditeur, [1904]. Esta obra consta de tres partes: I. *Prélude*, II. *Sarabande* y III. *Caprice*. La dedicatoria dice: "Al Señor Lic. Dn. Justo Sierra, Subsecretario de Instrucción Pública". R. Castro, *Thème varié*, op. 47 (obra póstuma). México, A. Wagner y Levien Suc's., 1908. Esta obra consta del tema, cinco variaciones y *Alla Polacca*. La dedicatoria reza: "Al Señor Lic. Don Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes".

<sup>46</sup> Castro, Ricardo. *La Légende de Rudel. Poème lyrique en trois parties de Henry Brody*, op. 27. Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906. La dedicatoria precisa: "Al Ministro de Hacienda, Lic. José Ives Limantour".



José Ives Limantour

Cargado de gloria y recuerdos felices, Ricardo Castro regresó a México en octubre de 1906, y fue recibido, como merecía, con el orgullo de quienes reciben a un músico compatriota que logró triunfar en Europa. Nombrado director del Conservatorio Nacional en enero de 1907, el músico murió intempestivamente de pulmonía (a la manera romántica) el 28 de noviembre de ese año. Su trágico final ha contribuido a crear la leyenda y el mito de un artista cuya música todavía no es bien conocida y estudiada (como les ocurre a tantos otros músicos de su tiempo, que siguen pagando caro el haber nacido "porfiristas"). Pero hasta en su prematura e injusta muerte Castro fue congruente con su sueño francesista: la mañana del 29 de noviembre de 1907, bajo una lluvia pertinaz, fue sepultado en el Panteón Francés (en una tumba, por cierto, muy hermosa) para soñar el último, el sueño eterno. Entre sus muchos amigos estaba el poeta Luis G. Urbina, quien comentó: "También la naturaleza rinde a Castro la ofrenda de sus lágrimas."<sup>47</sup>

Respecto a las *French Connections* de Castro quedan aún varias dudas, pero en especial una que se antoja inquietante. En las varias crónicas que envió desde Europa a *El Imparcial*, hay muchas referencias a compositores y músicos europeos de fama o que ya han sido olvidados. Pero hay una ausencia inexplicable, extraña, tratándose de un músico mexicano que descubriría la modernidad de París y que había escrito y publicado una *Suite para piano* (1904) en una casa editorial parisina. Esta *Suite* es una de las obras pianísticas más ambiciosas que Castro compusiera, y sus tres movimientos (*Preludio*, *Sarabanda* y *Capricho*) nos hacen recordar de inmediato a los de la *Suite Pour le Piano* (*Prélude*, *Sarabande* y *Toccata*) de Claude Debussy. O, en otras palabras:

Pero no sólo eso; aquí aparece, por primera vez en México, la escala de seis sonidos que usó Debussy. También la escritura pianística revela cierta influencia del compositor francés. La *Zarabanda* [sic] es tratada en un estilo netamente pianístico, con amplios acordes, tal como lo hizo Debussy y no al estilo de los clavecinistas. Las armonías son sumamente interesantes y constituyen lo más avanzado que escribió hasta entonces un compositor mexicano. Debussy compuso su *Suite para el piano* en 1896 y fue publicada en 1901[sic], dos años antes de la llegada de Castro a París. Fuera de duda, Castro la estudió, ávido como estaba de conocer lo más moderno de la composición europea.<sup>48</sup>

Pero si Castro no dejó evidencia ni mención alguna de haber conocido o escuchado a Debussy, su *Suite* op. 18 es una discreta pero clara forma de decirlo, al tiempo que un homenaje al gran músico francés, quien, dos años mayor que el mexicano, por suerte logró vivir lo suficiente para crear una hermosa obra que siempre nos regalará el delicado aroma de París. ♪

<sup>47</sup> Romero. Ricardo Castro. *Sus efemérides biográficas*, pp. 44-48.

<sup>48</sup> Castellanos, Pablo. *Curso de historia de la música en México*. Manuscrito del Conservatorio Nacional de Música, 1967, p.138. Véase también Vázquez Sánchez, Esperanza. *Ante la figura de Ricardo Castro*. (Tesis de maestra en enseñanza del piano). México, Conservatorio Nacional de Música, 1968, y Blackaller, Eduardo R. "La música en México", *Revista de la Universidad de México*. Vol. xxx, no. 12, agosto de 1976, pp. 29-46. *Vid.* Nota 9, p. 43.

---

Ricardo Miranda

---

## *Pour le Piano*: reflexiones sobre Claude Debussy y Ricardo Castro (con breves comentarios *antidilettantes*)

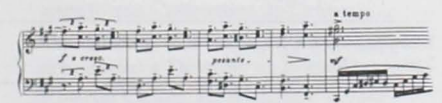
---

Al analizar la *Suite para piano* opus 18 de Ricardo Castro (1864-1907), surge una pregunta inevitable: ¿Conoció Ricardo Castro la obra del propio *monsieur Croche*? ¿Conoció el autor de la *Suite para piano* opus 18 la suite *Pour le Piano*? Las coincidencias, las similitudes y la ausencia de Claude Debussy (1862-1918) en los escritos de Castro hacen de esta interrogativa un asunto por demás interesante.

Las coincidencias –si éstas existen– son demasiadas. Van de las grandes –los títulos de la obra y sus tres partes, *Prélude/Preludio*, *Sarabande/Sarabanda*, *Toccata/Capricho*<sup>1</sup>– a las pequeñas: juego rítmico que contrasta estructuras binarias y ternarias:



Ejemplo 1a. Debussy, fragmento de *Pour le Piano*, Prélude.



Ejemplo 1b. Castro, fragmento de *Suite para piano*, Preludio.

Coincidencias, influencias, o elegante plagio, la lista es grande. El *Prélude* de *Pour le Piano* – y de su compañera mexicana – comienza con un constante fluir de dieciseisavos:

1. Si bien los títulos de las últimas partes difieren, ambas comparten algo mucho más importante que el título, v.g., la indicación *vivo* (*vif* para Debussy) que señala para el pianista el carácter de la obra.



Ricardo Castro



Ejemplo 2a. Debussy, fragmento de *Pour le Piano*, Prélude.



Ejemplo 2b. Castro, fragmento de *Suite para piano*, Preludio.

---

que se mantiene hasta la aparición de un segundo tema, cuyo carácter contrastante se logra desembocando el flúir pianístico en acordes de gran sonoridad:



Ejemplo 3a. Debussy, fragmento de *Pour le Piano*, Preludio.



Ejemplo 3b. Castro, fragmento de *Suite para piano*, Preludio.

Pero antes de continuar, hagamos un poco de historia. *Pour le Piano* fue compuesta por Debussy durante el periodo de 1894 a 1901, año en que fue publicada. Ricardo Castro llega a Francia en 1902, becado por el gobierno de Porfirio Díaz. Imaginemos a Castro en París. En una de tantas ocasiones entra a cualquiera de las tiendas de música de la *rue* Madrid. Entre las novedades encuentra la última obra para piano de un compositor que comienza a causar revuelo gracias al escándalo de su más reciente obra, una ópera oscura —en origen, estética y escenario, por si fuera poco, apuntaría *monsieur* Croche— que lleva por título *Pelléas et Mélisande*. El anterior cuadro, no por especulativo, deja de tener sus posibilidades. Lo malo es que para el historiador, para el musicólogo, la especulación es enemiga del rigor académico. Pero las partituras —en su mayoría— no lo son. Sigue la lista interrumpida. La *Sarabande* —la composición más lograda de la suite francesa— es inevitablemente la parte más parecida de ambas obras. Inevitablemente, pues tiempo y carácter son elementos pre-establecidos. Pero, ¿usar acordes al principio con el propósito de infundir color armónico es también característica de cualquier *Sarabande*?:



Ejemplo 4a. Debussy, comienzo de la *Sarabande de Pour le Piano*.



Ejemplo 4b. Castro, *Sarabande de la Suite para piano*.

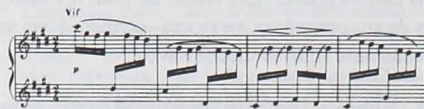
Y aquí, hay que señalar una gran diferencia. Debussy, en la *Sarabande de Pour le Piano* —por primera vez en su obra pianística— rompe de manera tajante con la definición de tonalidad. Por momentos, no se sabe hacia dónde se dirige la armonía, y desde el principio enfrentamos situaciones inverosímiles, v.g., pasamos de Re mayor a Sol sostenido menor no sólo de modo natural, sino inevitable (ver ejemplo anterior).

Castro, con otra educación, quizá no apreció estas delicadezas armónicas. No hay, después de todo, momentos de la *Suite* op. 18 donde el centro tonal se cuestione tan abiertamente. A pesar de esto, la *Sarabande* de Castro constituye una obra avanzada en cuanto a armonía se refiere. Por ejemplo, es notable el desarrollo armónico que concluye con una cadencia a Si bemol menor, pues aparte del sutil cromatismo empleado, es interesante notar que dicha elaboración armónica no busca modular sino infundir color al pasaje señalado —como lo he venido propagando, diría *monsieur* Croche—.



Ejemplo 5. Castro, fragmento de la *Sarabande de la Suite opus 18*.

Pasemos a la *Toccata/Capricho*. La estructura es de nuevo muy semejante. En Debussy es una forma ternaria; un primer tema con todas las características de una *toccata*:



Ejemplo 6. Debussy, *Pour le Piano, Toccata*.

al que se contraponen otro tema de líneas melódicas muy amplias—típicas de Debussy—sostenidas por un constante fluir pianístico:



Ejemplo 7. Debussy, Pour le Piano, Toccata.

En la *Suite* de Castro, si bien la forma no es estrictamente ternaria (el segundo tema se toca más de una vez), las características de ambos temas son iguales a las de Debussy:



Ejemplo 8a. Castro, Suite para piano, Capricho.



Ejemplo 8b. Castro, Suite para piano, Capricho.

Como se puede apreciar, la construcción de los dos temas primeros (ejemplos 6 y 8a) es idéntica, incluso en su desenvolvimiento pianístico.<sup>2</sup>

El anterior enlistado de similitudes no lleva otro objetivo que el de señalar el obvio conocimiento que Castro tuvo de Debussy. Se mencionó al principio que no existen hasta el momento referencias a Debussy en la documentación de Ricardo Castro; sin embargo, la *Suite* op. 18 es precisamente ese documento perdido. Sólo queda preguntarse el por qué de la ausencia de Debussy en los escritos de Castro. ¿Miedo de revelar un modelo magnífico? ¿Temor de elogiar tempranamente a un joven músico? —*Je ne comprends pas, diría monsieur Antidilettante*—.

La inspección de la *Suite* op. 18 guarda aun más sorpresas. Existen pasajes como el siguiente:



Claude Achille Debussy



Ejemplo 9. Castro, Suite para piano, Capricho.

donde se revelan cuestiones muy interesantes. Castro demuestra entender ciertos aspectos claves de la escritura de Debussy—tales como el uso de acordes aumentados (producto, a su vez, de utilizar una escala de tonos enteros) y el uso repetitivo de cierta configuración con una—aparentemente—sencilla alteración armónica:



Ejemplo 10. Castro, Suite para piano, Capricho.

2. Ambas partituras indican el modo específico e idéntico de utilizar las dos manos para lograr la fluidez requerida.

La justa apreciación que Castro tuvo de Debussy –aun cuando ésta fue temprana y limitada– nos indica que la preocupación de los músicos mexicanos de *fin du siècle* por seguir “el ideal musical francés”<sup>3</sup> no se limitó a copiar moldes probados. Al contrario, dicha tendencia incluía –de manera genuina– la posibilidad de acortar la distancia entre nuestra música y la de Europa.

Pese a todas las similitudes señaladas, la obra de Castro no es en ningún momento una mera copia. Todos los elementos inspirados por Debussy fueron asimilados por Castro e incorporados a su estilo particular. La obra no es una copia, sino un experimento –llevado a cabo con gran éxito– con nuevas y llamativas herramientas musicales. Castro utilizó ciertos aspectos

técnicos observados en Debussy, mismos que trasladó al horizonte de su propia experiencia. Dicho de otra manera, aun cuando los elementos utilizados son iguales, el significado de éstos es diferente para cada compositor. Por esta razón, la *Suite* guarda un estilo muy personal.

De todo lo anterior es posible concluir lo siguiente: en Ricardo Castro ya se conjugan dos corrientes estéticas inevitables: la búsqueda de la universalidad –como en la *Suite*– y la búsqueda de lo propio –como en sus *Aires Nacionales*–. Es sólo de lamentarse que Castro muriera sin haber resuelto en una sola obra estas dos preocupaciones. “*Mais...* –diría por último *monsieur* Croche– es más lamentable que una solución tan importante no surgiera en la música mexicana desde aquel entonces”. ♪

3. La frase es de José Rolón.

---

Eduardo Contreras Soto

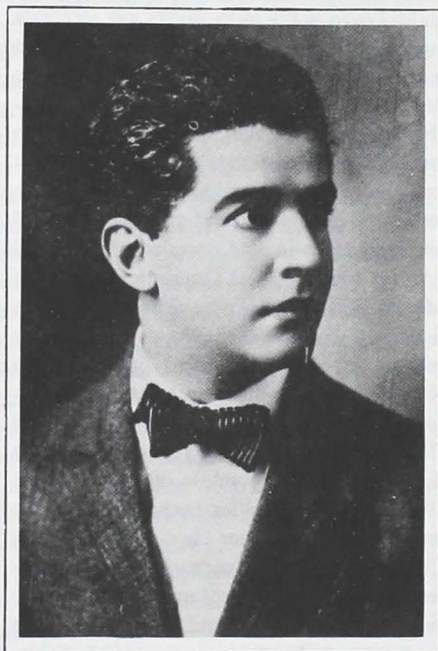
---

## El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado

---

A Leonardo Martínez Carrizales

**H**emos manejado con cierta inercia durante muchos años la idea de que la música de concierto mexicana sólo tiene valor artístico a partir del siglo XX, y que toda nuestra música anterior no merece la menor atención ni estudio por ser o bien mera imitación de la música europea o bien música frívola y ligera, sin trascendencia mayor, como la actual música de baile o de ambientación. Creo que esta idea ha imperado en la educación y en la cultura general del mexicano posterior a la revolución, más por un examen ideológico de nuestra música que por uno histórico o estético. Reflejo del extremo de esta visión es la categórica frase "México musical tiene apenas nueve años", lanzada como plomo por Silvestre Revueltas en 1937 y que tanto recuerda el "No hay más ruta que la nuestra" sentenciado por Siqueiros para la pintura. Nosotros, los que vivimos en los finales del siglo XX y, por lo tanto, podemos —debemos— ponderar las visiones de aquellos turbulentos años con más objetivas medidas, ya no estamos obligados a "comprar pleito ajeno"; ya necesitamos acercarnos a revisar sin prejuicios qué procesos culturales y artísticos se hallaban en marcha antes del Plan de San Luis, sin los cuales no sería posible concebir el arte mexicana de la primera mitad de este siglo, tan vigorosa y permanente, un arte de tantos estratos y substratos que no pudo haber arrancado desde cero. Aquí intento una propuesta de acercamiento a ese trayecto en el caso particular de nuestra música desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX.



Manuel M. Ponce

**1** Las acciones y el pensamiento musical de Carlos Chávez fueron determinantes en la adopción de un juicio severo y excluyente sobre la música que le antecedió. Por costumbre se ha seguido con el discurso radical entonces enunciado contra la escasez de música seria antes de 1910 pero, sobre todo, contra la desvinculación de ésta del medio cultural nacional. Incluso en fechas tan tardías como los años sesenta, cuando ya los músicos de la generación de Chávez habían transformado su proceso creativo o habían sido desplazados por los músicos más jóvenes, se seguía considerando en la enseñanza oficial a la adopción del "nacionalismo" como el surgimiento de una verdadera música de concierto en

México; antes —se decía— sólo había habido “música de salón” o “música importada”. En sus escritos de 1920 a 1950, sobre todo, Chávez tocó el tema del nacionalismo muchas veces, con celo militante pero también con diplomacia cuando debía escribir textos oficiales. Chávez no era, desde luego, un ignorante, y nosotros olvidamos qué momento le tocó vivir para que se desempeñara de tal modo acerca de sus antecedentes. Tenía una propuesta musical propia, la comparaba con gente de su generación aquí y en Estados Unidos pero, sobre todo, seguía una ideología vigente entonces con tal fuerza que se convirtió más de una vez en política de estado. Para que su proyecto musical triunfara, Chávez debió luchar en busca de poder; si no hubiera habido música ni músicos ni vida musical significativa antes de su proyecto, no habría sido necesaria toda la “campana política” que protagonizó el profesorado joven del Conservatorio Nacional y, durante más años, la Orquesta Sinfónica de México. Fue necesaria porque había enemigo a la vista: toda una generación de profesores y compositores viejos entonces, que defendían posturas musicales distintas de las de Chávez y sus aliados. La pugna fue intensa, abarcó al Conservatorio, a la prensa y a los conciertos, y duró con relativo equilibrio de poderes entre 1929 y 1940, cuando los hechos, el poder, la música —la historia, pues—, le dieron el triunfo a Chávez. Como ya deja ver lo mixto de los factores citados, la pugna tenía más tintes ideológicos que musicales, y hasta la fecha seguimos confundiendo los dos criterios cuando hablamos de nuestra música; esta confusión la tenemos por igual frente a todo el arte decimonónico, lo mismo pintura que literatura que teatro. Aunque no seamos priístas, la herencia de la revolución de 1910 nos sigue bloqueando el pensamiento.

Los enemigos de Chávez que se vieron desplazados del Conservatorio Nacional hacia 1930, varios de los cuales —como Carlos del Castillo— manifestaron su postura en los diarios y en las revistas como *México Musical*, atacaban al autor de la *Sinfonía India* con juicios por igual estéticos que ideológicos —y hasta personales, pero éstos son irrelevantes para nuestro análisis—, pues hablaban de su música “ruidosa, estridente, carente de armonía, incoherente”, y lo tildaban de comunista, de subversivo y hasta de agente al servicio de los estadounidenses —no

olvidemos que hacia 1932 incluso Franklin D. Roosevelt pasaba por comunista. El propio Chávez aportó elementos para la confusión de criterios durante todo este periodo, en el cual compuso obras que sugerían una tendencia política definida, tales como *HP* —entonces vista como un elogio del maquinismo y de los obreros—, el *Corrido del Sol y Llamadas*, *Sinfonía Proletaria* —así denominada por el autor en el mismísimo estreno del Palacio de Bellas Artes—; imaginemos también cómo habrán sido juzgados en su tiempo los conciertos que la Sinfónica de México daba a los obreros en funciones especiales. Varios compañeros “de lucha” de Chávez, como Revueltas, Eduardo Hernández Moncada o José Pomar manifestaban con más claridad sus inclinaciones ideológicas. Si pudiéramos separar, aunque sólo fuera en la abstracción del análisis, los criterios estético e ideológico para el estudio del paso temporal de nuestra música, guardando en el cajón de los recuerdos aquellos lemas de batalla de las pugnas de 1930-1940, podríamos replantear elementos que nos permitieran ver de otro modo el cambio de siglo.



Julián Carrillo



Carlos Julio Meneses

## 2

La labor de veintiún inigualados años de la Sinfónica de México aportó, además de sus muchos beneficios, el mito de asociar la creación musical a la existencia de orquestas de concierto estables; la deducción era entonces que, si no había habido orquestas, no habría podido hacerse música que se probara donde debía, en la ejecución. Esta verdad a medias soslaya cuando menos dos puntos.

Primero, que la vida musical de un país no sólo se da en el concertismo; en México no había concertismo orquestal fuerte en el siglo pasado porque había ópera. Había también música religiosa, y ésta había sido la predominante en los tres siglos anteriores, pero en el XIX la ópera gozaba de todos los favores del público que entonces podía asistir al teatro, y para un músico atrilista de la época cabía más seguridad de trabajo en las compañías italianas, españolas, inglesas o nacionales que en la ejecución de un repertorio puramente orquestal. Es muy probable que la ampliación de nuestras fuentes informativas de la época nos obligue a modificar este panorama, pues diversos datos apuntan la existencia de una actividad orquestal intensa desde los finales mismos del siglo XVIII. Lo importante

para el caso es que las compañías de ópera que predominaron durante todo el siglo XIX se dedicaban a la reproducción del repertorio italiano consagrado, pero también dejaban sitio a eventuales operistas mexicanos: músicos como Aniceto Ortega y Melesio Morales vieron estrenadas óperas suyas en México, y son las obras más ambiciosas de sus catálogos junto a las piezas religiosas. Además, es sumamente importante precisar el alcance del término "orquesta" cuando nuestro modelo es la orquesta sinfónica del romanticismo tardío; en los inicios del siglo XIX debemos suponer una orquesta de dimensiones más reducidas, como la de Haydn o Mozart, y no debemos de olvidar la orquesta de cámara. La música de cámara, las ejecuciones de solistas y las vocales también dan vida y sustento al medio musical de un país. México recorrió en pocos años un proceso musical que en los países europeos llevó más tiempo; además, este proceso no puede ser visto como una sustitución de etapas con la eliminación inmediata de la sustituida: para el caso, es preferible usar la imagen de la superposición de etapas que conviven juntas durante largo tiempo antes de que la nueva predomine sobre la anterior. Que la orquesta sinfónica haya ganado su posición entre 1760 y 1810 en Europa, y en México no lo haya hecho hasta 1880-1940, es un fenómeno con más explicaciones de historia y cultura global que musicales.

El segundo punto soslayado es precisamente una mirada al hecho musical como hecho social. Cuando la orquesta sinfónica no predominaba en la cultura mexicana, la música era ejercida en forma diversa entre los mexicanos. En el siglo XIX éramos una sociedad con muchos elementos en formación, salida del desmantelamiento del aparato virreinal, que se dividía en estratos de acceso restringido, mucho más restringido que en los estratos actuales. Por ello era factible una vida musical específica para cada sector social: pensemos en una provincia más culta de lo que suele suponerse, con bastantes imprentas locales y grupos económicamente prósperos que fomentaban las tertulias en las cuales se ejercitaba la afición a diversas artes, la música entre ellas, a través del canto y del piano; pensemos en el ejército, única institución relativamente estable entonces —a su manera—, que conservó y continuó el ejercicio de las bandas de alientos hasta instituir las en la vida civil; pensemos también en un pueblo campesino de vida pobre y

oprimida que, sin embargo, todavía tenía acceso a algunos instrumentos, como el violín y la desde entonces fundamental guitarra. Debemos recordar todas las terribles peripecias que sufrimos como nación antes de llegar a un momento, la república restaurada en 1867, en que fue posible emprender verdaderos proyectos institucionales de largo plazo para la cultura, uno de los cuales fue el apoyo al Conservatorio Nacional de Música.

Las actividades de agrupaciones como las Sociedades Filarmónicas, o las del grupo llamado "de los franceses", dan la impresión de ser amplificaciones de la vida tertuliesca con efectos que en su momento ya se proyectaban sobre la vida pública de la ciudad de México. Aunque las actividades operísticas y de concierto alcanzaran a un público más bien reducido, por razones de posición económica y educación general,



Ricorao Castro, caricatura de Zubieta

ya eran cuando menos actividades estables y permitían alguna comunicación entre los músicos que debía reflejarse en su desarrollo. Una ciudad que cambiaba de presidentes con guerras cada año difícilmente podía permitir la continuidad de ninguna institución; la *pax porphiriana* sí lo permitió, y aquí empieza nuestro replanteamiento.

### 3

Si nos apegamos a un criterio estético, hemos de establecer para México el desarrollo de las corrientes aceptadas en conjunto en la historia de la música occidental: barroco, clasicismo, romanticismo, impresionismo y expresionismo, neoclasicismo, y las últimas tendencias del siglo xx que aún tenemos muy cerca para poder contemplar de modo conjunto y definido. Si bien los factores sociales, económicos o políticos influyen fuertemente sobre tales corrientes o tendencias, lo cierto es que las podemos identificar por los rasgos que configuran durante periodos determinados sus discursos respectivos: el modo de usar las formas y técnicas, los medios y recursos, las convenciones, etc. Desde luego que hablamos de grandes etiquetas, las cuales deberíamos usar sólo como marco de referencia en nuestro análisis; ya se sabe que, al acercarse a un creador en particular —un músico en este caso—, los juicios categóricos deben dar paso a un examen sosegado de sus divergencias y "heredajas" estéticas, y si el músico en cuestión es Bach, Mozart, Beethoven o Stravinski, las etiquetas casi no sirven para nada. A pesar de las reservas expuestas, tratemos de usar las etiquetas en lo que nos sean de utilidad a lo largo de este apretado recorrido por la música mexicana decimonónica.

La obra de José Manuel Aldana (¿1756?-1810) y José Mariano Elízaga (1786-1842) representa un ejemplo disponible de la presencia del clasicismo en nuestra música. La introducción del romanticismo se puede ver en obras como la obertura *La Primavera* de Joaquín Beristáin (1817-1839), de evidente influencia rossiniana. De hecho, la imagen que solemos tener de nuestra música decimonónica es romántica por antonomasia: allí caben por igual Luis Baca (1826-1855), Tomás León (1826-1893), Cenobio Paniagua (1821-1882), Morales (1838-1908) y Ortega (1823-1875) con Juventino Rosas (1868-1894), Felipe Villanueva (1862-1893),



Carlos Julio Meneses al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional y el coro del Conservatorio, 1902

y hasta con Ricardo Castro (1864-1907), Gustavo E. Campa (1863-1934) y el mismo Julián Carrillo (1875-1965), quien inició su carrera de compositor cuando el romanticismo seguía fuerte y predominaba en nuestra música. Así, pues, el periodo romántico, que se extendió hasta la primera mitad del siglo xx en nuestro país, no está lleno sólo de intrascendencia o frivolidad salonesca: dio óperas tan efectivas dramáticamente como tantas de su época en la propia Italia —no todos los italianos son Verdi—, y dio también nuestras primeras obras orquestales de factura acabada, desarrollada y sólida, como los dos conciertos de Castro, el de piano y el de violonchelo, así como la Sinfonía en Re menor de Carrillo. Estas obras no nos parecen torpes, ingenuas ni ambiciosas en el vacío a los oídos de nuestro tiempo.

El paso siguiente en nuestra historia musical es el más interesante, en lo cual acepto la valoración que la costumbre ha impuesto. Sólo quisiera plantearlo aquí con base en los criterios musicales. En Europa las obras de Debussy (1862-1918) representan quizás el primer abandono de la estética romántica; su modo de replantear las cuestiones armónicas y la melodía misma es seguido y practicado por tantos grandes autores de la época, como Ravel o Falla. Quien difundió en México la música de Debussy con mayores efectos y consecuencias después de su introducción por Carlos Julio Meneses (1863-1929) fue sin duda ese hombre tan grande que es Manuel María Ponce (1882-1948). Si bien su propia obra siguió ceñida en

muchos elementos por el romanticismo, Ponce nunca dejó de asimilar diversas influencias que mantuvieron en constante desarrollo la calidad de esa obra; por ende, sus últimas obras no son anacrónicas y sí son las mejores de su catálogo. Al tiempo que Ponce bebía en todas las fuentes del mundo musical europeo de entonces y retenía lo que ajustaba a los intereses de su estilo —tal vez el primer compositor mexicano que construyó un estilo personal por asimilación de libre elector y no por adopción de influencias en boga—, la orquestación y los peculiares usos sonoros del impresionismo por él introducido empezaron a ser practicados por autores como José Rolón (1876-1945), Candelario Huízar (1883-1970), y hasta se aprecian en *Cuauhnáhuac* de Revueltas. La otra introducción de las tendencias musicales entonces nuevas para México, como el expresionismo del Stravinski de *La consagración de la primavera*, correría a cargo de Carlos Chávez, finalmente, para entrar en el siglo xx musical. Esta última introducción es, pues, de la mayor importancia, pero es culminante, no inicial, lo que marca un leve matiz de diferencia.

Este seguimiento de criterio estético se ha fijado en los protagonistas, en los que dieron la pauta; pero lo cierto es que no todos los compositores abandonaron de buen grado la ópera y las tendencias románticas sólo porque Ponce avanzara en la creación de un nuevo discurso: el romanticismo perduró en autores de la misma época de Chávez, como Alfonso de Elías (1902-1984) o Arnulfo Miramontes (1882-

1960), por citar sólo un par de ejemplos. Autores como ellos ejercían su discurso musical en un medio que ya era radicalmente distinto de aquél que aplaudiera a Castro y a Villanueva. Autores como ellos atacaron a Carrillo cuando se orientó al microtonalismo y a Ponce cuando volvió de París en su segunda estancia; no quisieron aceptar los cambios de la música, o no pudieron comprenderlos.

Hasta aquí me he referido a los procesos meramente estéticos del desarrollo de la música mexicana, ciñéndome al criterio determinado. Ahora revisemos el mismo proceso en términos de tipo ideológico: las influencias, los modelos musicales y culturales, la percepción del medio por parte del músico.

El medio musical mexicano del siglo XIX, dominado por la ópera, tenía por ende como modelo la música italiana, primero en la estética del *bel canto* y la escuela de Rossini, y después en la de Verdi. La adopción de un modelo por seguir en nuestros compositores de aquellos tiempos era una conducta consciente de lo limitado de su medio local, pero también una actitud de clase, de grupo social en acción, cuyo objetivo era el de ser como el modelo deseado; ningún mexicano encumbrado iba a desear para sí como finalidad vital el ser un campesino pobre, sobreexplotado, sin derechos y cercano a la esclavitud. La música que ese campesino produjera no podía ser disociada de la existencia que en conjunto llevaba su grupo social.

Cuando los llamados "franceses": Campa, Castro y Villanueva, entre ellos, introdujeron la escuela francesa de composición en México —la anterior a Debussy, desde luego—, obraban con una actitud más centrada en cuestiones musicales que ideológicas, pues su conducta social era en general la misma que la de los italianistas en contra de los cuales estaban. Otras influencias de fines del siglo, como el germanismo que Carrillo ejerció como influencia de Brahms antes de entrar en el microtonalismo, seguían representando una cerrazón social por parte de aquellos brillantes compositores para dialogar con la música que sus propios compatriotas marginados y explotados producían sin más apoyo que la tradición y el talento.

Este planteamiento de la situación social de nuestra música desde luego no pretende ser novedoso; sólo trata de jugar sus cartas en el lugar que mejor le corresponde, el del pensa-

miento social. Si Ituarte, Morales, Castro o Villanueva eligieron un discurso y unas influencias determinadas para la música que compusieron, esto nos habla del medio histórico, cultural, en el que vivieron, y de cómo lo vivieron; mas no por ello sus obras son mediocres, despreciables ni, lo que es más difícil de aceptar, por la orientación estética y la forma de practicarla sus obras dejan de ser *mexicanas*.

Nuevamente Ponce juega aquí el papel radical en la transformación de las influencias y orientaciones, en parte porque la historia tuvo el curso que conocemos y en parte porque Ponce tuvo la lucidez para entender muchas cosas en relación con este curso. Pienso en Ponce y Chávez como las dos caras de un Jano musical mexicano: el primero, como receptor formado en la tradición de estilo romántico e ideología afrancesada y germánica, que asimila y proyecta mediante su vasta y profunda obra; el segundo, como el impulsor que recibe la proyección ponciana y alcanza a ver el modo como habrá de ser enfrentada y continuada, después de la transformación.



*Alfonso de Elias*

**TEATRO ARBEU**

GRANDES CONCIERTOS  
BAJO LA DIRECCION DEL  
MAESTRO  
**CARLOS J. MENESES.**

*La Música Simfónica de Claude Debussy*  
POR PRIMERA VEZ EN MEXICO.

Siendo la música de Debussy tan novedosa, tan diferente de la de otros compositores, es necesario orientar de alguna manera al público que la escuche por primera vez, pues hay tanta libertad en su sistema armónico y en los procedimientos empleados, que no pueden menos que sorprender á quien no está habituado á ese género de música.

En ella todo se encadena y nada está impuesto; es una música que no obedece á ningún precepto, sino únicamente á las leyes de la sensación, una música puramente auditiva; impresionista como la pintura es puramente "visual".

Creemos á veces oír en ella, ya el eco de los modos antiguos, de los del canto gregoriano ó de la música griega, ya las gamas chinas en medios tonos, gamas en tonos enteros y otros más con alteraciones hasta ahora desconocidas del 4º, 5º y 7º grados

*Programa de mano de los conciertos  
Debussy dirigidos por C.J. Meneses, 1912*

El pensamiento de Ponce es complejo por una paradoja: en materia política era sumamente conservador, de un catolicismo acendrado en materia religiosa; casi siempre vivió en un nivel social acomodado, aunque él no fuera ni medianamente rico. Sin embargo, tuvo un respeto por la música popular que en su tiempo era inusitado; mientras sus antecesores y aun muchos de sus contemporáneos miraban los soncitos de la tierra, la canción abajeña o las danzas habaneras con displicencia o simpatía pintoresquista, Ponce comenzó a usarlas como motivos de composición y de plano se las apropió, tocando por igual los extremos de la asimilación—*Estrellita*, quizá la primera canción mexicana que nació favorita de concierto y popular— y los del plagio—*A la orilla de un palmar*, *Marchita el alma*. Su teoría

peculiar de "dignificar" a la música popular, "vistiéndola" con el ropaje de la armonización académica, nos puede sonar cuestionable hoy en día, pero en su momento era una posición avanzada ante el medio imperante. La revolución contribuyó sin duda a que Ponce terminara de convencerse de la introducción de la música popular mexicana como tema de inspiración de nuestra música de concierto, idea que difundió en las conferencias, la cátedra y los medios de prensa de que dispuso o a los que tuvo acceso. Lo que Chávez haría después, en términos ideológicos, fue inclinar este tema de inspiración hacia el extremo del discurso revolucionario, donde la composición musical pasaría a ser una obra pública de beneficio social masivo, una visión radicalmente alejada de la época porfiriana.

(En el terreno de las especulaciones, siempre grato a la imaginación, aunque reñido con la historia, me permito preguntarme qué desarrollo musical se habría dado en un país que hubiera dejado el porfirismo sin violencia de por medio. ¿Hasta dónde habrían llegado las actividades institucionales? ¿Cómo se habría desempeñado un Ponce en tales condiciones?)

No puedo dejar de recordar aquí que la transformación protagonizada por Ponce comparte los tiempos, los anhelos y los actos de tantos grandes creadores de transición en otras disciplinas: los años en que comienza a propugnar el nacionalismo son los años del Ateneo de la Juventud, de Saturnino Herrán, de González Martínez, de López Velarde. Estos hombres parecen mostrar que nuestra sociedad planteó primero una renovación cultural antes que la renovación política y social. Cuando menos en la música, el curso de su desarrollo fue lo suficientemente fluido para ofrecer un tránsito no tan accidentado como nos hemos acostumbrado a suponer.







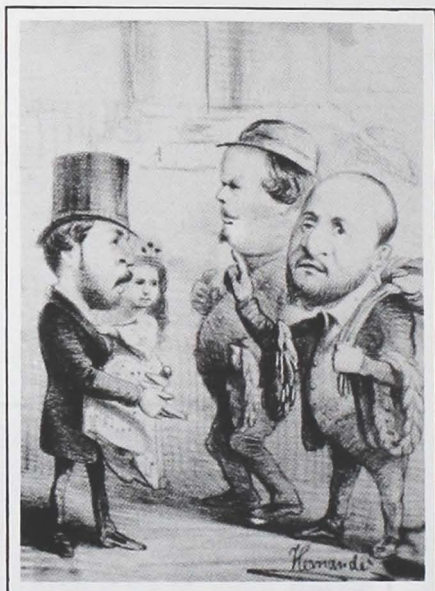
## Dos artículos (1866 y 1904)

### 1. *Ildegonda*<sup>1</sup>

*Recordamos a nuestros lectores que esta noche se estrena la ópera del maestro mexicano D. Melesio Morales, quien al anunciarla, se dirige al respetable e ilustrado público mexicano, en estas líneas:*

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

Animado, sin embargo, con la extremada benevolencia de mis compatriotas, y sin otra aspiración que abrir, aunque sea con riesgo propio, una vía a los excelentes talentos musicales que hay en mi patria, me he decidido a que se ponga en escena la ópera que he compuesto, denominada *Ildegonda*, aprovechando la oportu-



*Caricatura de la época sobre Morales e Ildegonda*

unidad, que no siempre se presenta, de una compañía lírica que cuenta en su seno notables y distinguidos artistas. Las dificultades y aún disgustos que al principio hubo entre el Sr. Biacchi y varios de mis amigos, han cesado del todo, y pudo arreglarse, aunque ya al fin de la temporada teatral, el que la ópera se represente tres veces, pagando a la empresa la suma de 6,700 pesos por todos los gastos que tiene que hacer, y recogiendo yo el monto total de las entradas.

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

1. Morales, Melesio, "Ildegonda", *El pájaro verde*. 3a. época, tomo iv, no. 24 (enero 27, 1866), p.2.

¿Qué mérito tiene *Ildegonda*? El público que además de benévolo es ilustrado e inteligente, la calificará. Lo único que puedo asegurar es, que he puesto cuanto estaba de mi parte para que sea del agrado de todos a los que suplico la juzguen aisladamente y no crean encontrar una composición, ni superior, ni siquiera igual a las partituras que están acostumbrados a oír de los inmortales Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi y otros. Se puede decir que es una segunda obra, y siempre un tímido ensayo, que me conducirá a intentar otros si esto es acogido con la bondad de que tantas pruebas dan los que concurren a nuestro teatro. En esto, más que en ninguna otra cosa, tengo fundadas mis esperanzas y estoy seguro que mis amigos y la generalidad del público, concurrirán a los espectáculos, aunque no sea sino por ayudarme a cumplir la estipulación acordada con la empresa de entregarle los 6,700 pesos, sin ocurrir, en caso contrario, a la generosidad de personas particulares que me han ofrecido su cooperación, y efectivamente han contribuido a allanar obstáculos que a última hora parecían invencibles.

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

México, enero 25 de 1866

## 2. Villaseñor<sup>2</sup>

Con motivo de los conciertos dados en el Arbeau por este eminente virtuoso mexicano, la prensa de esta capital se ha desbordado en crónicas al estilo del país, y los *dilettanti* han echado a volar no pocas especies sin "aire" ni "compás".

2. Villaseñor, Alberto (1878-1909). Pianista mexicano nacido en Morelia. Después de formarse en el Conservatorio Nacional residió de 1897 a 1903 en Europa, donde estudió con Leschetitzki. A su regreso a México se dedicó a dar ambiciosos recitales y a actuar como solista en los conciertos de Carlos Julio Meneses (1863-1929). Sucedió a Ricardo Castro en su cátedra de piano en 1907.

Inconformes en algunos puntos con las ideas vertidas por los comentaristas aludidos, vamos a terciar en el asunto no para imponer nuestras opiniones, sino para satisfacer el antojo de externarlas.

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

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

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

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

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

propio. En esto nada hay de sobrenatural; nada hiperbólico; la verdad se impone; la historia habla.

Y tenía que ser así. La música es el lenguaje del sentimiento y como tal, sujeto a las condiciones de los demás idiomas; de ellos se aprenden las palabras y su literatura, jamás su expresión fónica. Todo aquel que habla idiomas extranjeros, denuncia inconsciente en su acento, el acento originario, y en sus maneras y tendencias de hombre y artista, su estilo oriundo. En virtud del fenómeno que permite a todo pueblo la creación espontánea de su estilo, es como hemos podido modificar el acento de la lengua que hablamos; sin academias ni académicos, ni liceos, ni gramáticos, ni lingüistas, ni ningún curso, en fin, ni trabajo intencionado a realizar la modificación realizada, con sólo el instinto y la costumbre, la dura expresión tónica del idioma español la convirtió el pueblo mexicano en idioma suave, insinuante, melodioso y cantable. La lengua que hablamos es la misma importada por los conquistadores, pero la expresión fónica con que la embellecemos es netamente mexicana, sin que por eso haya perdido su eficacia y excelencia para la oratoria, ni su vigor y fiereza para la pelea. Y bien; pues lo que ha pasado con la hermosa lengua de Cervantes, ha sucedido con el grandioso arte de Beethoven. No hay que admirarse de ello, ni negarlo.

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

La escuela mexicana de composición, mucho más nueva que aquélla, sin comparación, ofrece



Alberto Villaseñor

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

¡Oh modernismo, tan vacío como cacareado!  
 ¡No bastaba a tu ampulosa oquedad el laberinto en el que traes a tus adeptos al aplicar los calificativos "antiguo" y "moderno", sin tino ni escrúpulo!  
 ¡No te bastaba la creación de la palabreja "recital", tan antipática como falta de sentido!  
 ¡También cuentas en tus dominios la tal "Técnica moderna" más hueca que un farol, que ni es "técnica" ni es "moderna"!... ¡Dios te perdona!

No es "técnica", decimos, porque esta palabra en español designa el conjunto de voces que pertenecen a una ciencia o arte, lo cual nada tiene que hacer con la manera de recorrer el teclado por un pianista; procedimiento al que malamente se aplica. Los antiguos (!) llamaban a esta "técnica", "ejecución"; y a los ejercicios que la preparaban, "mecanismo" o "estudios de mecanismo", "ejercicios gimnásticos" y hasta "acrobáticos", "atléticos" y "hercúleos" —Acaso con más propiedad—. No es "moderna", porque este género de estudios remonta a la época de los clavecinistas, al frente de los cuales va Couperin (1684), siguiéndole entre otros, Bach (1708) y Scarlatti (1726), de cuyos autores nos dio a saborear trozos nuestro pianista. Los clavecinistas escribieron "mecanismos" para sus clavicordios, virginales y espinetas, instrumentos usados en su época, que mejorados por los *clavicembalos* (1650), quedaban todavía muy atrás de los "piano-forti".

En seguida de los clavecinistas, vinieron los tocadores de "piano", instrumento inventado por Bartolomé Cristofori de Padua (1711), siendo entre otros Dussek, Clementi y Cramer [sic], los que determinaron el paso a él, estableciendo nuevas doctrinas y ejercicios de mecanismo. Desde entonces hasta nuestros días, el arte de tocar el piano es el mismo; siendo el objeto de los peculiares estudios mecánicos, el de suavizar las coyunturas de los dedos, los puños, los codos y los hombros, aligerando con ello sus limitados movimientos. A tal fin escribieron sendos cuadernos Herz, Scherny, Le Coupey, Stamatti, Lebert-Stark, Hanon, Brizik, Mouszkowsky, Liszt y otros, cuyo contenido se copiaron descaradamente unos a otros, resultando de su total, lo que sucede con nuestros indios, pericos y monos; que quien vió uno lo vió todos. La casa Wagner vende actualmente uno curioso y muy recomendado por sus amigos; además de las teorías viejisimas, tiene pintadas unas manos arrugadas, parodiando el sistema objetivo, bueno sin duda para sordo-mudos. Todos los conservatorios del mundo, mejores y peores, tienen en uso tiempo ha, los métodos de mecanismos o sea de "¡técnica!" ¡Dónde está pues su modernidad?

Un momento más y habremos terminado este largo artículo. Atento [a] lo que acabamos de escribir, se comprenderá que Villaseñor no es dueño de un arte adquirido fuera del país. Arte, según Spencer es la Naturaleza a través de

un temperamento; según Cicerón, el conjunto de reglas para hacer una cosa bien. "Temperamento" y "reglas" los llevó de México a Leipzig, ¿qué de extranjero tiene la escuela que en el Arbeau se le ha celebrado a nuestro compatriota?...

Es verdad que por sobre todas las observaciones que hemos expuesto flotan los adelantos del insigne virtuoso, pero ellos son puramente un refinamiento, no una adquisición; refinamiento que lo ha convertido en pianista de alta talla, hasta no haber en México, donde a poco andar se le confinaría al común de sus mártires, nulificándolo. Villaseñor ejecuta con perfección los géneros de música que ha estudiado

pero sin prescindir de su estilo patrio, cualidad relevante, toda vez que no pudiendo adquirir la tradición de los autores antiguos, pues que de Chopin a atrás, también los virtuosos europeos la han perdido; y entre la copia servil de una imitación arbitraria y el uso de un estilo propio, es más honorífico lo segundo. Su ejecución es viril —quizá tosca en momentos— pero clásica y susceptible de suavísima expresión, especialidad de la "técnica" (?) antigua, que es la misma de nuestros días. Sobre tan importante materia, hay que convenir en que, el arte, tiempo ha que pronunció su última palabra.

Villaseñor, en fin, es un artista genial a quien esperaba la gloria... y acaso la inmortalidad.

*Un alumno del Conservatorio*<sup>3</sup>

3 "Un alumno del Conservatorio", probable seudónimo de Melesio Morales. Este artículo se encuentra en un recorte de periódico que aparece en el diario del compositor; no presenta datos hemerográficos. Sin embargo, presenta anotaciones de Morales que nos inducen a atribuirlo a su autoría. Por el lugar que el artículo ocupa en el diario, suponemos que fue publicado en la ciudad de México alrededor de 1904. Los dos artículos de Morales nos fueron proporcionados por Aurea Maya, quien participa en la preparación una hemerografía y una antología de textos del compositor.

---

Ricardo Castro

---

## Tres crónicas desde París (1906)

---

### 1. Las grandes pianistas<sup>1</sup>

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

No sólo entre el sexo fuerte se encuentran grandes talentos; aunque sean los más numerosos y seguramente los que más sobresalen, hay también un pequeño núcleo de mujeres pianistas, que gozan muy merecidamente de la más envidiable reputación. Teresa Carreño, tan admirada del público mexicano, es una de las primeras figuras. Desde hace más de 20 años vive en Berlín; pero con frecuencia emprende grandes *tournées*, y últimamente se ha hecho aplaudir en Francia, en Holanda, en Inglaterra



Teresa Carreño

y en España. Yo la escuché en una de sus especialidades, el Concierto de Grieg, que tocó divinamente, acompañada de la orquesta de los conciertos Lamoureux, dirigida por Chevillard. Aparte de su talento artístico, es la Carreño una mujer de gran inteligencia y sumamente ilustrada; su trato es exquisito, habla y escribe a la perfección, además de su propio idioma, el inglés, el francés, el alemán y el italiano. Hace las mejores ausencias [sic] de México y conserva el más agradable recuerdo del público mexicano, uno de los más cultos que ha encontrado, según ella misma dice, y por el que tiene un verdadero afecto. La verdad es que la Carreño cautiva y seduce como mujer y como artista.

En punto a ejecución y brillantez de estilo, síguela muy de cerca Fanny Davies, una inglesa de pulsación vigorosa y dedos de acero, cuya ejecución se resiente, no obstante, de cierta

---

1. Castro, Ricardo, "Las grandes pianistas. Teresa Carreño y el público mexicano. La Chaminade en su retiro", *El Imparcial*. Tomo xx, no. 3429, México, lunes 19 de febrero de 1906, p. 5.

sequedad y dureza. Madame Roger Mielos, ya ahora en el ocaso de su carrera, se hace todavía aplaudir con entusiasmo, y puede llamársele la pianista clásica y severa; en tanto que Clotilde Kleeberg es una delicada, una expresiva [pianista] de ejecución penetrante y poética; no cautiva, es cierto, a las multitudes, porque para ello le faltan el brío y la fuerza de los grandes virtuosos; pero en la intimidad de una *soirée* y en las pequeñas salas de concierto, es una exquisita que conmueve hondamente.

María Panthés, un primer premio del Conservatorio de París, se ha creado rápidamente una reputación, y aunque no se acentúa todavía su personalidad y conserva resabios de escuela en su estilo un tanto afectado, es, sin embargo, una pianista brillante. Más alto lugar ocupa sin duda Berta Marks Goldsmischt, que estuvo en México hace 15 años, en compañía de Sarasate y del inolvidable D'Albert. Disfruta ya de un renombre europeo, y sus recitales de la sala Erard son dignos de mencionarse. Tiene además una memoria prodigiosa, y en una sola audición toca con la más absoluta maestría y sin la más leve vacilación, todos los estudios de Chopin, lo que indica igualmente su técnica trascendental.

Cecilia Chaminade, cuyas composiciones tienen tanto encanto y que cuenta por esto mismo un sinnúmero de admiradores, es también una pianista notable; sólo que generalmente no ejecuta sino sus propias obras. Cada año se hace oír en París en dos o tres conciertos, en los que casi siempre da a conocer alguna composición inédita, e inútil es decir que obtiene un éxito completo, pues además de su gran talento, es muy amada del público y disfruta de verdadera popularidad. No ha sido avara de sus talentos; los ha prodigado en todas partes, haciendo repetidas y fructuosas giras a través de la Europa. Actualmente, puede decirse que está retirada de la vida agitada del concertista, desde que hace pocos años contrajo matrimonio con un rico editor de Marsella, y la hoy Madame Chaminade Carbone, reside tranquilamente en aquel puerto durante los rigores del invierno, y el resto del año lo pasa en los alrededores de París, en una encantadora y aristocrática poblacioncita que se llama "El Vesinet", en donde posee una coqueta "villa", circundada por un magnífico parque. Allí, en medio de los árboles, de los pájaros y de las flores, con perspectivas sobre las deliciosas ribe-



Eugene D'Albert

ras del Sena y de la campiña de París, llena de vegetación, hermosa y fragante, tiene la artista su estudio. Forman su mobiliario la mesa de trabajo, el piano, un armonium y un pequeño clavicordio; sobre la chimenea, un bello busto en mármol de la compositora. No escribe más de tres o cuatro horas al día, lo que es bastante para su fecunda inspiración.

En su salón, decorado y amueblado también con sencillez, recibe una vez por semana; su sociedad se compone de literatos, de artistas y de personas distinguidas del gran mundo. Ella les acoge con su amabilidad exquisita, evitando cuidadosamente hacer distinciones, y cumplimenta y halaga a todos por igual. Reina allí la más franca cordialidad, porque la artista es de una ingenuidad adorable, y no hay en ella el menor asomo de pedantería. Después se hace música; la Chaminade se sienta al piano y toca brillantemente algunas de sus piezas, se canta algo, generalmente sus melodías, tan apasionadas y expresivas, que acompaña ella misma, y no faltan después dos o tres músicos que, con su talento, contribuyen a hacer aún más atractivas aquellas inolvidables *soirées*.

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

París, enero 20 de 1906

## 2. Los pianistas célebres<sup>2</sup>

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

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

Desde luego mencionaré a Ossip Gabrilovitsch, un ruso considerado justamente como el maestro de la técnica. Nada es tan notable como el aplomo y la seguridad de este artista. Su ejecución puede a veces parecer fría, porque se resiente tal vez de un cuidado exagerado, de una intención demasiado acentuada en todos los detalles. En cambio, toca con una claridad deslumbradora. Tiene ciertas peculiaridades, ciertas libertades que le dan personalidad y a Schumann en particular lo interpreta de un modo sugestivo. Lo que caracteriza principalmente el talento de Gabrilovitsch, es la bravura y brillantez de su estilo. Posee dedos de acero y una gran fuerza de resistencia, y en las diferentes obras que ejecuta muestra tanta virtuosidad, efectos tan imprevistos y variados, que pocos, seguramente, pueden rivalizar con él.

Como haciendo contraste con Gabrilovitsch, puede señalarse a Raoul Pugno, pianista de la gracia y de la seducción, cuyo estilo delicado y fino es siempre distinguido y de un gusto exquisito. Hace cantar y aun suspirar al piano. En el concierto de Schumann y en el tercero de Beethoven, raya a gran altura, y en el *andante* de este último concierto, creo que nadie rivaliza con él. Tiene Pugno el poder mágico de co-

municar vida, de hacer renacer y animar con un soplo nuevo las obras que interpreta. Esto es en él tan natural que se siente uno subyugado, arrobado al escucharle. En Pugno, a pesar de su corpulencia y hasta obesidad que parecieran inclinarlo más bien a los *tour de force* y a los acrobatisms pianísticos, predomina la delicadeza, el sentimentalismo y la cautivadora belleza de su interpretación.

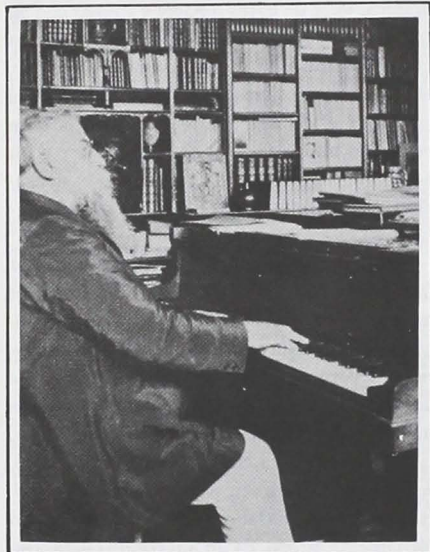
Pero aún más alto que Pugno, consideran los franceses a Edouard Risler, a quien entre los modernos colocan seguramente en primer lugar. Es un pianista excesivamente correcto, clásico y severo, y buena prueba de ello acaba de dar consagrandone una serie de audiciones a las treinta y dos sonatas íntegras de Beethoven, ejecutadas con una ciencia, con una fidelidad, con un respeto, superiores a cualquiera elogio. Ha sido la suya una labor enorme, de la que salió plenamente airoso. Es un intérprete cuidadoso de traducir exactamente el pensamiento último, el espíritu del gran maestro, esforzándose siempre por penetrar hasta en la menor de sus ideas. Por esto, sin buscar el efecto, obtiene triunfos en todas partes en donde se presenta. La virtuosidad en él cede siempre ante el sentimiento musical de la obra interpretada, y en este sentido su probidad artística es insuperable.

Pero Risler, y ésta es una apreciación enteramente personal, que por consiguiente no puede



Ossip Gabrilovitsch

2. Castro, Ricardo. "Los pianistas célebres. Crónica musical", *El Imparcial*. Tomo xx, no. 3555, México, lunes 25 de junio de 1906, p. 4.

*Raoul Pugno*

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

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

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

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

Paderewski, tan personal y sugestivo; Emil Sauer, audaz, brillante con sus sonoridades tempestuosas e imponentes; Reissenouer, ecléctico, profundo, pasional; Rosenthal, con su técnica fascinadora; Busoni, con su ático clasicismo y Lamond y Harold Bauer y otros más, son en verdad dignos de la admiración universal.

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

París, mayo 26 de 1906

### 3. La temporada de Monte-Carlo<sup>3</sup>

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

En este año la temporada ha sido quizá superior a las anteriores, gracias sobre todo a Mr. Raul Gunsbourg, el actual Director artístico, hombre de rara inteligencia, de elevadísima cultura, activo, emprendedor y que contando con la poderosa ayuda de Su Alteza el Príncipe de Mónaco, ha sabido hacer de la Opera de Monte-Carlo, una escena lírica de las primeras del mundo.

Todas las obras representadas han sido, efectivamente, de gran mérito. La obra de inauguración fue el *Taunhauser* [sic] de Wagner, presentado con una *mise en scène* esplendorosa, y con intérpretes de primer orden a cuyo frente estaba el célebre tenor Van Dyck. Después siguió *Mademoiselle de Belle-Isle*, del compositor griego Spiro Samara, representada pocos meses antes por primera vez en Génova [=Ginebra], con éxito entusiasta y merecido, pues es en verdad una ópera inspirada, tierna y espiritual, que acredita a Samara como uno de los compositores de más talento de la escuela moderna.

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

Para conmemorar el centenario de Schiller, se montó con un lujo extraordinario el *Don Carlos* de Verdi, escrito sobre el libreto de Josep de Mery y Camille du Locle tomaron de la tragedia de aquel gran poeta.

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



Edouard Risler

3. Castro, Ricardo, "La temporada de Monte-Carlo. Importancia del teatro de ópera de Mónaco. El *Don Carlos* de Verdi y *El Demonio* de Rubinstein. Correspondencia musical", *El Imparcial*, Vol. XXI, no. 3611, México, lunes 20 de agosto de 1906, p. 3.

Verdi, en la plenitud entonces de su fuerza, escribió un verdadero drama musical, vehemente, expresivo, con profusión de ideas melódicas (un compositor moderno encontraría en esta música temas para toda su vida) de gran claridad, de incomparable maestría en la orquestación, cuyas sonoridades nunca cubren ni opacan la voz, no obstante que los dibujos polifónicos subrayan constantemente y comentan las frases cantadas, con una precisión y una verdad que desearía uno encontrarlas en el sinnúmero de particiones de muchos de los actuales sinfonistas del teatro. *Don Carlos*, empero, es una obra netamente italiana, y si los críticos de 1867 reprochaban a Verdi que hubiese tomado a Wagner por modelo, en realidad estos dos genios, que son los dos grandes maestros del drama musical, no se asemejan entre sí, sino que son enteramente personales, con temperamento y perfiles tan característicos, que es imposible de todo punto confundir al uno con el otro. En *Don Carlos* hay una gran fuerza, una vehemencia tan apasionada y expresiva, que Verdi mismo no ha podido sobrepasar más tarde, seguramente porque no encontró un poema tan trágico, tan humano, como el de Schiller. Apenas si a este respecto pudiera compararse con *Otelo*, esta obra conmovedora e inmortal creación suya.

Si hace 40 años no se supo, o no se quiso comprender *Don Carlos*, en cambio ahora que ha obtenido un éxito inmenso, triunfal, el público no puede menos que admirarse y sorprender-



Josef Hofmann



Ignacy Jan Paderewski

se de que esta obra haya sido tan injustamente recibida en su estreno y que después haya permanecido ignorada por tanto tiempo.

Por último, para cerrar brillantemente la temporada, se representó *El Demonio*, ópera de Antonio Rubinstein, casi desconocida en Europa, y que no obstante, es una obra de gran aliento y de indiscutible mérito, que por sí sola bastaría para formar una gloriosa reputación de compositor dramático.

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

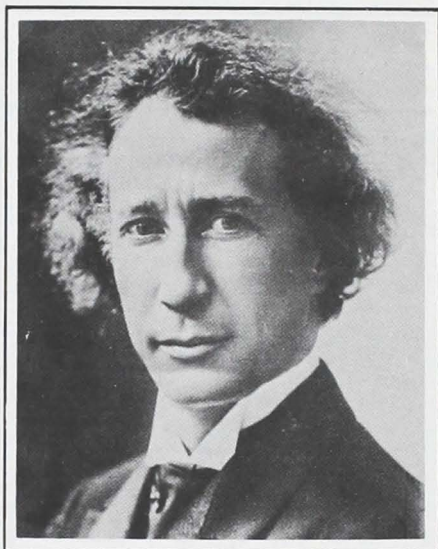
yugada por un encanto mágico; pero al entregarse y caer en los brazos del Demonio, muere súbitamente.

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

Es una ópera notable bajo todos conceptos, de una inspiración severa y grandiosa, con marcado carácter religioso. La parte del Demonio, sobre todo, está magistralmente tratada. Las frases melódicas amplias y de gran belleza, abundan en los pasajes culminantes, y en cuanto a la orquestación, es la de un sabio sinfonista. Dos personajes se destacan vigorosamente: el Demonio, que interpretó M. Chaliapine, un artista ruso de extraordinario talento y Tamara, cantado por *Madame* Sigrid Amoldson, con su habitual maestría.

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

Estas breves líneas, que tal vez puedan dar una idea aproximada de lo que es la estación de Monte-Carlo, justifican lo que afirmé al princi-



*Emil von Sauer*

pio, esto es, que su teatro de ópera es una de las primeras escenas líricas de Europa, por el mérito artístico innegable de las obras representadas, y porque, además, prestan su concurso los más célebres cantantes, secundados por una orquesta numerosa y admirablemente disciplinada, a cuyo frente se encuentran directores de gran talento y de reputación sólidamente establecida.

París, julio 25 de 1906





# Versos de octavo tono

## Primer movimiento

José María Bustamante

Restitución de Karl Bellinghausen

**Allegro**

FLAUTA

CLARINETE EN DO

TROMPETAS EN SOL

PISTON EN SI

BUGLE

TIMBALES

VIOLIN 1

VIOLIN 2

VIOLA

CONTRABAJO

This musical score is for a piece titled "Versos de octavo tono". It consists of ten staves of music, arranged in five systems of two staves each. The first system contains two treble clef staves. The second system contains two treble clef staves. The third system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The fourth system contains two treble clef staves. The fifth system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The sixth system contains two treble clef staves. The seventh system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The eighth system contains two treble clef staves. The ninth system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The tenth system contains two treble clef staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also some markings that look like "y z" or "y" on some notes, possibly indicating specific performance techniques or ornaments. The number "5" is written at the beginning of each staff.



This musical score is for the piece "Versos de octavo tono". It consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble clef). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system introduces a new vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble clef). The fourth system features a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The fifth system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble clef). The sixth system shows a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The seventh system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The eighth system features a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The number "13" is printed at the beginning of each system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

(8<sup>va</sup>)

17

17

17

17

17

17

17

17

17

17

This musical score is for a piece titled "Versos de octavo tono" and is page 81 of a manuscript. The score is arranged in a system of ten staves, with the first five staves in the upper system and the last five in the lower system. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third staff. A first ending bracket labeled "8va" spans the first two measures of the top staff. The number "21" is printed at the beginning of each staff, likely indicating a measure or rehearsal mark. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

The musical score consists of ten staves, each labeled with the number '25' at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is also in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains a handwritten '10:01' above the staff. The fourth and fifth staves are in treble clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The eighth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The ninth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The tenth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The score is a complex arrangement of multiple voices, likely for a chamber ensemble or orchestra, demonstrating heterophony through different rhythmic and melodic treatments of the same material.

29

29

29

29

29

29

29

29

29

29

(8<sup>va</sup>)

The musical score consists of ten staves of music, all starting at measure 33. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. The key signature is one sharp (F#). The score is arranged in a heterophonic style, with different parts playing variations of the same melodic and harmonic material. The staves are numbered 33 at the beginning of each line. The notation includes treble clefs, a bass clef, and a bass clef with a 'B' time signature.

## Notas y reseñas

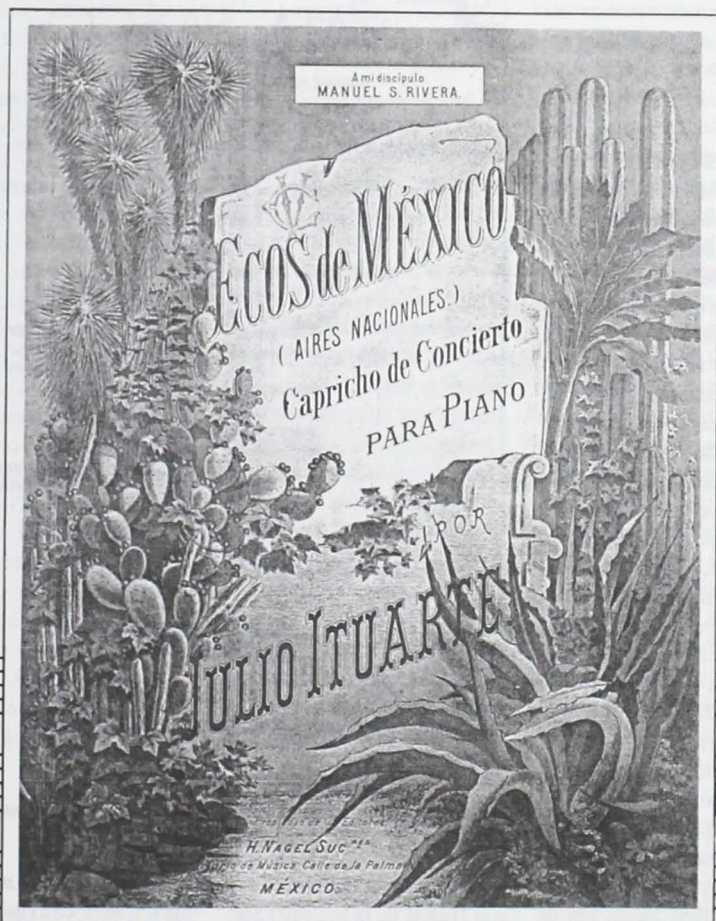
Musical score for 'Versos de octavo tono', page 85. The score is arranged in systems of staves. The first system consists of two staves, both marked with the number 37. The second system consists of two staves, both marked with the number 37. The third system consists of two staves, both marked with the number 37. The fourth system consists of two staves, both marked with the number 37. The fifth system consists of two staves, both marked with the number 37. The sixth system consists of two staves, both marked with the number 37. The seventh system consists of two staves, both marked with the number 37. The eighth system consists of two staves, both marked with the number 37. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and notes.



---

## Notas y reseñas

---



Eduardo Contreras Soto

## Tata Vasco, hoy

El 23 y el 26 de julio de este año se presentó una versión de concierto de *Tata Vasco* de Miguel Bernal Jiménez en el Palacio de Bellas Artes. Como la última vez que se presentara esta ópera fue hace más de diez años, yo no tenía idea de sus posibles méritos musicales, ya que los dramáticos los tenía más bien por nulos, ante la lectura del libreto de Manuel Muñoz. Se esperaba que esta representación de la obra fuera escénica; sin embargo, por problemas de última hora debió limitarse a la ejecución concertística; y si bien con ello perdí la posibilidad de ver la ópera como el todo que representa, tuve en compensación la oportunidad de examinar con detenimiento el trabajo de creación musical.

Para quien no lo tenga presente, conviene apuntar aquí que el proyecto creativo de Bernal en *Tata Vasco* era de grandes ambiciones, desmedidas: pretendía nada menos que sintetizar en sus cinco cuadros el desarrollo de las principales formas de la música occidental. El primer cuadro representa, con su música pentáfona de ritmo incisivo, el indigenismo de corte primitivista que evoca

al Chávez de la *Sinfonía India* o al Huázar de la Segunda Sinfonía, *Oxpaniztli*. El segundo cuadro cita temas gregorianos en una forma barroca de fantasía, fuga y minueto; el tercer cuadro se vale de recursos polifónicos corales; el cuarto cuadro se llena de bailes y danzas entre renacentistas europeos y barrocas mestizas; el úl-

timo cuadro es nada menos que una sinfonía, con sus temas expuestos de modo más o menos convencional y sus cuatro movimientos.

Mi interés musical se enfila, pues, por dos caminos; por una parte, atender a los logros puramente sonoros de tamañas ambiciones; por la otra, imaginar la posible eficacia dramáti-

### TATA VASCO

(VERSION DE CONCIERTO)

Drama sinfónico en cinco cuadros de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956). Libreto de Manuel Muñoz. Compuesto para la celebración del IV Centenario de la llegada a Pátzcuaro del Primer Obispo de Michoacán, Don Vasco de Quiroga.

Primera representación: Ópera de Bellas Artes, México, 1941.

Director concertador: Luis Berber

#### Reparto

<i>Don Vasco de Quiroga</i>	Jesús Suaste, <i>barltono</i>
<i>Ticdtame</i>	Alfredo Portilla, <i>tenor</i>
<i>Coyuua</i>	Violeta Dávalos, <i>soprano</i>
<i>Pelómuli</i>	José Rosendo Flores, <i>bajo</i>
<i>Cuininjángari</i>	Genaro Sulvarán, <i>barltono</i>
<i>Vigla</i>	Genaro Sulvarán, <i>barltono</i>
<i>Primer fraile</i>	Arturo Valencia, <i>tenor</i>
<i>Segundo fraile</i>	David Yvker, <i>barltono</i>
<i>Tercer fraile</i>	Manuel Gómez, <i>bajo</i>
<i>Primer alabado</i>	Arturo Valencia, <i>tenor</i>
<i>Segundo alabado</i>	Eva Santana, <i>mezzosoprano</i>
<i>Niño</i>	Solista de la Schola Cantorum de México
<i>Niña</i>	Angélica Estefanía
	Alejandro Guzmán
Coordinadora de producción:	Eleonora Velásquez
Sistema de subtítulaje:	Rogelio Gómez

#### Suplentes

Gabriel Mijares, *Don Vasco de Quiroga*  
Alicia Cascante, *Coyuua*

#### ORQUESTA DEL TEATRO DE BELLAS ARTES

Director: Enrique Barrios

#### CORO DEL TEATRO DE BELLAS ARTES

Director: Alfredo Domínguez

#### SCHOLA CANTORUM DE MEXICO

Director: Alfredo Mendoza

ca de tales logros. Tuve la oportunidad de asistir a un ensayo general, y allí se comenzaron a perfilar los hallazgos y las debilidades en el ambicioso proyecto del michoacano. Mi primera conclusión fue la de la eficacia dramática; si bien es común que las tramas de las óperas sean bastante incoherentes, absurdas o insulsas, la de *Tata Vasco* se empeñó con creces en llevar su ineficacia al extremo; ni la mejor música de Bernal la pudo salvar. Estático, sin desarrollo, lento y reiterativo, salpicado de efectismos inconexos en un mar donde no pasa nada durante minutos y minutos, y reaccionario en el nivel más ingenuo y pedestre, el libreto nos da un melodrama esquemático y maniqueo, el cual reproduce un mecanismo típico de tantas obras panfletarias blanquinegras, algunas tan antiguas y de tema tan sorprendentemente paralelo como *La aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca; consiste en esencia, en un conflicto entre "buenos" y "malos", y cómo surge entre los "malos" una pareja que por su amor se vuelve "buena" y contribuye para vencer y suprimir a los "malos". Si como abstracción



dramática el mecanismo nos puede permitir pasar un rato entretenido, como metáfora histórica la asignación de los "buenos" a los conquistadores y a Vasco de Quiroga, así como la de los "malos" al sacerdote purépecha y a quienes como él defendían su religión y su cultura, es tan cercana de nosotros como historia real que no nos permite creerla, ni dramática, ni históricamente. Lo menos severo que puedo decir de la trama de *Tata Vasco* es que se pasa de ingenua.

La imagen musical que tuve, tras de la función de concierto, fue de una monumentalidad sin movimiento. Como si hubiera más música de la necesaria para los diálogos y la si-

tuación, y largos trechos de inconexión de material. A cambio de momentos brillantes como los cantos de los niños o las canciones de ofrendas a Vasco de Quiroga —incluida la niña que se gana al público con su inocente canto—, tenemos que soportar escena tras escena en que la música pasa por nuestros oídos sin darnos valores dramáticos ni llevarnos a nada. Hay pasajes completos en que la música combate contra el libreto en vez de convivir con él, superponiéndose y exigiendo una importancia mayor que lo que sucede en escena —y como en escena nada pasa, terminamos quedándonos sólo con la música, lo cual *no* es el objetivo de la ópera.

*Tata Vasco* se montó esta vez con apego y fidelidad a cada detalle de la partitura y de su libreto; se hizo una grabación del ensayo general y de las dos funciones, con el objeto de editarlas en un eventual álbum de discos compactos. De hacerse, será una buena versión por lo preciso y fiel de su interpretación, y por dejar de manifiesto que *Tata Vasco* tarda en volver a la escena porque sus limitaciones superaron a sus ambiciones.

---

Mario Beauregard

---

## El pianista István Nádás o la certeza de la expresión

---

**B**ernard Berenson, el famoso historiador y crítico especializado en el arte del siglo xx y del Renacimiento, dijo en una ocasión que "un hombre rico es aquel que dispone de los medios necesarios para satisfacer las necesidades de su imaginación". Murió en Florencia el 6 de octubre de 1959 y en su tiempo, oportunamente, defendió el arte de Matisse y Cézanne.

De acuerdo con Berenson, István Nádás es un hombre muy rico. Dispone de los medios necesarios para satisfacer las necesidades de su imaginación en la puesta en escena de las 32 Sonatas de Beethoven con una sorprendente certeza en el manejo de tan complejo diario de la vida del maestro de Bonn. Un edificio de 32 niveles.

Certeza y seguridad, concepción sinfónica de la exposición de las secretas palpitaciones, angustias, fiestas y celebraciones contenidas en estas profundas concepciones que nos dejó el maestro son las características del arte del pianista húngaro.

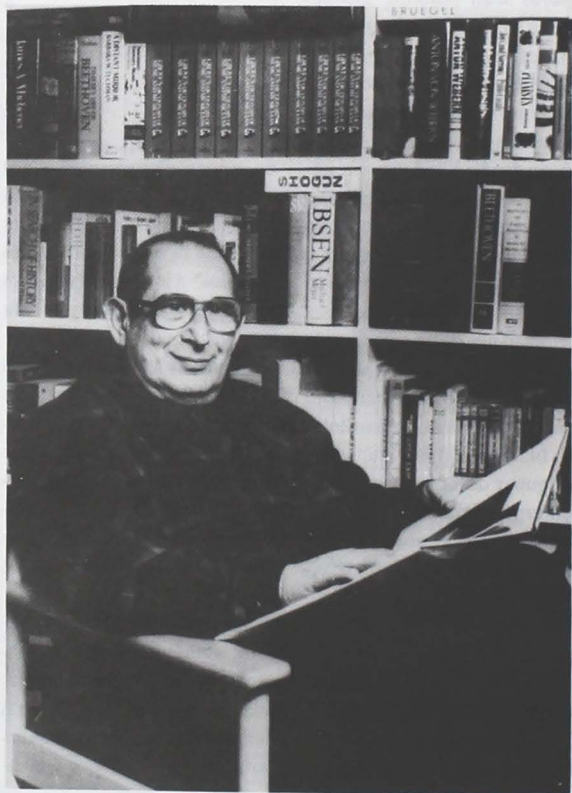
Su modo de operar excluye todo el aparato exterior sentimental o ideológico al que nos quieren acostumbrar trabajadores del teclado de nivel dudoso o me-

dio que dese impresionar por medios ilícitos con objeto de cubrir lo que en el teclado no pueden presentar.

István Nádás actúa intramuros. Lo que ha encontrado en estas obras maestras del arte alemán está en el teclado, no en el rostro. No engaña. Hay que agradecerle la distancia que guardan sus concepciones sonoras de la *sporting life* que nos presentan en los *laser-discs*

y en las *video-cassettes* que nos llegan de Estados Unidos con pianistas que dan la impresión de participar en un encuentro de físico-culturismo. En Nádás queda muy clara la diferencia entre Beethoven y Hollywood, entre la falsificación y el original, entre la vida y la imitación de la vida.

Resulta evidente que su modo de operar no tiene nada que ver con los aporreadores



István Nádás

de pianos que nos son presentados en los concursos (como el de Fort Worth, Texas, patrocinado por Harvey Lavan Cliburn Jr.) sino con un concepto esencial de la más trascendente de las artes. En Nádás se trata de un reflejo interior de la mente que llega directamente a sus antenas: los dedos.

Nádás es un modelo que hay que tomar en cuenta cada vez que se quiera estar en contacto con la arquitectura sonora de Beethoven porque entre otras cosas es un arquitecto de lo que no se ve. Logra poner de manifiesto que estamos ante un alto grado de civilización centroeuropea.

Su Beethoven carece de maquillaje gracias a los recursos de su mano izquierda que da a los contrafuertes armónicos una sólida base estructural que, eventualmente, podría sugerir la posibilidad de subtítular la colección de Sonatas como "el cimiento de la armonía y de la invención". Efectivamente, en toda la obra de Beethoven aparecen los bajos como generadores de sus construcciones de los que derivan, incluso, los episodios melódicos.

Nádás, por otra parte —y esto debe ser subrayado— es un pianista con dos manos. La mayoría solamente tiene una, la derecha. La izquierda, para ellos sólo tiene funciones de acompañamiento o complemento, una especie de componente orgánico volátil. No toman en cuenta que los sonidos agudos, por el solo hecho de serlo, tienen su propia capacidad para sobresalir aun en medio de un robusto complejo sinfónico.

Nádás logra un equilibrio ideal particularmente en los abundantes aspectos contrapuntísticos.

El ejemplo típico que puedo presentar para confirmar lo anterior es el del flautín o *piccolo* que el mismo Beethoven integra a la gran masa orquestal del último movimiento (*Allegro*) de la Quinta Sinfonía.

Desde otro punto de vista, el Beethoven de este artista es "ecológico" en cuanto que está libre de contaminaciones.

Las contaminaciones están a la orden del día porque casi todos los pianistas tratan de parecerse lo más posible a otros que han sido aceptados y, de este modo, lograr hacer una especie de carrera con el apoyo de "los guardianes del honor"; apoyo dudoso porque impide el desarrollo de la propia personalidad pero, a cambio, les permite actuar sin controversias y con la aprobación —que es muy importante— de los coleccionistas de discos. Estoy convencido de que István Nádás mandó al diablo a los "guardianes del honor" e inevitablemente causó un profundo desconcierto entre quienes creen que una obra musical no está formada por ideogramas sino por jeroglíficos que admiten una sola traducción.

El resultado de la contaminación entre pianistas nos ha llevado a no poder distinguir a uno de otro lo cual, en cierto modo, puede tener relación con la "sociedad igualitaria" acerca de la que se escribió mucho y se habló más hace apenas unos cuantos años.

El mismo Herbert von Ka-

rajan le dijo en una ocasión al crítico vienés Karl Löbel que el objetivo de su vida había sido el de encontrar un camino entre Furtwängler y Toscanini. Pero yo me pregunto, ¿y por qué no el suyo?

El quincuagésimo ciclo de las 32 Sonatas de Beethoven que le escuché a Nádás no se parece a otro. Es estructural, esencial, sin cortinas ni brocados, sin tapetes persas, gobelinos o lámparas de cristal checoeslovaco, nada mozartiano. En él hay energía, bondad, alegría y fuerza, inteligencia y sentimiento; seguridad y fascinantes encuentros con inflexiones en el discurso nunca antes puestas en escena. Su Beethoven tiene la desnudez del Centro Pompidou.

Un párrafo aparte merece el *tempo interior* de las obras. El doctor Alexis Carrel se habría sentido muy interesado en la aplicación directa de sus consideraciones contenidas en el capítulo quinto de su libro *La incógnita del hombre* porque, supongo, no pensó en que cada una de estas 32 obras maestras eran seres vivientes. Yo diría humanos. El sentido del *tempo interior* de la música que tiene este artista es asombroso. Fue un encuentro con la vida. El ciclo de las 32 Sonatas de Beethoven tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte, con el patrocinio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes los días 4, 11, 18 y 25 de febrero y 3, 10, 17 y 24 de marzo de 1992.

Todas las actuaciones de este artista empezaron a las 19:30 horas. Ni un minuto después.

---

## Revistas

---

### *¿Dónde están los críticos mexicanos?*

Cresti, Renzo, *Verso il 2000, Dizionario dei giovani compositori italiani. Cento schede critiche sui maggiori autori nati negli anni Quarante e Cinquanta; con un saggio introduttivo.* Dick Peerson Edizione, en colaboración con la revista mensual *Sonus*, Napoli-Pisa, 1990. (Hacia el 2000. Diccionario de jóvenes compositores italianos. Cien fichas críticas sobre los mayores autores de los años cuarenta y cincuenta; con un ensayo introductorio).

Muchas veces me he preguntado por qué tenemos tantas carencias en nuestro país, carencias de todo tipo; pero en este momento en el que tengo entre las manos el *Diccionario de jóvenes compositores italianos* me pregunto por qué en México no tenemos críticos musicales; por qué los musicólogos mexicanos no se interesan en la música de sus contemporáneos; por qué vemos rara vez en nuestros conciertos a los pocos valientes que se atreven a escribir sobre la música actual.

Supongo que no debe ser

RENZO CRESTI

# VERSO IL 2000

Dizionario dei giovani compositori italiani.  
Cento schede critiche sui maggiori autori  
nati negli anni Quarante e Cinquanta; con un saggio introduttivo.

nada sencillo emitir juicios sobre algo totalmente nuevo; no se sabe si el tiempo les dará o no la razón sobre lo que escriben; no se sabe si perderá o ganará la amistad de un gran artista o de un cretino. No es fácil emitir un juicio cuando se conoce el peso de la palabra impresa, la responsabilidad que implica el publicarlo y la eventual influencia que produce en la gente que lo lee. Sin duda es más sencillo emitir juicios sobre temas que ya se han discutido ampliamente, temas de bajo o nulo riesgo.

¿Cuándo empezarán nuestros musicólogos a interesarse

en las nuevas generaciones de compositores? ¿Cuándo ayudarán nuestros críticos musicales a informar al público de nuestra realidad musical?

Y como según parece esta nota se está convirtiendo en una letanía de quejas, y no es el caso, me concentraré en el libro de Renzo Cresti.

Creo innecesario hacer énfasis en el hecho de que Italia es uno de los países que posee el mayor número de compositores vivos. Tal vez esto sea gracias a su ancestral tradición y a la excelente enseñanza musical que poseen, que ha permitido también la forma-

ción de un importante movimiento musicológico en torno a la música contemporánea y de críticos que sí desempeñan un papel fundamental en la historia musical italiana.

Existen muchísimas revistas especializadas que tienen gran demanda y se publican periódicamente libros de ensayos, biografías, antologías, etc., de y sobre músicos de hoy.

Renzo Cresti (Florencia, 1953) es uno de estos extraordinarios musicólogos que han dedicado su trabajo a la música contemporánea. Entre sus publicaciones más importantes están *Per una nuovastoria della musica* (Nápoles, Dick Pearson, 1987); *Franco Donatoni*; *Aldo Clementi*; *Il Secondo Novecento Musicali*; *La musica, le idee, le cose*; *Vicenzo Galilei*. Ha colaborado en numerosas revistas y ha sido director artístico de diversos festivales de música contemporánea.

Esta pluralidad de actividades en torno a la música de hoy ha conferido a Renzo Cresti una visión envidiable del acontecer musical de su país y no es de extrañar que haya decidido realizar el primer diccionario de jóvenes compositores italianos. Compositores que tienen

hoy en día entre los 30 y los 40 años y que, según las propias palabras de Cresti: "constituyen el *humus* de la cultura musical, algunos de los cuales—sin retórica alguna—serán los grandes y famosos del mañana (aunque algunos ya lo sean)."

En Italia existen más de 400 personas que, bien o mal, escriben música que es interpretada. El trabajo de Cresti no pretende abarcarlos a todos y, aun corriendo el riesgo de excluir a algún autor significativo, la selección realizada por él considera a quienes, según su personal estima, están haciendo la historia de la composición contemporánea italiana. Esta selección estuvo sustentada principalmente en materiales proporcionados por los propios compositores: grabaciones (en su mayoría no profesionales), fotocopias de manuscritos, cartas y testimonios personales.

Con todos los problemas y limitaciones que uno puede fácilmente imaginar en estas circunstancias, Cresti logra realizar este *Diccionario* con un impresionante número de jóvenes compositores escrito de tal manera que no sólo resulta ameno, sino que se tiene la certeza de que quien lo escribe

conoce a fondo, no sólo a cada compositor mencionado, sino también los diversos temas que toca. Realiza un interesante análisis sobre las diferentes estéticas; con algunas se siente muy identificado y con otras (como el neorromanticismo) se declara abiertamente en contra. Evidentemente, no se detiene en cada compositor de la misma manera: hay compositores a quienes menciona superficialmente y otros a quienes dedica un análisis más profundo.

El *Diccionario* resulta, pues, muy estimulante y sin duda nos da un panorama inigualable del acontecer musical actual italiano.

Ojalá alguno de nuestros musicólogos se atreva a realizar un trabajo similar a éste de Renzo Cresti, con la misma profundidad y profesionalismo, que haga posible emitir juicios de valor (tan discutibles como personales) a través de un análisis serio. Es la única manera en que podremos conocernos a nosotros mismos, a nuestra situación musical y entrever la música, la poética musical y la cultura contemporánea de nuestro país hacia el año 2000.

Ana Lara

### **Adolfo Salazar: un español universal**

*Cuadernos de música*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1992, 168 p.

En la segunda entrega de los *Cuadernos de Música* que edita la Sociedad General de Autores de España, se publica, entre otros ocho valiosos artículos de

la activa producción musicológica española, uno que despierta en mí un interés especial. Se trata de un trabajo realizado por Emilio Casares Rodicio, sobre el eminente musicólogo e historiador español Adolfo Salazar.

Nacido en Madrid en 1890, Salazar fue uno de los más brillantes protagonistas de la escena musical mexicana durante varias décadas. Llegó exilia-

do en 1938 a México, en donde habría de realizar—como otros ilustres españoles en idénticas circunstancias—una parte substancial de su obra. Quizá constituya una especie de presagio que *Andrómeda*, su primer libro editado, se haya publicado en México en el lejano año de 1921.

Es bien sabido que Salazar también participó de manera activa y entusiasta en la vida



*Adolfo Salazar de pie, entre Stravinsky y Falla (tercero y segundo desde la derecha sentados), 1916*

cultural y artística de su país. Era la época del gran resurgimiento de la cultura española —con la generación del 27 a la cabeza—, que Casares sitúa en las décadas de los 20 y 30 y que culmina con el estallido de la Guerra Civil. Estamos, pues, ante una figura primordial cuyo pensamiento influyó de manera decisiva en la configuración de la vida musical, tanto española como mexicana, de la primera mitad del siglo xx.

En su trabajo “Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española”, Casares, no obstante abordar prácticamente todos los aspectos de la actividad musicológica de Salazar en los dos continentes, se inclina preferentemente —y el mismo título del artículo lo sugiere— por una revisión de su actividad académica en España, sin cuya presencia —puntualiza el autor— sería imposible entender cuanto sucedió en la música española en el periodo que abarca de 1915 a 1936. Toca también aspectos relevantes de su casi desconocida faceta

como compositor, su vocación primera; de la crítica musical que brillantemente ejerció como una especie de apostolado, por considerarla tan urgente como necesaria para la “pobre” vida musical de España en su juventud. Recuerda asimismo su labor como traductor de manuales y tratados técnicos, y como transcriptor de música antigua. Finalmente nos habla de su dedicación exhaustiva al estudio de la historia de la música, actividad que ejerció des-

de su privilegiada visión cultural, literaria y filosófica, y lo que es más raro aún, de músico práctico.

El artículo, escrito a partir de fuentes de primera mano —ya que Casares ha tenido acceso al Fondo Salazar, propiedad de la familia Prieto de la ciudad de México—, nos ofrece además una valiosa información sobre algunos aspectos biográficos poco conocidos de este historiador quien siempre evitó hablar de sí mismo. No dejamos de lamentar que debido a la monumentalidad de la obra de Salazar (se cuentan en varios miles sus artículos y ensayos), el autor del artículo se haya visto obligado a ofrecernos, en los catálogos correspondientes, sólo una muestra representativa de estos trabajos. Consideremos además los límites que naturalmente impone una revista o cuadernillo como el que aquí se reseña. Sería deseable que en algún otro momento se abordase una recopilación bibliográfica exhaustiva; esto nos depararía,



sin duda, agradables sorpresas, como por ejemplo, el espléndido libro *La era monódica en Oriente y Occidente* (El Colegio de México, 1958, 46 pp.), o sus colaboraciones en *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, donde Salazar publica sus artículos "Zarzuela" (5° ed., pp. 2085-2087) y "Spanish folk music" (5° ed., pp. 580b-583b). No ocurre lo mismo en lo que respecta a su producción bibliográfica y al catálogo de sus composiciones ya que, al parecer, sí están considerados en su totalidad (por lo menos el autor, en el caso del catálogo, no dice lo contrario). Me habría gustado, y esto es ya

una cuestión estrictamente personal, un mayor rigor en la presentación tipográfica de la lista de obras de Salazar. El uso de cursivas para los títulos de los libros, las revistas y las obras musicales, facilita al lector su consulta, así como el uso de comillas para distinguir los artículos.

Es evidente que Casares es un asiduo lector y un buen conocedor de la obra de Salazar. Por eso mismo rechaza la simple enumeración de datos y efemérides y opta por ofrecernos el resultado de una reflexión y de un estudio minucioso que se ponen de manifiesto a través de sus interpre-

taciones personales y sus ideas sobre la creación salazariana.

Considero importante señalar aquí que los trabajos de Casares sobre Salazar constituyen una aportación valiosísima al estudio de este gran promotor de la musicología universal que, por razones un tanto inexplicables, no ha merecido por parte de los investigadores mexicanos, entre los que me incluyo yo misma, toda la atención que debiera. Creo que sería un acto de elemental justicia que algún día México o España publicaran las obras completas de Adolfo Salazar. Ambos países se lo debemos.

Consuelo Carredano

### Tales espectadores, tales lectores

*Opera Magazine*. México D.F., año I, número 2, septiembre de 1992.

Tenemos un público de ópera muy bien definido en nuestro país, y una ópera que responde por lo general a sus expectativas. Ahora este público parece haber hallado la revista que lo refleja con todas sus características y limitaciones, y es esta *Opera Magazine*, en clara lengua inglesa aunque sólo sea en el título.

En el segundo número de esta revista queda evidente el carácter conservador, cerrado y casi frívolo de quienes aman la ópera exactamente como la amaban los cronistas de fines del siglo pasado, con todo su anecdótico y su cursilería, con su estrechez de miras que los lleva a formar un universo estético perfecto, tan perfecto que no ha sufrido modificaciones

relevantes en cien años aunque el mundo, las personas, la música y la ópera sí hayan cambiado —y cuánto— en ese mismo lapso.

El conjunto del número está dedicado a dos figuras relevantes, Enrico Caruso y sobre todo Gioacchino Rossini, en conne-

ANO I NUMERO 2 SEPTIEMBRE DE 1992 PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 3.000 M.N.

ROSSINI: EL BARBERO DE SEVILLA  
 CARUSO: EL ÚLTIMO Aliento     RECETAS ROSSINIANAS  
 ENTREVISTA A GERARDO KLEINBERG     LA ÓPERA: ¿BISNETA DE PLATÓN?

moración del bicentenario del natalicio de éste último. El artículo de Eduardo Lizalde sobre Caruso ilustra con admiración consabida sobre los últimos años y las últimas grabaciones del gran tenor, y la correcta exposición de su artículo hace que la "carta del director" de la revista lo califique de "soberbiamente escrito". Y es soberbia en verdad la escritura de Lizalde en contraste con los textos sobre *El barbero de Sevilla* y la vida de Rossini, porque estos textos son de una incoherencia y una falta de claridad desproporcionadas, con problemas de morfosintaxis propios de la secundaria: no es posible sacar en claro opiniones de ellos porque no se entiende buena parte de lo escrito.

Hay abundante información sobre la vida, pasión y milagros del operista de Pesaro, toda ella laudatoria, complaciente o justificadora, y poco análisis serio de la música, de los recursos dramáticos y de la situación del compositor en su época y en su medio. La evocación conjunta del autor semeja un álbum de familia dedicado al venerable abuelo.

Una entrevista realizada a Gerardo Kleinburg parece con-

tradecir, involuntariamente, el estilo *of this magazine*, pues el nuevo director de la Ópera de Bellas Artes anuncia aquí su propósito de llevar a escena una variedad mayor de ópera que aquélla a la que nos tienen acostumbrados el Instituto Nacional de Bellas Artes y el medio operístico; declaraciones vertidas justamente en una revista donde no se menciona más que a la ópera italiana decimonónica y *verista*; donde los articulistas mencionan de paso a Wagner y se preocupan bien poco de las óperas rusa, francesa y centroeuropea; donde nombres como Monteverdi, Mozart, Stravinsky, Berg, Britten, Poulenc y la ópera americana —y desde luego, la mexicana— son virtualmente inexistentes. En fin, donde se piensa y se escribe como hace cien años y se heredan pleitos que a nuestro tiempo le sueñan casi ridículos, como el de wagnerianos contra italianistas, o bien se sostienen las veneraciones idólatras por los cantantes, las divas, como únicos o primordiales creadores de ese arte tan complejo y colectivo que es la ópera.

La calidad técnica de la revista es sobresaliente desde el

punto de vista de la composición tipográfica, la impresión y el papel brillante en que se imprime. El diseño, en cambio, es pobre y carente de imaginación; repite estilos y procedimientos ya desusados en las ediciones modernas, como es el recortar las figuras de su fondo original para sobreponerlas en el fondo blanco de las páginas. Digamos en abono de *this magazine* que parece vivir de su propia publicidad—abundante y de iniciativa privada—, y que ya ofrece suscripciones. Las características de esta *Opera Magazine* la hacen muy semejante a las revistas de circulación interna o restringida que editan, por ejemplo, las grandes empresas o las cámaras de comercio exclusivamente para sus agremiados, si bien la revista de que hablamos se vende en librerías al público en general; esto último no obsta para que *Opera Magazine* parezca proponerse como una revista de tipo cerrado o restringido: sólo para aquellos devotos del tiempo pasado, encerrados en su propia cofradía que es ese curioso público de la ópera tradicional.

Eduardo Contreras Soto

## Grabaciones

### *La otra música que también llega al corasón*

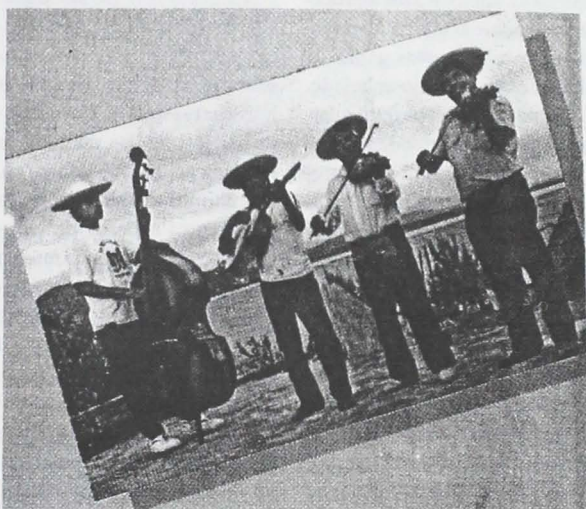
Los Gallardo, *Desde la Costa Chica en Grande*. México: Discos Corasón, C-001, 1992.

Contenido: Lado A. 1. La negra (chilena); 2. Son (son instrumental); 3. Déjala que vaya (chilena); 4. Suena guitarrita (columbiana); 5. Porción de mujeres (bola); 6. Las abajeñas (chilena). Lado B. 1. Las torcasas (chilena); 2. El gusto corriente (chilena); 3. Trigueña hermosa (canción-corrido); 4. Despierta joven (columbiana); 5. Alma de acero (canción-corrido); 6. El gallo plateado (chilena). / Grabación: Guillermo Pons.

Trío Los Caporales, *El huapango de oro*. México: Discos Corasón, C-003, 1992.

Contenido: Lado A. 1. El cielito lindo; 2. La petenera; 3. El apasionado; 4. El bejuquito; 5. La azucena; 6. Las flores. Lado B. 1. El caimán; 2. El llorar; 3. El sacamandú; 4. El gallo; 5. El huerfanito; 6. El tepetzintleco. / Grabación: Enrique Ramírez de Arellano.

Conjunto Atardecer, *Pirecuas y Abajeños*. México: Discos



## CONJUNTO ATARDECER Pirecuas y Abajeños

Corasón, C-002, 1992.

Contenido: Lado A. 1. Las risas (abajeño); 2. Señor viudo (abajeño, sic); 3. Flor de pensamiento (abajeño); 4. Los cantares de mi lago (pirecua); 5. Mujer borracha (pirecua); 6. El último beso (abajeño). Lado B. 1. El fandango (abajeño); 2. Cuauhtémoc (pirecua); 3. Dios eterno (pirecua); 4. Rebozo blanco (abajeño); 5. La Virgen de Guadalupe (pirecua); 6. Dos

ojitos (abajeño). / Grabación: Penny Simpson.

Es por todos conocido que en México, en lo que a música tradicional se refiere, muy poco es el material que se encuentra impreso. Pese a los esfuerzos generalmente aislados tanto de instituciones como de particulares, la gran mayoría de las manifestaciones musicales producidas a lo largo y ancho

de nuestro país, continúan siendo conocidas sólo en las distintas regiones de origen, ya sea porque ni siquiera han sido registradas, o porque, en el mejor de los casos, permanecen guardadas en archivos a los que ocasionalmente acude algún investigador con muchas ganas de hallar el documento anhelado.

Esta situación es particularmente triste, si entendemos que la necesidad urgente por promover y apoyar la edición constante de esta música, va más allá de ese fin primordial tantas veces proclamado: *rescatar todas aquellas expresiones musicales que frente a la excesiva promoción de la música comercial, se ven cada vez más afectadas*. Los innumerables géneros y ritmos que se escuchan cotidianamente tanto en plazas, mercados, cantinas, fiestas, fandangos, como en el interior de las iglesias o de las capillas de cada comunidad indígena, en las procesiones religiosas o en las velaciones de muertos, cumplen ciertamente una función fundamental para los hombres que crean o se recrean con esta música. Ya sea que se trate de una función ritual, de comunicación, de identidad, o de simple esparcimiento, es seguro que esta música llegará a los oídos del extraño, carente de esa significación inicial. Sin embargo, es música al fin y al cabo, y mueve emociones como cualquier otra. No son sólo intereses relacionados con la investigación, la docencia, o el discurso dentro de alguna política cultural, los que deben tomarse en cuenta al hablar de la necesidad de difundir esta música. Es innegable que existe un público no especializado que simplemente gusta de ella, y que generalmente ve in-

satisfecha su demanda porque, para colmo, las ediciones que al respectose han realizado son de un tiraje tan limitado que con frecuencia terminan por agotarse rápidamente.

Este público es, sin duda, considerablemente minoritario, sobre todo si lo comparamos con aquél que consume la música transmitida diariamente por los medios masivos de comunicación. Sin embargo, éste último ha desarrollado esta preferencia a partir de escuchar constantemente la música que tiene a la mano. ¿Qué pasaría si tuviéramos un acceso más directo a toda esa variedad musical que a pesar de todo, persiste en las diferentes regiones de nuestro país? Su audiencia sería definitivamente mayor, pero para ello habría que contar con las facilidades financieras que hicieran posible, por lo menos, y como un primer paso, su registro en fonogramas aptos para la venta. Es por ello que resulta realmente importante apoyar cualquier iniciativa encaminada a la difusión de nuestra música tradicional, sobre todo si tomamos en cuenta que las condiciones en las que esta iniciativa se lleva a cabo generalmente son el resultado de audacias personales, o bien de esfuerzos institucionales, que por desgracia tampoco son capaces de proyectar esta tarea de una manera verdaderamente efectiva.

El trabajo realizado recientemente por los investigadores y productores musicales Eduardo Llerenas y Mary Farquharson es una aportación especialmente valiosa ya que han decidido emprender esta labor con la participación de los propios músicos. Se trata de la creación

de una serie de casetes denominada *Discos Corasón*, dirigida, mediante la co-producción con el artista, no sólo a apoyar la difusión de nuestra música, sino también a estimular su producción. El procedimiento para que esto se lleve a cabo es el siguiente: se visita una región musical determinada con el fin de escuchar, seleccionar y finalmente grabar el material que consideren de mayor calidad y originalidad; posteriormente, después del proceso de edición y maquila, la mitad del tiraje es entregada a los grupos musicales que intervinieron para que ellos, de acuerdo con sus necesidades y mecanismos de venta, lo distribuyan en su región, obteniendo de esta manera un beneficio también económico. La otra mitad servirá para promover estas distintas muestras regionales tanto en el Distrito Federal como en el extranjero, según los fines propuestos por la parte capitalista de esta asociación. La intervención activa de los músicos dentro de este proyecto determina un significativo cambio, ya que esto implica entender que ellos son algo más que simples informantes en un trabajo de recolección y, por ende, tienen todo el derecho de decidir sobre el destino de su propia música. Pero, por otro lado, es posible que esto implique a su vez reconocer que la música tradicional, más allá de ser una manifestación en peligro de extinción, es hoy en día una expresión viva que merece ser difundida como tal, para regocijo también de todos aquellos que nos encontramos, por razones inexplicables, lejanos a ella.

La aparición de esta nueva serie fonográfica fue anunciada

da públicamente el pasado 24 de julio en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, donde Froylán López Narváez y el reconocido trovador Guillermo Velázquez presentaron los tres primeros casetes de esta colección.

El primero de ellos, *Desde la Costa Chica en Grande*, incluye muestras de diferentes géneros propios de esta zona como chilenas, sones, corridos y colombianas, interpretadas por varios de los descendientes del reconocido arpero don Eduardo Gallardo, recientemente fallecido. Originario de Cruz Grande, Guerrero, este grupo musical está integrado por Eulalio Gallardo Carmona, el padre, quien toca la guitarra y lleva la primera voz, y por sus hijos Vicente Gallardo Garibo, en la segunda voz y guitarra, Eulalio Gallardo Garibo, en la jarana, Aurelio Gallardo Garibo, en el arpa, y Hermenegildo Gallardo Garibo en la caja de tapeo.

Parte del material que integra la presente grabación está constituido por chilenas, uno de los géneros más conocidos en la región, y todas ellas son atribuidas a don Eduardo Gallardo, a excepción de *La negra*, compuesta por su hijo Eulalio, lo que denota un importante trabajo de composición paralelo a la interpretación. El resto está conformado por diversos ejemplos pertenecientes al dominio público y una canción-corrido de José Alfredo Jiménez. A excepción del único son que aparece en este casete, la música lleva canto. Los versos hablan en general de temas relacionados con el amor, y a través de ellos, el hombre puede expresar lo mis-

mo su pasión y encanto por la mujer deseada, como las dificultades que como conquistador padece con sus amadas "tan sólo por quererlas mucho", como sucede en la bola titulada *Porción de mujeres*. Pero también encontramos coplas como las de *El gallo plateado* en las que el orgullo enaltecido de ser guerrerense es el tema principal. En cuanto a la música, las únicas piezas en las que interviene todo el conjunto instrumental (guitarras, jarana, arpa y caja de tapeo), son las que por tradición se bailan, es decir, los sones y las chilenas. Las bolas y las canciones-corrido son interpretadas sin la caja de tapeo, mientras que en las colombianas la voz es acompañada sólo por la guitarra. Toda esta variedad, tanto en géneros como en combinaciones instrumentales, se ve enriquecida gracias a un buen trabajo de interpretación por parte de los Gallardo. Sin embargo, la calidad de la grabación no favorece el esfuerzo de los músicos, debido a que la mezcla no es muy afortunada y no permite distinguir claramente los sonidos de cada instrumento. Así, mientras las guitarras tienen una presencia incluso mayor a la de las voces, el arpa se oye en un segundo plano y los golpes de la caja de tapeo tienen que ser adivinados. Es una lástima, ya que esto resta calidad al producto final, que de otra manera sería simplemente maravilloso.

El segundo casete de esta colección se titula: *El huapango de oro*, y contempla una selección de sones huastecos en la versión del Trío los Caporales, grupo originario de Ciudad Valles, San Luis Potosí. Está compuesto por Dionicio Ra-

mos, a cargo del violín; José Navarro en la huapanguera y canto; y por último, Mario Chávez, quien interviene con su jarana y voz. La calidad de ejecución de este trío es indiscutible ya que cada uno de los integrantes domina con gran habilidad su respectivo instrumento. Por otro lado, se advierte una gran experiencia en conjunto, y el desarrollo de un estilo, que a pesar de ser claramente potosino, muestra características propias a través de la fuerza, precisión y elegancia con las que este grupo interpreta su música. En cuanto al contenido, los huapangos incluidos aquí son de los más preciados dentro del repertorio huasteco. La grabación en este caso resulta afortunada, por lo que nos permitimos recomendar ampliamente la adquisición de este casete.

El tercer casete se titula: *Pirecuas y abajeños*, y a diferencia de los dos anteriores, su contenido evoca el elemento indígena de nuestra música popular a través de dos de los géneros musicales más conocidos en la región purépecha: el son abajeño y la pirecua. El primero, instrumental, forma parte de la música propia para bailar, y es interpretado por el conjunto musical integrado por dos violines, vihuela y contrabajo. La pirecua, en cambio, es el nombre que se le da al canto mediante el cual el hombre purépecha ha venido expresando durante años un sinnúmero de ideas y sentimientos en su propia lengua. Existen diversas formas de interpretar las pirecuas, pero la más común y la utilizada por el Conjunto Atardecer es a dos voces acompañadas por el sonido rítmico y

pausado de las guitarras. Este conjunto, originario de Jarácuaro, Michoacán, está integrado por Gervasio López, excelente violinista quien enseña a sus dos hijos, Atilano López Patricio, a cargo del segundo violín, guitarra, voz y contrabajo —instrumento que interpreta extraordinariamente—, y Pedro López Patricio que interviene con la vihuela, guitarra y voz y, por último, el más joven de los músicos, Atilano López Pichátaro, quien pasa a formar parte del grupo en días recientes para tocar el contrabajo. Cualquier comentario sobre el trabajo de este conjun-

to sale sobrando, ya que desde hace varios años ha sido considerado como representativo dentro de la tradición musical propia de la región lacustre de Michoacán, y se ha distinguido no sólo por lo que a interpretación se refiere, sino también por su fructífera aportación en el campo de la composición. Muestra de ello es que, a excepción de uno, todos los ejemplos musicales que aparecen en la presente grabación fueron compuestos por alguno de los dos hermanos, Atilano o Pedro.

En resumen, podemos decir que el material registrado en

los tres primeros casetes de esta nueva serie denominada *Discos Corasón* es valioso por sí mismo, y por ello vale la pena conocerlo. Pero, por otro lado, es preciso señalar la importancia de que esta labor emprendida por Llerenas y Farquharson no concluya aquí, ya que su verdadero valor reside en ser el inicio de un proyecto que, de realizarse con la continuidad y coherencia adecuadas, podría traer grandes beneficios en favor de la difusión y el conocimiento de la música popular de nuestro país.

Rosa Virginia  
Sánchez García

### **La antología extraoficial del nacionalismo oficial**

*Antología de la música clásica mexicana; segunda serie.* México, Patria, 1991. 4 discos compactos.

Alcaraz, José Antonio, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano.* México, Patria, 1991. 187 pp.

La denominación de “clásica” a toda la música de concierto, académica o como se le llame, se ha vuelto un término comercial; así se le clasifica en todos los lugares donde se vende música grabada. Si nos atenemos al término “clásico” en su sentido histórico y musicológico, la presente antología que Editorial Patria ha puesto a la venta en los supermercados y tiendas de la cadena Aurrerá no tiene una sola obra de ese estilo, con la posible excepción de la obra de Sandi.

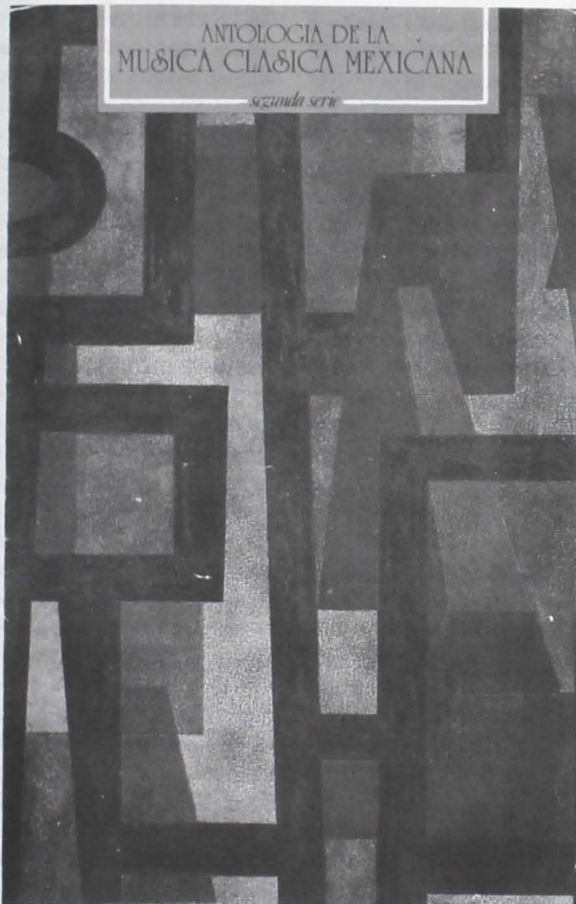
Pero vayamos por partes. Después de haber sacado a la venta la primera serie de cuatro discos compactos llamada

*Antología de la música clásica mexicana*, la cual contenía reediciones de música de la colonia, del siglo XIX —Castro y Villanueva— y de Manuel M. Ponce como la culminación y proyección de una época musical hacia otra, Patria emprendió la publicación de la segunda serie de la *Antología*, la cual comprende el periodo generalmente llamado nacionalista. En esta segunda serie la casa editora mantiene sus criterios de divulgación educativa de reediciones musicales como inversión comercial, y nos presenta de nuevo un estuche de cartón rígido con tamaño de álbum de disco de larga duración, estuche que contiene sus cuatro discos y un libro de José Antonio Alcaraz, con notas referidas a los autores y a las obras aquí antologadas.

Las obras contenidas en la *Antología* son: el Concierto para piano y orquesta de José Rolón; *Preludio a Colón* de Julián Carrillo; *Pueblerinas* de Candelario Hufzar; *HP* y el

Concierto para piano y orquesta de Carlos Chávez; *Sensemayá*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *La noche de los mayas* y *Redes* de Silvestre Revueltas; la Sinfonía II de Luis Sandi; *Sones de mariachi* de Blas Galindo; el Concertino para órgano de Miguel Bernal Jiménez; *Huapango* de José Pablo Moncayo; *Balada del pájaro y las doncellas* de Carlos Jiménez Mabarak. Han sido repartidas en un disco de “cursadores” —Rolón, Hufzar y el inclasificable Julián Carrillo—, en sendos discos dedicados por entero a Chávez y a Revueltas, y en el cuarto disco se ha puesto a los cinco restantes autores.

Lo heterogéneo de las grabaciones queda de manifiesto en las distintas calidades de sonido, así como en el criterio irregular para los créditos de producción. La proporción de los orígenes editoriales favorece a la actual Bertelsmann de México, bajo cuyo clásico sello RCA Victor se publicó originalmente la mayor parte de estas graba-



ciones; los otros orígenes son: Disques Forlane de Francia, para todo Revueltas; la UNAM, para Carrillo, y el Fondo INBA/SACM para Bernal Jiménez.

La grabación más antigua del álbum es la obra de Carrillo, la única e histórica grabación del *Preludio a Colón*, dirigida por el propio autor en 1963, dos años antes de morir, para la Philips de Francia, y cuyos derechos fueron cedidos desde entonces a la UNAM. Le siguen en antigüedad las grabaciones de Rolón y Galindo, publicadas en un mismo disco en 1968, el mismo año que la grabación de Jiménez Mabarak salía en otro álbum. Las grabaciones de Chávez son

del año de su muerte, 1978; las de Revueltas son de 1980—*Sensamayá*—y 1981; la de Moncayo, de 1980; las de Sandi y Hufzar salieron en el mismo disco en 1981, y la más reciente de todas, la de Bernal Jiménez, salió en 1989. De todo este material, sólo el disco de Revueltas y el *Huapango* de Moncayo ya habían sido publicados como compactos antes de publicarse la presente *Antología*; es decir, casi todo su material ha llegado por primera vez al disco compacto, y esto es lo primero que merece un reconocimiento para Patria.

Veamos algunas observaciones generales antes de pasar a hablar de cada obra. No son

muy homogéneos los criterios de selección de autores y material para este periodo, pues podría cuestionarse la ausencia de obras, por ejemplo, de Eduardo Hernández Moncada (1899- ), de Daniel Ayala (1908-1975) o de Salvador Contreras (1910-1982); las causas de su exclusión pueden haber sido el tiempo limitado de que se disponía en cuatro discos o la escasez de grabaciones de obras de estos autores, aunque algunas hay; esperemos que su exclusión no se haya debido a la valoración negativa de sus obras, pues no se la merecen.

Otra observación global es que la *Antología* nos presenta un panorama abrumadoramente orquestal: sólo el *Preludio a Colón*, para seis ejecutantes, y el *Homenaje a García Lorca*, para orquesta de cámara, escapan a esta dotación general. De inmediato cabe preguntarse si el periodo nacionalista no produjo obras igualmente valiosas en el campo solista o de cámara, e incluso en el vocal. O bien, si se trataba de trabajos absolutamente orquestales, ¿por qué se incluyó el *Preludio a Colón* y no *Horizontes*, por ejemplo, que sí es una obra orquestal y también representa el trabajo microtonal de su autor? De aquí se desprende la siguiente observación: ¿por qué se eligió a estas 14 obras en la antología, y no a otras?

Puede responderse de varios modos, pero con toda seguridad no del mismo para todos los autores. ¿Son sus mejores obras? Aun con lo riesgoso de una clasificación de tal índole, no es difícil constatar que *Pueblerinas* o *Sones de mariachi* no son las mejores obras de Hufzar y Galindo, respectiva-

mente —con lo cual tampoco pretendo afirmar que son obras malas, nótese—. ¿Pero entonces cómo se escogió el material de la *Antología*? Las obras que la integran reflejan no uno, sino varios criterios combinados de Patria sobre su material: son una selección representativa y proporcional de las grabaciones disponibles. Hay autores sobre los cuales había poco de dónde elegir, como Rolón, Sandi o Jiménez Mabarak; en otros casos se optó por los títulos más conocidos como garantía de venta, según se hace evidente en Galindo, Moncayo y Bernal Jiménez. Ahora vayamos a la revisión particular de cada obra, y de cada versión.

El cada vez más atractivo Concierto para piano de Rolón sólo ha sido grabado en esta versión antologada, con Miguel García Mora y la Sinfónica Nacional dirigida por Herrera de la Fuente. La obra necesita muchas más ejecuciones y grabaciones, para que se estudien con atención sus puntos difíciles como la sobreorquestación, y se disfrute de sus hallazgos como sus endemoniadas combinaciones rítmicas. La calidad de la grabación es regular, consaturaciones en los *tutti*; pero, reiterando, no había de donde escoger.

El mismo caso acontece con la obra de Carrillo, como ya se dijo. La calidad de la grabación hace pensar que es de la época del estreno de la obra —1925—, pero no: es de 1963, aunque no lo crean los oídos; parece haber sido tomada de un disco impreso y no de una cinta maestra. Ello no obstante, ahí está una obra de Julián Carrillo por primera vez en disco compacto, en medio de una *Antología*

en la que se le siente desubicado, como el caso de excepción que representó toda su trayectoria artística frente a su época. Si se le hubiera dedicado más espacio, su Sinfonía en Re mayor —1902—, también grabada por Philips el mismo 1963, habría representado el grado culminante de la música mexicana del siglo XIX; es decir, habría hecho buena compañía a Castro en la Primera Serie de esta *Antología*. Todo lo cual nos muestra cuán inclasificable sigue siendo Carrillo.

El caso de Hufzar ha cambiado en los últimos diez años, de ser un autor casi nunca grabado a contar hoy en día con cuatro de sus cinco sinfonías grabadas, así como tres poemas sinfónicos y algunas obras de cámara. De las dos grabaciones disponibles de *Pueblerinas*, sin duda la mejor es la antologada, con buena calidad y contrastes extremos de volumen sonoro: uno de los mejores momentos de la Filarmónica de la Ciudad de México, bajo la batuta de Lozano.

El disco dedicado a Chávez reúne dos obras que valen como principio y término de su periodo nacionalista en su trayectoria individual, y al mérito de esa reunión se suma el de difundirlas para ampliar la oferta chaviana a un público más cercano a las seis sinfonías. Las dos versiones disponibles de *HP* han sido dirigidas por Eduardo Mata, y Patria escogió de nuevo la mejor, la que ejecuta la Sinfónica de Londres. En el caso del Concierto para piano, se pudo haber reproducido la histórica versión de Eugene List —quien lo estrenara— y la Orquesta de la Ópera de Viena; pero la versión

elegida, con María Teresa Rodríguez y la New Philharmonia también con Mata, no desmerece en modo alguno. Este disco es muy ilustrativo del desarrollo de una tendencia musical sobre el mismo autor.

El disco dedicado a Revueltas fue una adquisición “en paquete”: ya ha estado en circulación internacional desde hace uno o dos años bajo el sello de la disquera original, Forlane, con el título *Hommage à Revueltas (1899-1940)*; estas versiones son bien conocidas en México por las sucesivas reediciones que de ellas hiciera Peerless entre 1981 y 1987. La gran novedad del disco es la grabación de *Redes*, que no salió en los años de los discos originales y sólo vino a aparecer con la reedición en disco compacto de toda la obra revueltiana, que Lozano y la Filarmónica de la Ciudad grabaron para la casa francesa. Esta versión de *Redes* confirma una tendencia constante de Lozano por darle *tempi* y cadencias peculiares a varios pasajes revueltianos, como es el caso del corrido de esta suite. Es de agradecerse que Forlane ahora sí hubiera cuidado la reedición digital de sus grabaciones y cortara las tomas de sonido correctamente, sin ruidos de músicos que se levantan de sus asientos. Una buena antología de la obra del de Papasquiario, de calidad sonora muy aceptable.

El menos favorecido de toda la *Antología* es sin duda Luis Sandi. Se eligió por la comodidad de la adquisición su Sinfonía II, con la OFCM dirigida por Lozano; una obra compuesta en 1979, la única de la *Antología* cuya creación está fuera

de los años en que predominó el nacionalismo —todas las demás se compusieron entre 1925 y 1950—, y que sólo muestra el buen oficio del autor pero no una evolución personal. Es verdad que tampoco se ofrecía una gran variedad de grabaciones de Sandi para escoger, pero se podían haber desenterrado algunas como *Las Troyanas* —1937—, grabada por Compás en 1957 y que muestra al mejor Sandi, el maestro coral; o bien, una rareza de principios de los años cincuenta, una edición estadounidense de *Bonampak* —1951—. Con Sandi, Patria prefirió ahorrarse trabajo.

También con Galindo debe haber predominado la comodidad, pues se eligió una versión de sus *Sones de Mariachi* con la osn y Herrera de la Fuente que, si bien no es mala ejecución, sí es grabación de regular calidad, cuando esta obra tan popular ya tiene grabaciones digitales, como la de la OFCM dirigida por Bátiz —EMI, 1984— o la de la Sinfónica de Xalapa dirigida por el mismo Herrera de la Fuente —OM Records, 1986—. En un caso distinto se halla el celeberrimo *Huapango*: de las nueve o diez versiones disponibles —dos digitales—, la elegida, con la osn y Sergio Cárdenas, tiene una buena calidad de grabación y la memorable ejecución aporta más razones que justifican haberla elegido.

La grabación del Concertino

para órgano de Bernal Jiménez es una grata novedad. El Concertino es un caso peculiar de una obra que se había difundido y había ganado popularidad por una sola grabación: la de Musart de 1958, con Juan Bosco Corroero y la osn dirigida por Herrera de la Fuente. Tu vieron que pasar treinta años para una segunda grabación, ésta de Manuel Zacarías y la Filarmónica de Jalisco dirigida por Manuel de Elías. Grabación bienvenida, porque Zacarías aporta una interpretación muy personal y diversa del modo como nos acostumbramos a oír esta obra con Juan Bosco Corroero; añadamos que la grabación es de buena calidad, y celebraremos la inclusión de este registro en la *Antología*.

Por último, la única grabación de la obra escogida de Jiménez Mabarak la realizó la Sinfónica de la UNAM —la actual Filarmónica de la UNAM, pues con Armando Zayas; originalmente fue publicada en el álbum triple *Danza moderna mexicana*. Una ejecución correcta, aunque la orquesta universitaria no tuviera entonces un nivel excepcional, y una grabación de buena calidad, sobre todo si consideramos sus veinticuatro años de antigüedad.

El libro de José Antonio Alcaraz que acompaña la *Antología* contiene una recopilación de textos ya publicados anteriormente, algunos como notas de los discos donde salie-

ron originalmente las presentes grabaciones, otros como artículos de la revista *Proceso*; es un libro de papel y encuadernado buenos, con un tamaño de letra muy cómodo de leer y valiosas ilustraciones, algunas verdaderas rarezas. El problema más serio de este libro es que, al no revisar la recopilación en conjunto, las fechas anotadas en unos textos se contradicen con las de textos más recientes, con información más actualizada. Esta confusión de fechas, preocupante en un proyecto editorial como éste que ostenta intereses didácticos o de divulgación, se extiende hasta los datos del empaque exterior. Valga la pena hacer las siguientes aclaraciones: Ricardo Miranda ha establecido que Rolón nació en 1876, con pruebas documentales. Sandi nació en 1905 y Huízar murió en 1970.

En conjunto, esta segunda serie de la *Antología de la música clásica mexicana* y su libro acompañante son un valioso material, sobre todo si se considera al tipo de destinatario al cual se dirige su venta: el público consumidor de supermercados, cuya cultura media suele tener en el olvido a cosas aparentemente inexistentes o sin importancia como la música de su propio país. A pesar de los varios defectos ya reseñados, cualquier esfuerzo de divulgación como esta *Antología* siempre es bienvenido.

Eduardo Contreras Soto

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

HOMENAJES  
A ROSSINI Y MILHAUD

CELLETTI,  
MOCTEZUMA  
DE GRAUN



SAUL BELLOW:  
RETRATO  
DE MOZART

MILHAUD  
Y POURÉNC  
SÉ CARTEAN

ÁLVAREZ  
DEL CASTILLO,  
HARNONCOURT  
REDESCUBRE  
A BEETHOVEN

GONZÁLEZ  
DE SALCEDA:  
ROSSINI, MÚSICO  
Y COCINERO

POEMAS DE MONTES DE OCA,  
GARCÍA TORCA, RICO Y  
DÍAZ ENCISO

ENTREVISTA  
AL ENCUENTRO  
DE WAGNER  
Y ROSSINI

HELGUERA  
TARTA PARA ROSSINI

NOTAS DE BRENNAN,  
GLORIA CARMONA  
Y FABIENNE BRADU

MILHAUD:  
AUTOBIOGRAFÍA

OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1992

44

\$ 15.000

# BIBLIO MUSICA

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

Nº 3

Quinto-Invierno

1992



- El Sistema Nacional de Información Cultural
- La música al aire: colecciones de la biblioteca de radio cava
- Testes musicales neoclásicos en el Museo del Virreinato
- Homenaje a Raúl Lavista
- El catálogo electrónico
- Gerónimo Baquerín Foster: un gran cronista y crítico musical

## Heterofonía

CENIDIM Liverpool No. 16, Colonia Juárez,  
C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 y 592-59-53.

Nombre: .....

Dirección: .....

C.P. Ciudad: .....

País: .....

Remito a ustedes giro postal por la cantidad de: .....

Precio en México:

Ejemplar 13,500 pesos  
Ejemplar atrasado 15,000 pesos  
Suscripción anual 35,000 pesos

Precios en el extranjero:

Ejemplar 13.50 dólares  
Ejemplar atrasado 15.00 dólares  
Suscripción anual 35.00 dólares  
(Gastos de envío incluidos)

# ALGUNAS PUBLICACIONES DEL CENIDIM

## LIBROS

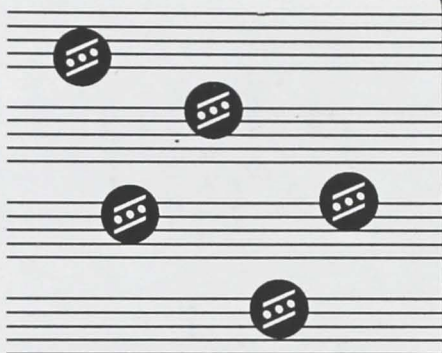
- CALVA, José Rafael. *Julián Carrillo y el microtonalismo: la visión de Moisés*. 1984.
- ALCARAZ, José Antonio. ... *Con el ahínco de su voz pretérita*. 1984.
- CORTEZ, Luis Jaime. *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*. 1985.
- TELLO, Aurelio. *Salvador Contreras: vida y obra*. 1986.
- CORTEZ, Luis Jaime. *Mario Lavista, textos en torno a la música*. 1988.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter*. 1990.
- MENDOZA, Vicente T. *El Folklore de la región central de Puebla*. 1991.
- Varios autores *Nuevas técnicas instrumentales*.

## DISCOS

- *Festival de música y danza autóctonas*. VOL I.
- ENRÍQUEZ, Manuel. *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de cuerdas Latinoamericano.
- CONTRERAS, Salvador. *Música de Cámara*. Cuarteto de cuerdas Latinoamericano.
- HUIZAR, Candelario. *Música de Cámara*.
- LAVISTA, Mario. *Reflejos de la noche*.

## REVISTAS

- *Pauta*. Cuadernos de teoría y crítica musical.
- *Heterofonía*.
- *Bibliomúsica*. Revista de documentación musical.



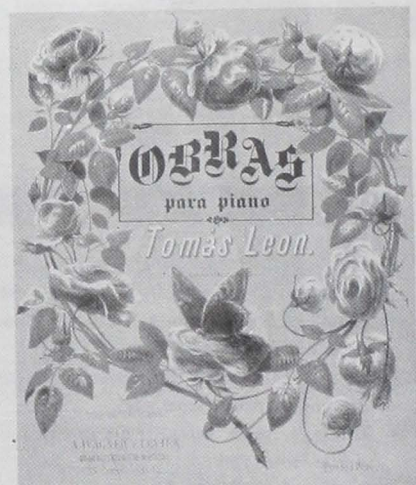
## PARTITURAS

- ELÍAS, Manuel de. *Concertante a doce*. Flauta, 2 clarinetes, clarinete bajo, fagot, corno francés, 2 trompetas, 2 trombones, 4 timbales.
- IBARRA, Federico. *Cantata II: Nocturno sueño*. Tenor, flauta, coro masculino, piano.
- MEDELES, Víctor Manuel. *Ensayo*. Guitarra.
- SOTO MILLÁN, Eduardo. *Gnomos*. Clarinete.
- TELLO, Aurelio. *Dansaq*. Violín.
- HERNÁNDEZ RINCÓN / DORDELLY. *Sones para violín*.

## CASETES Y DISCOS COMPACTOS

- *Serie Folklore Mexicano*  
VOL. III, *La música tradicional en Michoacán*.  
VOL. IV, *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*.  
VOL. V, *Conjunto de arpa grande de la región de occidente*.  
VOL. VI, *Confites y canelones*. México en la tradición popular.
- LAVISTA, Mario. *Aura*. Ópera en un acto. Disco compacto.

*A un artista desconocido de la República Mexicana*



GUSTAVO E. CAMPA

# CRÍTICAS MUSICALES



1911

## EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

FOR  
ALBA HERRERA Y OGAZON



# LA ARMONIA.

ÓRGANO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA.



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes



CENIDIM

## GRABACIONES RECIENTES DEL CENIDIM



Mario Lavista  
**AURA**  
Enrique  
Diemecke  
Ambríz  
Vázquez  
Portilla  
López  
Orquesta  
del Teatro  
de Bellas  
Artes

SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO

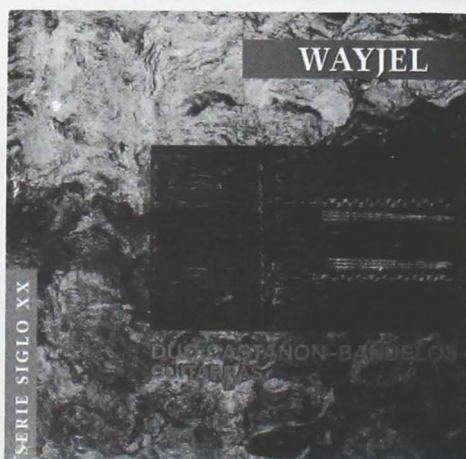
HORACIO FRANCO



SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO

MUSICA MEXICANA PARA FLAUTA DE PICO

SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO XX•SERIE SIGLO



De venta en:  
**CENIDIM**  
 Liverpool 16  
 Colonia Juárez  
 Delegación Cuauhtémoc  
 México 06600, D.F.  
 Teléfono: 592-59-53  
 Telefax: 546-61-40

- Enero 1. El Canónigo Capitular Antonio Mercado inauguró el Seminario de Tepic, por él fundado. Allí se enseñó canto llano.
- Mayo 15. Escuela Nacional Preparatoria. Sociedad de Música de Cámara de México. Segunda Serie de Audiciones. Tercer Concierto. 1. Trío opus 101, Brahms, 2. Trío opus 121, Beethoven, 3. *Sonata para piano y cello*, Beethoven, 4. *Trío* opus 50, Chaikovski.
- Junio 6. Teatro del Conservatorio. Velada fúnebre en memoria del doctor Alfredo Bablot, director de la escuela, fallecido en su puesto hacía un mes. 1. *Libertad*, marcha, Bablot, orquesta. 2. Discurso por el profesor Francisco Ortega. 3. Andante de la *Quinta Sinfonía*, Beethoven, orquesta. 4. Poesía por la alumna Josefina Mucharraz. 5. "Marcha fúnebre" de la *Tercera Sinfonía*, Beethoven, orquesta. 6. Discurso, alumna Margarita Kleinhans. 7. *La Galia*, Gounod. Coros y orquesta del Conservatorio; director Carlos J. Meneses.
- Junio 17. Sociedad Anónima de Conciertos. Función inaugural. 1. *Obertura Euryanthe*, Weber; director, Felipe Villanueva. 2. "Romanza" de la *Suite* opus 49 y "Marcha militar" de la *Suite* opus 60, Saint-Saëns; director, Gustavo E. Campa. 3. *Concierto para piano y orquesta* opus 16, Grieg; solista, Ricardo Castro, director, Carlos J. Meneses. 4. *Segunda Sinfonía*, Haydn; director, Felipe Villanueva. 5. *Cortejo fantástico*, opus 43 y *Serenata* opus 15, Moszkovski; director, Gustavo E. Campa. 6. *Aria de Il profeta*, Meyerbeer; canto, Ángela Aranda, director, Carlos J. Meneses. 7. *Marcha Emperador*, Wagner; director, Carlos J. Meneses. Las crónicas periodísticas afirmaron que se había significado Meneses como el mejor director entre los tres actuantes.
- Julio 2. Melesio Morales fue designado, en el Conservatorio Nacional, catedrático de Estética teórica y aplicada e Historia de la música y biografía en sustitución de Alfredo Bablot, quien había fallecido. Morales fue elegido de entre la terna que formó el maestro José Rivas, director del plantel, formada además por Gustavo E. Campa y Gustavo Guichenné. A causa de estos nombramientos Morales se vió precisado a renunciar, con fecha 13 de julio, su cátedra de piano, ya que la Ley de Egresos vigente sólo permitía profesar dos cátedras al mismo tiempo. De este modo, él quedó sirviendo la de Composición y la de Estética; su vacante en la de piano la cubrió Antonio María Carrasco.
- Julio 20. Teatro Nacional. Sociedad Anónima de Conciertos. Segunda función de la Primera temporada. Director, Carlos J. Meneses. 1. *Obertura Tannhauser*, Wagner. 2. Escena y aria de *Freischütz*, Weber; solista, Soledad Unda y Morón de Gómez. 3. *Concierto para cello y orquesta* opus 33, Saint-Saëns; solista Wenceslao Villalpando. 4. *Quinta sinfonía*, Beethoven. 5. *Pescadores de Prócida*, tarantela, opus 82-12, Raff. 6. *Ballata de Il Guarani*, Gómez; solista Sledad Unda. 7. *Minueto* para arcos, Bolzoni, y *Malagueña* de la obra *Boabdil*, Moszkovski. La orquesta la dirigió solamente Meneses, en vista de los ataques dirigidos por la prensa—especialmente por *El diario del hogar*—en contra de Gustavo E. Campa y de Felipe Villanueva, quienes dirigieron con Meneses el programa del primer concierto.
- Agosto 12. Teatro Nacional. Tercer concierto de la Sociedad Anónima. Director, Carlos J. Meneses. 1. *Leonora*, Beethoven. 2. Escena final de *Africana*, Meyerbeer; solista, Señora de Scriber. 3. *Concierto para violín y orquesta* opus 46, Rubinstein; solista, Alberto Amaya. 4. a) *Danse ancienne* b) *Tirolesa*; c) *Reverie*; d) *Poème d'Amour*, Gustavo E. Campa. 5. "Intermezzo" de *Cavallería Rusticana*, Mascagni. 6. *Bailes húngaros*, Brahms. 7. *Obertura Tannhauser*, Wagner.
- Agosto 21. Teatro Nacional. Sociedad Anónima de Conciertos. Función extraordinaria a beneficio de la Orquesta. Director, Carlos J. Meneses. Se repitieron obras ofrecidas en los anteriores conciertos y actuaron como solistas Ángela Aranda y Ricardo Castro.
- Sept. 10. Teatro Nacional. Sociedad Anónima de Conciertos. Cuarta actuación. Director de la orquesta, Carlos J. Meneses. 1. *Obertura El Otoño*, opus 11, Grieg. 2. a) *Les Larmes*, canto y orquesta, solista, Beatriz Franco; b) *Marcha humorística*, Ricardo Castro. 3. *Concierto para violín y orquesta*, opus 64, Mendelssohn; solista Concepción Sauri. 4. Preludio, entreacto y aria para tenor de *Keofar*, Villanueva; solista, Ignacio Villalpando. 5. *Una noche en la árida montaña*, Mussorgski, instrumentación de Rimski-Korsakov. 6. *Minueto*, Bolzoni. 7. *Aida*, romanza, Luisa Larraz. 8. *Galia*, Gounod, orquesta y coros; solista, Luisa Larraz.
- Octubre 12. Se estrenó en el Teatro Nacional de la ciudad de México, por la compañía Italiana de Napoleone Sieni, con motivo del IV centenario del descubrimiento de América, la ópera en un acto *Colón en Santo Domingo*, libreto de Enrico Golisciani y música de Julio M. Morales.



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes



CENIDIM