

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

POR

ALBA HERRERA Y OGAZON



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento:

Herrera y Ogazón, Alba *El arte musical en México*.
Reimpresión facsimilar [1917], México: Conaculta, INBA,
Cenidim, 1992, 227 p.

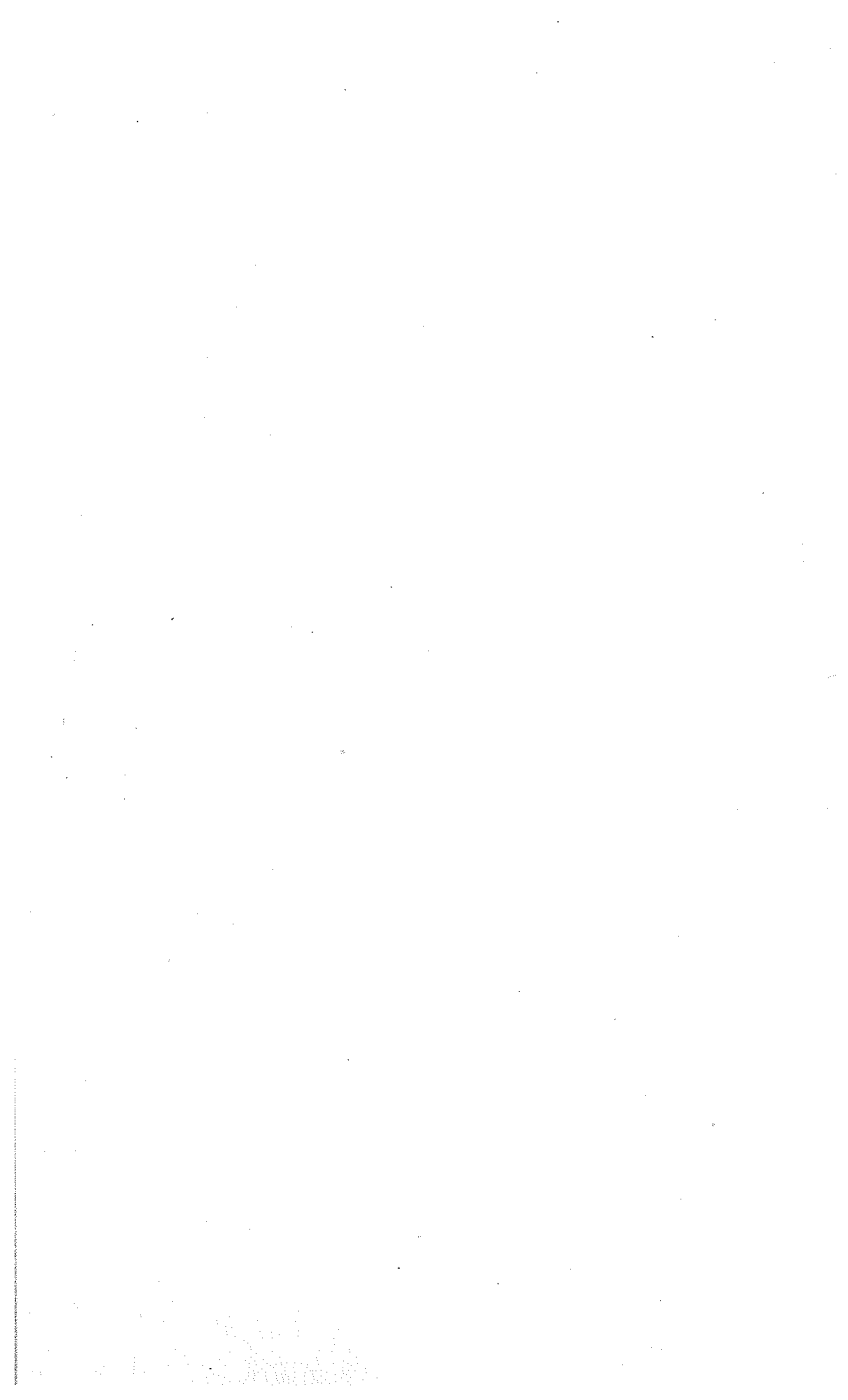
EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

POR

ALBA HERRERA Y OGAZON



EL ARTE MUSICAL EN MEXICO



ALBA HERRERA Y OGAZON

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ANTECEDENTES.—EL CONSERVATORIO
COMPOSITORES E INTERPRETES



MEXICO

DEPARTAMENTO EDITORIAL
DE LA DIRECCION GENERAL DE LAS BELLAS ARTES

1917

PROPIEDAD ASEGURADA

I

ANTECEDENTES

LOS orígenes de todas las cosas son, por regla general, muy oscuros; las conjeturas a este respecto están basadas, necesariamente, en datos inexactos y razonamientos discutibles: por consiguiente, no poseen verdadera autoridad.

Ya sea “el furor de destrucción” que caracterizó a los conquistadores “la perseverancia del clero español en hacer desaparecer los monumentos de la antigua civilización mexicana,” (*) o el simple efecto de la negligencia y la acción devastadora de los siglos—lo único evidente en este asunto es que no tenemos datos fidedignos, realmente ilustrativos de la clase de música que produjeron nuestros aborígenes. Para realizar una investigación concienzuda habría que

(*) Fétis.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

remontarse hasta las primeras tribus que poblaron esta tierra, pues lo muy poco que se ha encontrado en materia de música azteca no constituye el germen, sino algo mucho más avanzado que la etapa inicial de su desarrollo músico; pero no es factible descubrir la senda recorrida cuando no existen huellas conocidas que guíen en esa exploración pacientísima. A falta de la formal investigación histórica que habrá de emprenderse algún día—empresa que exige, por sus proporciones y dificultades, la colaboración de numerosos eruditos y especialistas,—tenemos conjeturas, ciertamente; pero ¿hasta qué grado puede ser útil la conjetura como punto de partida de una teoría válida?

Lo más probable es que las formas originales de la música mexicana fueron las que que se atribuyen a la música toda, en su primitiva etapa: el baile, de ritmo sencillísimo, ejecutado con las manos o los pies de los bailarines, acompañado de toscos instrumentos de percusión, y el canto, consistente en unas cuantas modulaciones de la voz, a manera de exclamaciones emotivas, y que

ANTECEDENTES

servían para variar la monotonía de una especie de recitativo rudimentario. Esta es la hipótesis más plausible del origen de la música en todos los pueblos, porque el ritmo y la melodía—los elementos sensuales de este arte, lo que constituye la “materia musical,”—son tendencias instintivas en el hombre, y parece legítima la deducción de que se manifiesta de igual manera en todas las razas lo que es inherente a la naturaleza humana, cuando menos en el instante de brotar; las diferencias entre los pueblos diversos se notan, no en la revelación del instinto humano, sino en el desarrollo subsecuente, cuando la diferencia de influjos se hace notar también.

Cicerón se refirió directamente a este común impulso musical cuando dijo: “La naturaleza nos forza a romper en cantos cuando se trastorna nuestra alma por alguna grande y súbita emoción; y estallan, entonces, el gemido de dolor, la exaltación del júbilo, el suspiro del melancólico anheló....”

La música ha sido, pues, desde tiempo inmemorial, el medio de desahogo de la vida

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

interna, el lenguaje de lo indecible y la expresión de lo inexpressable. Solo que esta revelación sonora del espíritu humano ha correspondido siempre, en sus formas, al nivel de la civilización que la ha producido. Actualmente, el lenguaje musical ha alcanzado una perfección de elocuencia y un refinamiento expresivo que raya en profundización de los misterios más intrincados del universo. Schopenhauer, siguiendo su razonamiento de que las ideas del mundo y sus fenómenos esenciales, son, en un sentido platónico, el **objeto** de las bellas artes, en general, reconoce en la música la **Idea del mismo mundo**, puesto que, según el comentario de Ricardo Wagner, "quién pudiese dilucidar la música, o mejor dicho, traducirla a conceptos racionales, produciría por ese solo hecho una filosofía explicativa del mundo." La música que es, hoy, el arte más sutil, más complejo y más profundo en existencia, no ha cambiado de naturaleza por haber enriquecido sus elementos hasta lo inesperado; desde las épocas primitivas constituye la misma cosa: es la imagen de la vida espiritual.

ANTECEDENTES

Mas ¿qué era la vida del espíritu en los pueblos primitivos, entregados a las ignorancias y los excesos de una infancia indisciplinada?... Un conjunto de aspiraciones confusas y de torpes tentativas exteriorizándose, naturalmente, en obras muy rudimentarias.

Por los contados ejemplares del instrumental azteca que conserva el Museo N. de México, juzgamos que la música de aquel pueblo, durante la época pre-cortesiana, debe haber sido tan bárbara y espantosa como las ceremonias donde se dejaba oír principalmente. El caracol, el **tún** mixteco, el **teponaxtli**, el **chicahuaxtli**, la sonaja, la chirimía zapoteca y el tambor yaqui, no son instrumentos susceptibles de producir, ni solos, ni en conjunto, una armonía grata, expresiva de un estado psicológico comprensible para nosotros; mas, por medio de sus siniestros sonidos, se prestan, eminentemente, a evocar las más vívidas escenas de ferocidad,—cuadros crueles, iluminados por reflejos de hornaza, coloreados por la sangre de víctimas expiatorias, vibrantes con los aullidos aterradores de la locura místi-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ca y del frenesí exterminador llevado a su paroxismo. La música que acompañó tales episodios debe haber sido lúgubre, macabra y completamente incoherente, como las pasiones que le dieron vida.

En medio de estas tenebrosas manifestaciones de una barbarie culminante, se encuentran, en las costumbres del primitivo pueblo mexicano, hermosos y apacibles rayos de poesía que, a su debido tiempo, hubieran hecho germinar una cultura acaso comparable a la griega. Algunas de sus ceremonias religiosas—como las fiestas en honor de los ídolos **Toxcatl** y **Texcaltlipoca**,—tenían la significación que transforma los huecos ritos en verdaderos símbolos divinos, estaban penetradas de la belleza, del encanto romancesco que dimanaban irresistiblemente de las cosas sinceras y profundas. Se evoca la larga teoría de sacerdotes abandonando el templo, al atardecer, provistos de rosas frescas y flautillas de barro, destinadas, las últimas, a desgranar sus vibraciones hacia el norte, el sur, el oriente y el poniente—hacia todos los rincones del mundo, en fin. Los que percibían—así fuese

ANTECEDENTES

desde una gran distancia,—el sonido de estas flautas, análogas al imponente “schofar” de los hebreos,—caían por tierra invocando a la noche y al viento para no ser perseguidos de ellos, y rogando por la cesación del sufrimiento en la sombría existencia. Los guerreros pedían la victoria en los combates; el criminal, presa de terror y tristeza abrumadores, derramaba lágrimas de arrepentimiento, y ofrecía copal para aplacar a los dioses irritados....

Las danzas simbólicas y propiciatorias de los **tarahumares**, los **tepehuanes** y los **coras**, recuerdan algo del ceremonial religioso de los helenos. Hay entre los **coras**, particularmente, una festividad cuya descripción, siquiera sea hecha a grandes rasgos, conviene al propósito de esta exhumación de antiquísimas usanzas. El lugar donde se efectuaba dicha ceremonia estaba circundado de grandes piedras conmemorativas de los antepasados. Una vieja de familia principal y su nieta—que representaba la luna,—constituían las figuras más interesantes de la solemnidad. La vieja era la guardiana de la jícara sagrada pertene-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ciente a la tribu—una vasija que llamaban “madre,” y a la que rendían culto como a un ser, convencidos de que sólo comprendía el **cora**—una especie de Santo Graal adornado con cuentas de colores, cuyas esculturas pétreas, veladas por copos de algodón, sólo podían ser descubiertas por el sumo sacerdote, pues representaban altos símbolos de salud y de vida. La anciana depositaba este sagrado vaso en un altar, y todo el que llegaba apresurábase a colocar una flor sobre el algodón que lo cubría; además, se ponían junto manjares, flechas, mazorcas de la siembra y haces de bellas plumas de cotorra. El sacerdote, después de implorar a la Estrella de la mañana le ofrecía las mazorcas, pidiendo que se lograra la cosecha del maíz, y a continuación, los presentes empezaban la danza. La vieja y la niña, llegada la media noche, tenían el deber de ejecutar un baile llevando jícaras con agua de la laguna santa. Concluía la ceremonia con el sahumero del grano para la siembra, y con la aspersion de todo lo depositado en el altar con agua lustral: tam-

ANTECEDENTES

bién los asistentes recibían la aspersión que había de traerles la salud y la dicha. . . .

¡Qué profundo sentimiento alegórico y qué imaginación tan rica revelaron, pues, estos salvajes que, al lado de crímenes completamente bestiales, creaban liturgias de una sencilla y patética poesía, capaz de conmover a toda alma buscadora de belleza! . . . Esta vena de misterio y de idealismo debe haber sido, tarde o temprano, el principio de un arte bastante menos deforme que la discordante música primordial, compuesta de agudos alaridos y percusiones violentas.

Continuando la hipótesis de que el instinto musical del pueblo azteca, como el de todos los pueblos primitivos, revelóse, primero en una amalgama rudimentaria de baile y canto, cabe preguntarse en qué momento se efectuó la separación de uno y otro elemento y quedó el canto constituido en arte independiente. ¿Fué antes o después de la Conquista? ¿influyeron en ello la manera y el carácter de la composición española?

En un artículo de D. Gustavo E. Campa he encontrado un párrafo que hace alusión a dos cantos originales de los primeros po-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

bladores de México, y cuya existencia demuestra que la música de esos pueblos llegó a adquirir, en algún tiempo, forma correcta y expresión agradable, de acuerdo con los modernos cánones del arte. Transcribo a continuación el párrafo citado; el escritor declara que uno de los cantos de referencia es: "... el **Tzoptizhaue** (ignoro si esta escritura es correcta), y otro titulado: **Cruz hoscue**, procedente de los indios tarascos que poblaron el Estado de Michoacán. El primero ofrece la curiosidad de coincidir nota por nota con el tema del **Scherzo** de la Séptima Sinfonía de Beethoven; el segundo, transcrito y armonizado, figura en una colección de Coros Escolares publicada por mí hace varios años, y ninguno de ambos, absolutamente originales, presenta la menor huella de influjo italiano o español..."

Después de la dominación hispana se comprende que los cantos indios hayan sufrido incesantes modificaciones—si, acaso, no sufrieron el eclipse natural de toda decadencia. Por otro lado, es difícil averiguar,—sin conocimiento de la música azteca en su forma no adulterada—si ésta logró infiltrar

ANTECEDENTES

algunas de sus características de factura en el canto popular que hemos heredado de nuestros antepasados españoles. La mutua acción parece inevitable, tomando en cuenta las condiciones generales del caso. Pero, ciertamente, la raza vencedora triunfó hasta en esto: la mayor parte de nuestra música popular proclama—a pesar de posibles contactos y alteraciones,—su inequívoca filiación europea; y la llamo europea porque no parece ser exclusivamente española: tiene mucho de la manera italiana.

Manuel M. Ponce atribuye estos rasgos italianos en la conformación y el alma de nuestras melodías populares al predominio del estilo italiano sobre todas las escuelas—incluso la española—durante un largo lapso que abarcó las mejores épocas de la dominación hispana en México; precisamente, las épocas propicias al desarrollo de este orden de cosas. Esta deducción destruye muchas perplejidades de manera expedita y lógica.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

* * *

Los frailes que invadieron la Nueva España a la zaga de los audaces compatriotas armados, encontraron en los indios una afición bien desarrollada ya, por la poesía lírica y dramática. El padre Acosta describe un espectáculo teatral durante las fiestas dedicadas al dios **Quetzalcoatl**, y menciona que los actores representaban escarabajos, sapos, lagartijas, etc.; existe, en este relato, un detalle digno de atención: los actores que hacían de pájaros estaban obligados a cantar. Ahora bien ¿ese canto era un simple remedo de la voz del pájaro, o estaba bordado por adornos y fantasías del imitador? Hubiera sido interesante, en este punto, una descripción del estilo de dichos cantos.

Los religiosos aprovecharon esas inclinaciones de los indígenas para sus fines de propaganda evangélica, y procedieron desde luego, a componer cánticos en lengua mexicana, en loor del Dios cristiano. Entre los apuntes históricos que he consultado, se encuentran algunos datos curiosos: parece que el ilustre franciscano Bernardino de Saha-

ANTECEDENTES

gún compuso 365 cánticos religiosos en mexicano correctísimo, un cántico para cada día del año; también se asegura que muchos indios siguieron su ejemplo, por más que no hicieran gala de la misma fecundidad.

El historiador García Icazbalceta menciona la representación de cuatro **autos**, terminada con un hermoso motete en **canto de órgano**, el día de San Juan del año 1538, en Tlaxcala, y añade que no fueron menos solemnes las fiestas celebradas en México el día de la Encarnación, cerca de la puerta del Hospital de Cofrades de la Encarnación, donde representaron los indios, en su lengua, un **auto** que fué “la caída de nuestros primeros padres.”

Por estos datos se concluye que los indios ya no eran ajenos, en aquella época, a los villancicos, y en general, a la música religiosa de todas formas, importada por los monjes españoles. La violenta dominación material ya era un hecho; la conquista moral se llevaba a cabo con no menor violencia. Esa idílica imagen de Fray Bernardino de Sahagún convirtiendo a los indios por medio de cánticos y melodiosas preces, no debe

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

multiplicarse demasiado en nuestra fantasía como figura usual de aquellos tiempos; basta recordar que los catolicísimos monarcas regalaron a Castilla, además de un Nuevo Mundo, la institución del Santo Oficio o Tribunal de la Fe.

¡Oh, dulce padre Las Casas, benignas y misericordiosas sombras de Tecto, de Gante, de Benavente! ¡Refugios divinos concedidos al indio atribulado, apostolados sublimes que se desvanecieron en el lejano cielo de la leyenda como crepúsculos sin mañana! Todavía fueron impotentes tales bondades, e ineficaces tales ejemplos: el hecho es que esos compasivos ilustres, cuyos nombres pronuncia la historia reverentemente, no hicieron muchos prosélitos al predicar con la acción y la palabra sus altísimos ideales humanitarios.

Las Misiones que se extendieron en territorio mexicano ya establecida, aquí, la muy Santa Inquisición, estaban integradas por monjes y soldados casi en igual número: los monjes predicaban, los soldados tenían encargo de conducir a los indios a la prédica por los medios que ellos juzgaran eficaces.

ANTECEDENTES

Se pretendía que los indios estaban excluidos de la jurisdicción del Santo Oficio, pero, esto no obstante, cuando los piadosos y evangélicos predicadores fracasaban en persuadir al indígena por la palabra, lo encerraban en un instrumento de persuasión mucho más activo, que tenía el aspecto de una horrenda caricatura de armadura guerrera: era algo semejante a un sobretodo de hierro designado para ajustarse al cuerpo humano con más perfección que comodidad, y construido de tal modo que podía estrecharse "ad libitum," gracias a un ingenioso mecanismo de ruedas y tornillos. Los excelentes inquisidores llamaban a los convertidos por este rápido proceso "indios reducidos," y fuerza es admirar la absoluta propiedad del término. Se concibe que, de cada diez paganos sujetos a este método de persuasión, nueve se convertían a las pocas vueltas de los tornillos directamente encargados de iluminarles la conciencia; el restante quedaba averiado en demasía por el mismo proceso de la conversión, y en lo sucesivo sólo podía servir para ejemplificar un terrible escarmiento.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

¿Cuál sería el estado de ánimo de un pueblo maltratado de semejante manera? Arrojado de sus templos, de sus palacios, de sus heredades, fustigado por el látigo del encomendero, despojado a viva fuerza de sus íntimas creencias y tradiciones, segregado brutalmente de sus ideales más queridos, el indio debe haber caído, al fin, en la atonía mental que deja la extremada angustia.

Y lo más probable es que la musa musical indígena enmudeciera de pronto, paralizada por sacudidas tan profundas, y cambios tan radicales, y que, al recobrar la conciencia, se encontrase convertida, también, al estilo de la composición extranjera. Naturalmente, necesitaríase tiempo para que la música adoptiva se hiciera tan familiar al indio civilizado—quizá fusionándose, primero, con fragmentos de la ingénita,—que brotase de sus labios y de su alma como producto propio.

Este desarrollo vino a definirse con toda claridad en el mestizo—el representante de las dos razas confundidas. El indio puro se ha conservado, en general, taciturno, des-

ANTECEDENTES

confiado y sombrío; su tristeza es atávica— parece rumiar, en silencio, antiguas e incurables amarguras. El mestizo ya es diferente: es agudo, parlanchín, jactancioso, encuentra aceptable una vida de holganza bajo el sol, y tiene irresistibles tendencias a cantar: canta cuando está alegre, cuando está triste, cuando está enamorado. . . . pero, sobre todo, cuando se ha excedido en sus libaciones favoritas. La tristeza del indio y la vivacidad del español han producido un término medio, una nueva entidad humana cuyo rasgo sobresaliente es la facultad epigramática; la ingeniosa e inagotable verba ibérica reaparece en el mestizo bajo la forma de una facilidad de improvisación métrica y una oportunidad en el decir—especialmente en la sátira y el chiste mordaz— que pueden calificarse de maravillosas. La melancolía india se encuentra diluída en un optimismo pendenciero e impetuoso; pero queda de ella la dosis suficiente en la sangre del mestizo para originar efusiones líricas realmente conmovedoras, y cantares que pueden pasar, no pocas veces, por notables ejemplos de expresión poética.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Testigos presenciales de esos curiosísimos torneos de versificación, tan comunes entre los rancheros y la gente del pueblo del interior de la República, han declarado su pasmo, en todas épocas, ante el ingenio, la gracia cosquilleante, y sobre todo, la monumental fluidez de esa improvisación ranche-ril: la coplilla vuela de boca en boca, es arrebatada y devuelta sin la pérdida de un instante; a través de la dócil rima desfilan retos, insinuaciones, requiebros, reminiscencias, motes picarescos, alusiones políticas, gracejadas de subido tinte, y lánguidas elegías amorosas. . . . Aquellos campesinos pasarían días enteros disputando en verso, o cambiando amigables pareceres rimados, sin sentir la menor fatiga ni el más leve síntoma de agotamiento verbal o imaginativo. Estas facultades son doblemente admirables si se toma en cuenta la total carencia de cultura de que vienen acompañadas desde que se conocen.

Las añejas costumbres españolas, de suyo rehacias a las libertades y enemigas de lo nuevo, se trasladaron a nuestro suelo con agravantes formidables: convenía a la polí-

ANTECEDENTES

tica ibera el fomento de un estado de obscurantismo y atraso en las colonias de su posesión; ¿no prohibió la Metrópoli, por algún tiempo, que los libros entraran a la Nueva España?... Así, pues, la erudición y la cultura en todas sus formas quedaron oficialmente vedadas, y preciso es confesar que, más tarde, cuando se levantó la monstruosa prohibición, esos privilegios siguieron siendo tesoro oculto, caudal celosamente guardado de profano alcance en las polvosas reconditeces de bibliotecas conventuales y archivos palaciegos.

No es difícil imaginar la pobreza intelectual y artística de aquel medio, y por esto no creo probable que algún musicógrafo del porvenir encuentre, en uno de tantos días de pesquisas laboriosas, la obra maestra del grande e ignorado compositor mexicano de la época colonial.... a quien no conocemos hoy, por falta de suficientes investigaciones. Ningún hombre puede dar lo que no posee; ninguna época puede producir lo que no contiene. Bien ha dicho Marx que el arte es, siempre y en todas partes, la confesión se-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

creta, y a la vez, el movimiento inmortal de su tiempo.

El Palacio virreinal poseyó un teatro donde se representaban principalmente comedias: allí se cantó "La Parténope," ópera del Pbro. D. Manuel Zumaya, maestro de capilla de la Catedral Metropolitana; esta obra fue impresa en 1711.

La construcción del Coliseo del Hospital Real de Naturales proporcionó, cuando menos, local techado a los pobrísimos espectáculos teatrales de la época. "En la misma España—dice Olavarría y Ferrari—las funciones teatrales habían llegado entonces, y continuaron mucho tiempo aún, en supina decadencia;" el escritor deduce en seguida, y muy razonablemente, que nuestros espectáculos no podían ser mejores que los de Madrid, donde cantaban tan mal los actores que, según expresión de un cronista holandés, "su armonía se parecía a chillidos de niños," y donde "la orquesta estaba formada por cinco violines desafinados y un contrabajo ronco."

En el año de 1722 ocurrió el incendio del Coliseo; su reconstrucción resultó inútil,

ANTECEDENTES

pues, considerando el perjuicio que el ruido de la concurrencia originaba a los enfermos del Hospital cercano, se resolvió la edificación de otro teatro en un terreno situado entre el antiguo callejón del Espíritu Santo y la calle que se conocía por la del Coliseo Viejo. En este nuevo teatro empezó a actuar la primera compañía seria que se había visto en la capital; por su flamante tablado desfilaron innumerables comedias, seguidillas, tonadillas, follas, bailes—hasta algunas óperas. Sin embargo, estas óperas llevaban nombres tan poco sugestivos que en la actualidad inclinan a que se les considere como indicaciones de insoportable mediocridad artística: “La boba y la discreta,” “El bruto de Babilonia,” “La prudencia en la niñez,” etc., etc. Era más vasto el repertorio de tonadillas: “El amor buscón,” “La confusa turbada,” “México adorado,” “Los mosqueteritos,” “Atención, señores,” etc. Las seguidillas tenían títulos más picarescos: “Un majo de chupete,” “La dicha de que gozo,” “Aquí caigo rendida,” etc.

En el año de 1786 la orquesta del Coliseo se componía de cinco violines, un violón, un

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

contrabajo, dos oboés y dos trompas. En aquellos buenos viejos tiempos, los músicos que integraban el conjunto citado estaban investidos de las más variadas atribuciones. Un documento de la época proporciona informes precisos sobre este punto: se lee, por ejemplo, que Miguel Gálvez tocaba el violón “con obligación de enseñar a cantar dos piezas cada mes, reparar la música usada y suplir al contrabajo;” que José Mariano Ortega fue “agregado a la orquesta con obligación de tocar el violín y avisar a los músicos para reunirlos;” que Luis Degresó era segunda flauta “con obligación de servir de segunda trompa, bajo, octavino, o de tocar el clarín en caso preciso. . .”

¡Paz a las cenizas de aquellos acosados filarmónicos!..

La protección decidida que otorgó al Coliseo el liberal y culto virrey D. Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez, fue muy eficaz, pero de corta duración; se evidenció, principalmente, en la reposición de la finca, en la atinada reglamentación interior y en el buen orden que se impuso durante los espec-

ANTECEDENTES

táculos; a las mejoras materiales habría sucedido, quizá, una reorganización artística de importancia, mas, por desgracia, el ilustre virrey murió sin ver realizados todos sus proyectos reformistas.

El virreinato del esclarecido Conde de Revillagigedo, D. Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, que fue, sin duda, un período de progreso y general mejoramiento, nada encierra de notable en lo referente al arte musical—flor de cultura, exquisito brote de invernáculo, incapaz de vivir fuera de un ambiente saturado, por decirlo así, de civilización. Aquella sociedad embrionaria, aquel público heterogéneo, ignorante, sin gusto, sin criterio, no estaba en condiciones de aprovechar ninguna propaganda cultural en el terreno de la música que se extralimitara de las más burdas formas; y no hay seguridad de que se intentara, siquiera, esta propaganda específica. Cuando el insigne Conde de Revillagigedo abandonó el gobierno virreinal no había cambiado el nivel artístico del Coliseo Nuevo de manera sensible.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

La capital de la colonia, débil remedo de la Villa y Corte, estaba hundida, para la vida intelectual en letargo profundo, como pesado sueño de piedra. Los cultos de la época son comparables a ricas ánforas colmadas, donde se hubiese acumulado la ciencia destinada a toda la colectividad de que formaban parte. Si la sociedad madrileña, es decir, el ideal de las más audaces aspiraciones novo-hispanas, encontrábase “jugando a la **gallina ciega**,” en 1800, ¿qué clase de entretenimientos culturales acostumbraría en esa misma o en anteriores épocas, el ilustre vecindario de la antigua Tenochtitlán?

Entre la verbosa cuanto infecunda latinidad de la mayoría de los humanistas y letrados, y la impotencia total para deletrear el castellano, no mediaba el abismo de gradaciones sociales que se podría suponer. La ignorancia no estaba limitada al bajo pueblo: constituía el ambiente social; los seminaristas, dómines, bachilleres, doctores, etc., atiborrados de escolástica erudición, formaban augusto e inconfundible grupo.

ANTECEDENTES

Es posible que allá, por las postrimerías del siglo XVIII, alguna condesa de manos marfilinas, en el fondo de su lóbrego palacio aislado del mundo por el cierre hermético de rejas y postigos, se instalase ante el clavicordio después de concluído el rosario, para recorrer una sarabanda de Rameau o una jiga de Scarlatti, mientras abajo, en la encrucijada sombría, a la luz vacilante del retablo de una madonna, el sereno modulaba su cántiga triste y monótona... Es posible tal cosa: podemos fiarnos, en todo caso, de un Doctor en Teología y en Cánones, D. José Miguel Guridi Alcocer, cuyas memorias encierran apasionadas alusiones a una "Nise" que "añadía a su belleza y alta esfera todas las gracias encantadoras de la música..."

Mas yo pregunto ¿habría muchas "Nises" de este género en la capital de la Nueva España? ¿eran Rameau y Scarlatti los favoritos compositores de todas las condesas clavecinistas?... Cuando se piensa en el gusto literario que privó entre la gente de buen tono de aquellos tiempos se experimentan fuertes sospechas sobre lo que se-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ría el gusto musical; y en aquellas tertulias, cuyo principal entretenimiento eran los juegos de prendas, los ceremoniosos y recatados asistentes se contentarían, según todas las probabilidades, con alguna insípida arieta de "Psiquis y Cupido," o un **potpourri** de "Santa Genoveva" ejecutados en la guitarra.

La época de que me ocupo, considerada en sus manifestaciones de arte, se distingue, mas bien, por la producción literaria que, si no fue siempre de primer orden, fue, ciertamente, profusa hasta el exceso. Años antes, Fernán González de Eslava opinaba, con discutible cortesía, pero poca exageración, que en la Nueva España había más poetas que estiércol. La intuición musical de la raza se evaporaba en versos, en malos versos, en un torrente, en una creciente marea de conceptos rimados. La verdadera música, relegada al papel de dama de compañía, ¡oh, tonadillas, oh, **follas** incalificables! salía al público agravada por toda clase de ramplonerías y rebuscamientos versificados. Es evidente que en ese ambiente de completa corrupción estética no hubiera

ANTECEDENTES

podido prosperar un arte que vive, esencialmente, de ideas vigorosas y se sostiene de sinceridad sentimental.

Porque la música es un lenguaje tan espontáneo e innato que el compositor se ve **forzado** a ser más verídico respecto de sí mismo que el poeta; las deficiencias de su naturaleza moral, reflejadas inexorablemente en su obra, son indisimulables. Por eso durante los períodos de relajación artística la producción musical es todavía más efímera e insignificante que la literaria: el versificador que teje vistosas vestiduras de palabras sobre su propia vacuidad, logra ilusionar, cuando menos al vulgo.

El armonista que finge en la música, sentimientos e ideas inexistentes dentro de su ser, no engaña ni al más ignaro; se le tolerará, quizá, por un poco de tiempo, como se toleran todas las modas extravagantes, impuestas y acatadas sin que se sepa porqué: pero no despertará un chispazo de placer ni infundirá un átomo de persuasión. No se puede mentir en la lengua musical sin que la falsedad sea universalmente descubierta; y esta perspicacia tan generalizada no es el

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

resultado de la educación técnica, es cuestión de instinto.

En diciembre de 1806 se cantó en México por primera vez la ópera de Paesiello, "El Barbero de Sevilla;" era el primer espécimen de ópera formal que se conocía aquí, y el éxito obtenido en ese estreno fue brillante, revelador de las innatas facultades de nuestro público, incultura o ignorancia aparte, para apreciar la música genuina. Desgraciadamente no abundaron los "acontecimientos artísticos" de este jaez.

Hojeando el "Diario de México" se encuentran unas cartas bastante curiosas en las que condenaba el autor de ellas la falta de variedad en los programas del antiguo Coliseo, y enumeraba, con evidente satisfacción, los recursos que existían para remediar ese estado de cosas. Reproduzco el párrafo más ilustrativo:

"Ahora bien, mientras no se varíe más de funciones y se **echen** nuevas, nunca habrá el atractivo que se necesita. En México hay dos óperas nuevas con su música, y quien las ponga en castellano; hay asuntos, hay poetas, hay compositores de música pa-

ANTECEDENTES

ra sainetes y tonadillas nuevas y peculiares del país, que agradarían más: ¿cuánto no ha producido "El Barbero de Sevilla" sobre lo que costó?"

Se puede observar, por la anterior cita, el grado de desarrollo musical que había alcanzado la Nueva España en los albores del siglo XIX. La única nota consoladora consiste en la alusión a las "tonadillas nuevas y peculiares del país," dato que indica la existencia, ya reconocida, de la música popular mexicana. También contienen las cartas citadas otros pormenores de algún interés:

"...En la tocante a la orquesta se hacen elogios del expresivo D. Manuel Delgado, del singular D. Matías Trujeque, del incomparable D. Antonio Salot, del destrísimo en el violoncello y violín conocido por **El Habanero**, de las habilidades bien notorias de D. Vicente Virgen y del sin par contrabajo D. Rafael Domínguez. Entre los **cantarines** se cita a nuestro benemérito Victorio Rocamora y a Inés García, al gran Andrés Castillo, a la nunca bien elogiada Rodríguez, a Dolores Munguía y a Luciano

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Cortés: no hay quien llene como él su papel en las zarzuelas **La Isabela** y **La Amalia**. Tampoco hay quien lo supla en la parte que canta en la **tonadilla** "Oros son triunfos," y lo hace muy bien en otras."

Hurgando, aún, en los documentos de la época en persecución de cultivadores de las formas clásicas musicales, se descubre a D. Manuel Corral, compositor de los teatros de Madrid, avecindado en México desde 1809. Menciono a este compositor a pesar de no ser mexicano de nacimiento, porque constituyó uno de los poquísimos elementos que integraron el "ambiente artístico" contemporáneo; escribió varias óperas, grandes sonatas, una colección de minués dedicados a Fernando VII, grandes variaciones para clave solo, conciertos de clave obligado a toda orquesta, etc.; su devoción por Haydn era tan notoria que algunos suspicaces lo creyeron plagiarlo del buen "padre de la sinfonía," y el acusado hubo de defenderse enérgicamente de semejante cargo.

He aquí una breve noticia de las tonadillas y bailes más en boga, y de las piezas de

ANTECEDENTES

cantado que se estilaron en aquellos tiempos: (*)

“En una **folla** de 12 de octubre de 1805, se ejecutó el baile de “El Agraciado de Zanganello,” y por **grande**, o sea, de espectáculo, el de “Adelaide du Guesclin,” composición del maestro Juan Medina. El 25, a la ópera en un acto “El encuentro feliz,” de Cimarrosa, siguió la zarzuela bufa “El filósofo burlado;” en un intermedio se bailó “La Bamba.” ... El 29, se cantaron y bailaron unas **Boleras** y la tonadilla de El Petimetre Majo:” por **grande** se bailó el “Apeles y Campaspe,” composición también de Juan Medina, autor de “Dido abandonada,” bailado el 4 de noviembre en celebración del cumpleaños del Rey. En el beneficio del bailarín José M. Morales se estrenó un jugueteillo en que cantaron “La Polaca del Astrólogo,” unas boleras y el sonecito “La Chipicuaraca.” Siguió la **tonadilla general** de “La casa de locos” (!), “de baile hubo un **minué fandango**” (!!), “El Churripamplí y la Cha-

(*) Extractado de la “Reseña histórica del Teatro en México,” de D. Enrique de Olavarría y Ferrari.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

veta en la ciudad.” El 2 de diciembre fue el beneficio del **galán de música** Victorio Rocamora, con algunos sainetes, la tonadilla “Disputa de los amigos,” el baile “Diana y Silvio,” compuesto por Medina, y el dúo de “Los Rivales de Amor,” obra de D. Manuel de Arenzana, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Angeles y autor de la ópera en dos actos “El Extranjero,” cantada en el Coliseo, el 25 de noviembre anterior, con mucho aplauso.”

Debemos al “Diario” algunos pormenores interesantes respecto de D. Josef Manuel de Aldana, “célebre profesor de música, ministro del coro de la Santa Iglesia Catedral y maestro de escoleta en el Colegio de Infantes,” fallecido en México el 7 de febrero de 1810. El cronista encomia al extinto como compositor de música sagrada y dramática: opina que todas las obras de Aldana “han llevado el carácter de dulzura y naturalidad que siempre ha distinguido a la música española,” y que dicho autor “siempre supo conservar el carácter tierno y majestuoso de la música sagrada, y la sencillez y naturalidad de una u otra pieza de las tonadillas

ANTECEDENTES

y otras de ese género que nos ha legado.”

La conflagración nacional de 1810, que vino a teñir de púrpuras inmortales los incoloros horizontes de la vida mexicana, no contribuyó, naturalmente, a activar el movimiento artístico del país. España batallaba contra la invasión napoleónica, y sus angustiosas condiciones políticas habían comunicado el malestar y la penuria a la explotada colonia; la insurrección local sólo agravó los males que pesaban ya sobre los habitantes de México.

Los dos únicos escapes para la producción musical contemporánea habían sido la iglesia y el teatro; de estos dos campos de acción con que contara la musicalidad creadora de la época, uno, por lo menos, quedó nulificado temporalmente por efecto de la situación pública. El teatro—que no había alcanzado, ni en sus mejores tiempos, un desarrollo apreciable,— se hundió en la decadencia completa; y lo que motivaba esta decadencia no era solamente, la ruina económica del país: el ánimo nacional, preocupado por hondos problemas y sucesos trascendentales, exaltado por visiones he-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

roicas, ebrio de superiores anhelos, había muerto para los entretenimientos y las recreaciones de la existencia usual.

Y tras de la crisis agudísima, prolongada, aniquiladora, quedó, inevitablemente, el cansancio enorme, la reacción de una terrible furia ya gastada y exhausta, el debilitamiento que acarrea todo ímpetu extraordinario, todo esfuerzo excesivo. Sin embargo, este debilitamiento no fue tan completo que aportara, como corolario, una paz reparadora. Consumada la Independencia siguió otro largo y turbulento período de luchas civiles, rebeliones, asonadas, motines, conflictos internacionales: sombrío y agitado período en que se arremolinan las heroicidades y las cobardías en torbellino vertiginoso, en que descubre el drama nacional vilezas de innoble farsa y transfiguraciones de epopeya patética.

Cuando se lee esta parte de la historia patria queda la imaginación como estrujada y poblada de estrépito; parece que un concierto de sensaciones violentas resuena dentro del espíritu. Al desfile de las candentes páginas, se oyen, entre el estertor de una

ANTECEDENTES

sociedad moribunda, desplomada en lenta agonía, las salvas que saludan coronaciones teatrales, el ominoso galope de huestes invasoras, el redoble de tambores que hace temblar las bayonetas y las almas convocando a la inmolación gloriosa, el crujir de tronos endebles y monarquías irrisorias, el eco de trágicas descargas que proclaman la reivindicación del derecho y la justicia ultrajados. . . Y en esa terrible sinfonía formada con gritos de pavor y de triunfo, con risotadas de crueldad y sollozos de abnegación sublime, la dulce voz euterpiana apenas se puede percibir de tiempo en tiempo.

Empero, ya fuese el súbito despertar de las conciencias a una nueva perspectiva espiritual, ya el resultado puro de la ilustración acrecentada, es un hecho innegable que la inspiración musical mexicana sólo empezó a tomar seriedad después del tremendo terremoto de la Independencia.

La afición ingénita, que nunca llegó a eclipsarse completamente, surgía a la superficie de la vida pública siempre que el buen tiempo mostraba su iris de luz, como sonrisa protectora, entre los densos nuba-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

rrones de la atmósfera. Esa afición infatigable, más vigorosa y más esclarecida cada día, hizo prodigios dentro de sus limitadas circunstancias: sostuvo compañías de ópera, organizó conciertos, pagó artistas de primer orden, y en un arranque de noble entusiasmo fundó la primera "Sociedad Filarmónica" el 17 de abril de 1825. El distinguido profesor de música D. Mariano Elízaga fue el promotor principal de esta empresa, que,—bueno es decirlo,—se inauguró brillantemente en el salón general de la Universidad, con asistencia del Presidente de la República, D. Guadalupe Victoria, y de todos los funcionarios públicos.

En el año de 1839 instalóse otra agrupación musical denominada "Gran Sociedad Filarmónica," y fundada por D. José Antonio Gómez. Finalmente, en 1866 se organizó la "Sociedad Filarmónica Mexicana" que había de encauzar las energías de músicos y amantes de la música hacia la creación del Conservatorio Nacional.

La existencia de academias musicales bien organizadas y eficazmente dirigidas era ya un hecho en México; la actividad y el ta-

ANTECEDENTES

lento de profesores tan competentes como D. Joaquín Beristain y D. Agustín Caballero, habían realizado la bella proeza. La historia de estos iniciadores ilustra elocuentemente lo que pueden la vocación y la voluntad hasta desplegándose en el más árido terreno.

Mas, bien mirado, el campo de acción de los primeros músicos mexicanos era árido sólo en apariencia; la falta de cultivo lo mantenía desnudo de arboledas y vacío de producción útil; pero el clima era benigno, el cielo resplandecía con infinitas indulgencias, el aire pasaba, sobre la abandonada sabana, cargado de energías fructificadoras, los rayos de sol acariciaban la tierra con estímulos halagüeños y ofrecimientos vivificantes... En una palabra: el público de ese tiempo estaba, más que deseoso, **ávido** de ayudar. Y esa cooperación inapreciable fue lo que hizo posible el éxito de los trabajadores musicales de la época.

Aquel público ingenuo, si se quiere, pero dotado de todos los generosos y sencillos impulsos de la juventud, de todo su entusiasmo y toda su buena fe; aquel público

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

sano, sincero todavía en su amor por la música y los músicos, ajeno al infundado envanecimiento y a la escéptica indiferencia que señalan a nuestros auditorios actuales, aquel público que ovacionó con el más hermoso frenesí a Manuel García, a Bohrer, a Vieuxtemps, a Herz, a Pfeiffer, a la Sontag... aquel público era digno, en verdad, de que surgieran por él y para él, rosas de arte como la inolvidable Angela Peralta, y centros de cultura como el Conservatorio, en cuyas aulas recién abiertas revolotearon rientes presagios y esperanzas soberbias. ¡Qué extraños nos parecen, hoy, esos entusiasmos, ese afán desinteresado de la nascente afición musical de México...! Sentimos cierta vaga sorpresa al pensar que debió ser bello consagrarse íntegramente al arte, con la seguridad de que la consagración sería reconocida, de que el esfuerzo progresista encontraría sanción y decidido apoyo... Y si aquel tiempo no era, todavía, la edad de oro, la tierra prometida, el paraíso soñado de los artistas, sí existían en esas primeras agrupaciones las máculas y mezquindades morales de que adolece toda

ANTECEDENTES

comunidad humana, estas miserias estaban victoriosamente contrabalanceadas por la nobleza de propósito y el generoso entusiasmo de la mayoría; sobre aquellos espíritus en fusión soplaba, libre e impetuosa, la ráfaga exaltadora del romanticismo.

La practicidad de nuestra época se burla de los lirismos románticos; mira con sarcástica superioridad el ardor y la agitación de aquellas fantasías calenturientas que daban a todos los acontecimientos de la vida un énfasis novelesco y un tinte legendario. Mas, la era actual, cínica y dura, orgullosa de las características que la estigmatizan, y engreída con los rasgos que la degradan, hace un tonto papel encogiéndose de hombres ante el vasto panorama romántico, escenario vívido, falso, rutilante y arrebatador, hecho para desarrollar dramas de Víctor Hugo y aventuras a la Byron. Ese ambiente ficticio y caldeado por los desbordamientos de imaginaciones excesivas, mantenía a todas las almas en una especie de embriaguez heroica; a través de sus generosas mentiras, como a través de un fuerte cristal de aumento, la humanidad apa-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

recía agigantada y magnífica, capaz de noblezas épicas y de arranques redentores. Y en ese estremecimiento constante de las sensibilidades, en esa febril vibración de los pensamientos, ¡cuánta vida había, qué derroche loco de vida...! Aquella generación pálida, turbada por la honda miseria del "Weltschmerz," fue, cuando menos, pródiga en ideales, rica en poesía, fecunda en salutaris fervores de la mente y del espíritu; con todas sus exageraciones y "poses," tuvo el don taumátúrgico de comunicar a la vulgar y cotidiana existencia el interés palpitante, la elevación mitigadora de una odisea fantástica, y fue capaz de convertirla, por la virtud de una desenfrenada poesía, en el campo experimental del ensueño y del arte. En cambio de esta potencia enaltecedora y ensanchadora, bien podemos olvidar la teatralidad y el rebuscamiento que repugnan a nuestro superior criterio de glorificadores del sentido común; por lo demás, es natural que esas grandes palabras, ese abuso del superlativo en lo que, para nosotros, se ha reducido a simple retórica, inciten la

ANTECEDENTES

ironía de una generación que, en materia de ideales, sólo admite el guarismo.

Pues bien, a esa exaltación romántica se debe la creación de los centros artísticos que precedieron y prepararon la del Conservatorio de Música de México. Las labores preliminares presentáronse tan árduas que sólo el más idealista afán pudo abrir la senda y llevar hasta la meta ambicionada. Nuestros músicos ya habían alcanzado la suficiente cultura para no sólo concebir vastos proyectos de organización, sino llevarlos a cabo en gran parte y con éxito evidente.

La primera generación de felices talentos y dedicaciones meritísimas,—Chávez, Aguilar, Covarrubias, Aduna,—se extinguió prematuramente; casi todos esos músicos murieron, por desgracia, jóvenes. Pero de los restantes y de los que vinieron después, mejor equipados para el triunfo, se podría decir mucho. Ahí están Paniagua, Beristain, Bustamante, Ortega, Gómez, Caballero, León, Valle, personalidades éstas de relieve artístico, de auténtica inspiración, de merecimientos indiscutibles. Descuellan en este

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

grupo Cenobio Paniagua, el autor de las óperas "Catalina de Guisa" y "Pietro d'Abano;" Aniceto Ortega, el sabio armonista que adunaba a su profunda ciencia los prestigios de una genuina inspiración; Tomás León, el pianista culto y exquisito, introductor del repertorio clásico en nuestros programas de concierto, y Melesio Morales, compositor fértil, maestro de la nueva generación musical, figura prominente en nuestros anales artísticos.

II

EL CONSERVATORIO

MELESIO Morales fue, en realidad, el resorte que puso en movimiento toda la cadena de causas cuyo efecto último se hizo patente en la creación del Conservatorio de Música. He aquí como se desarrolló ese interesante episodio:

Allá por 1865, había escrito Morales la ópera "Ildegonda," y... ¿qué cosa más natural?... la había escrito con el propósito firme de que fuese oída. Obsesionado por esta idea, trabajaba el joven compositor para asegurar a su obra la ambicionada presentación pública. No había previsto que Aníbal Biacchi, el empresario de la única compañía disponible, en México, para la ejecución de la ópera, se opusiese a sus legítimos deseos, como sucedió. Por este motivo los amigos del autor resolvieron presentarse en grupo ante

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

el empresario hostil con el fin de discutir el asunto y llegar a un convenio; y para investirse de mayor representación a los ojos de Biacchi, se dijeron miembros de un "Club Filarmónico," que, a decir verdad, sólo existía en el pensamiento de aquellos señores como proyecto vago. Esa banda de camaradas intelectuales, esa simpática sociedad de hombres cultos y enamorados del arte, se sentía bastante unida por la común afición musical para no necesitar de reglamentos formulistas ni de ligas oficiales.

Entre estos "amateurs," cuyo centro de reunión era la casa del pianista D. Tomás León, figuraban personalidades tan distinguidas como D. José I. Durán, director de la Escuela de Medicina; D. José Urbano Fonseca, abogado de renombre; D. Agustín Siliceo, D. Ramón Terreros, el Dr. Eduardo Licéaga, D. Jesús Dueñas y D. Antonio García Cubas.

Repito que el deseo de causar una impresión saludable en el ánimo del altanero Biacchi, deseo que, por cierto, salió fallido, aconsejó a estos señores la súbita adopción del título "Club Filarmónico;" y el natural

EL CONSERVATORIO

desgano de merecer la mala opinión siquiera fuese de un empresario egoísta, los resolvió a efectuar sin más tardanza, la instalación del supuesto club. La ópera de Morales se cantó, al fin, impuesta por la soberana voluntad del público, que no tuvo escrúpulo en levantar una gresca terrible en plena función teatral, pidiendo a gritos la ejecución de "Ildegonda" hasta que Biacchi, obligado por el escándalo, hubo de prometer tal cosa. El "Club Filarmónico," menos capaz que el omnipotente público de imponer respeto a un empresario, vivió, sin embargo, para convertirse en esa "Sociedad Filarmónica Mexicana," a la que tanto debe la música en nuestro país.

Con la inauguración de este centro el 14 de enero de 1866, se puso en práctica un magnífico plan para hacer efectivas la enseñanza y la propagación, en todas sus formas, del arte musical. Se empezó por lanzar una excitativa general para contribuir al sostenimiento de la Sociedad; el resultado fue la pronta reunión de 192 socios protectores,—entre los que cita el Dr. Licéaga en su "Memoria," al gran abate Franz Liszt,—160

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

socios aficionados, 87 socios profesores, 26 socios literatos y un socio honorario; en total: 466 socios. Organizadas las diversas comisiones, la de enseñanza musical, la de conciertos, la de etiqueta, la de finanzas, etc., se procedió a dotar la institución de los útiles necesarios y a buscar un local conveniente para instalar el Conservatorio. Entonces tuvo oportunidad el Sr. Presbítero D. Agustín Caballero de demostrar su desinterés y la sinceridad de su devoción artística, ofreciendo a la Sociedad Filarmónica el local que ocupaba su Academia, para que el Conservatorio abriera sus clases, entretanto se buscaba un sitio más apropiado. La Sociedad, albergada hasta entonces en un departamento de la Escuela de Medicina, por la protección de D. José I. Durán, aceptó con gratitud tan noble oferta. Se dió un concierto público, cuyos resultados pecuniarios aplicáronse a la compra de instrumentos; se hizo la designación de los profesores, se formó y publicó el programa de estudios, y se nombró director de la flamante institución, provisionalmente instalada en la calle del Factor, al distinguido maestro D. Agus-

EL CONSERVATORIO

tín Caballero. Desde el primer día hubo verdadera afluencia de alumnos, y en tres o cuatro meses alcanzó la escuela tal prosperidad, que el Ayuntamiento encontró conveniente se incorporase al Conservatorio la Academia de música sostenida con fondos municipales y dirigida por la Sra. Luz Oropeza. Con esta abundante adición de alumnos, el Conservatorio tomó proporciones que hicieron necesaria su traslación a un edificio de conveniente amplitud; éste fue el de la antigua Universidad, concedido a la Sociedad Filarmónica por el Presidente Juárez.

El Conservatorio abrió sus clases, en su nuevo alojamiento, en enero de 1868, ajustándose al programa de la ley de Instrucción Pública expedida el 2 de diciembre del año anterior, y que, en lo concerniente a la enseñanza del arte musical, comprendía las siguientes materias: Aparatos de la voz y del oído. Filosofía y Estética de la música. Biografía de sus hombres célebres. Estudios de trajes y costumbres. Pantomima y Declamación. Solfeo. Canto. Instrumentos de arco, de madera y de latón. Piano, arpa y

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

órgano. Armonía. Composición. Instrumentación.

No pudiendo protestar el P. Caballero las leyes de Reforma, por prohibírsele su carácter sacerdotal, quedó encomendada la dirección del plantel a D. Agustín Balderas, cantante de mucho mérito y activo campeón de la música en nuestro país.

El 29 de septiembre de 1868 inauguró el Conservatorio Dramático el eminente actor español D. José Valero; la sesión de apertura fue presidida por el artista citado y por Aniceto Ortega, fungiendo de secretario Manuel López Meoqui, y de prosecretario Justo Sierra. Valero tuvo el proyecto de radicarse en México, donde poseía numerosos amigos y admiradores, siempre que se le nombrase profesor del Conservatorio Dramático con un sueldo muy modesto, indicado por el mismo actor; empero, la proposición, transmitida por D. Antonio García Cubas al Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, no fue atendida como, en verdad, merecía serlo.

Cierto que el Conservatorio se sostenía por una serie continuada de prodigios, de

EL CONSERVATORIO

prodigios bellísimos, de milagros de abnegación, que, en la actualidad, no se intentarían siquiera. Al principio, ningún profesor percibió remuneración alguna: las cuotas mensuales de los miembros apenas bastaban para cubrir los gastos indispensables de la "Sociedad" y su Conservatorio, cuyas necesidades crecían cada día. Hasta varios años después logró la "Sociedad" adquirir aumento de fondos con el establecimiento de la Lotería del Conservatorio (convertida, más tarde, en la de la Beneficencia), y con la subvención decretada por el Congreso. Entonces dotáronse las clases diarias con \$ 30.00 mensuales, y las terciadas con \$ 20.00, pero ni siquiera estos sueldos irrisorios se satisfacían puntualmente; sin embargo, las diversas cátedras eran desempeñadas con exactitud irreprochable.

En 1873, el Conservatorio contaba con 43 profesores, 763 alumnos, 260 alumnas y 2 grandes cuerpos de coro integrados por más de 300 artesanos; estas dos masas corales denominadas, respectivamente, Orfeón Popular y Orfeón del Aguila Nacional, fueron formadas y dirigidas durante algún tiempo

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

por el brillante discípulo de Tomás León, D. Julio Ituarte. La Sociedad Filarmónica había llegado a su apogeo; estaba constituida por 101 socios protectores, 57 socios profesores, 134 aficionados, 9 artistas, 98 literatos, 28 corresponsales y 14 socios de mérito.

Siendo uno de los propósitos dominantes en la "Sociedad," la difusión de la música clásica entre el público mexicano, la comisión respectiva acordó que se ejecutasen obras de este género en los conciertos reglamentarios. La Junta Directiva, compuesta por los socios Alfredo Bablot, Urbano Fonseca, Melesio Morales y Antonio García Cubas, presentó la proposición de los grandes festivales, cuyos fines eran: procurar la unión de los filarmónicos; propagar la escuela clásica que más temprano o más tarde constituiría la recreación favorita de la sociedad culta, e introducir en la capital la costumbre de los grandiosos espectáculos.

El primer "Festival Mexicano" verificóse, por una coincidencia felicísima, en celebración del centenario del nacimiento de Beethoven, y a juzgar por los escritos de la

EL CONSERVATORIO

época, fue “uno de los espectáculos líricos más espléndidos que registran nuestros fastos,” algo digno del supremo músico en cuyo honor se llevó a efecto. En el foro del Gran Teatro Nacional, detrás de una orquesta compuesta por 100 ejecutantes, se distribuyó artísticamente, en diversos planos, la vasta masa coral formada con 106 damas y 212 caballeros, entre los que se encontraban los miembros del Orfeón Alemán; parece que el golpe de vista era magnífico, y así lo fue también el desempeño de la parte musical. He aquí el programa de esa memorable audición:

“Obertura: “La Flauta Mágica,” Mozart, bajo la dirección del maestro Balderas; “Oda-Himno a los artistas,” Schiller-Mendelssohn, por el Orfeón Alemán. “Gran Concierto de Beethoven, ejecutado en el violín por el maestro Luis G. Morán. 1er. Coro Final del oratorio de Haydn, “La Creación,” dirigido por el Sr. Sauvinet. 2a. Sinfonía de Beethoven, dirigida por D. Melesio Morales. Coro final y aleluya de “El Mesías,” Haendel, instrumentado por Morales, y ejecutado bajo la dirección de Balderas.”

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Este, y otro concierto clásico efectuado el 18 de enero del año siguiente (1871), tuvieron un éxito ruidosísimo; desde entonces quedó afianzado de manera perfecta el crédito artístico de la Sociedad Filarmónica, cuyo afán de mejoramiento no se concretaba, por cierto, a cuestiones ideales.

Encontrando que la sala de conciertos del Conservatorio,—aula general de la ex-Universidad,—no llenaba las condiciones necesarias, emprendió la Sociedad la construcción del Teatro, generosamente costeadada por subscripción de los miembros ricos de la misma y de algunas otras personas muy conocidas por la amplitud de sus recursos pecuniarios, que igualaba la de sus aficiones artísticas.

La dirección de la obra fue confiada al Ing. D. Antonio García Cubas, quien renunció a sus honorarios en favor del Conservatorio. El Teatro, construído conforme al estilo del Renacimiento—una pequeña joya que importó \$ 17,761.00,—estrenóse el 28 de enero de 1874 con un brillante concierto.

Esta obra fue el último timbre honorífico de la noble Sociedad Filarmónica, cuya diso-

EL CONSERVATORIO

lución nunca bastante deplorada, ocurrió en 1876, al ciego embate de los huracanes políticos. Se atribuye el monumental desacierto a D. Ignacio Ramírez, ministro del gobierno que venció a los de Sebastián Lerdo de Tejada y José M. Iglesias; la notoria protección de dichos gobernantes a la Sociedad Filarmónica fue la causa de que se creyera a este círculo complicado en maquinaciones lerdistas, cuando en realidad, sólo existía para un fin: el engrandecimiento del arte mexicano.

Sea como fuere, la intempestiva extinción de la Sociedad Filarmónica parece haber aniquilado, en su fuente misma, los desprendimientos espléndidos, las románticas generosidades, creadoras y realizadoras de mucho más que todo lo que pudo hacer la fría practicidad venida después. La gran velada organizada el 8 de febrero de 1875 por el Liceo Hidalgo y la Sociedad Filarmónica en honor de la eminente trágica italiana Adelaída Ristori, fue el último de los festivales debidos a esta asociación benemérita, digna de imperecedera vida por su insustituible cooperación en el desarrollo de nues-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

tra musicalidad. Sus labores, truncadas en pleno ensanchamiento, fueron fructíferas más allá de lo que se podía esperar de una empresa iniciadora, es decir, asediada por las dificultades peculiares de todo primer esfuerzo. En sus cátedras y salones de concierto reunióse un ramillete de talentos genuinos y de habilidades inequívocas, atado fuertemente por el lazo de una sola aspiración—lo que no ha vuelto a suceder en México desde entonces. Las sabias y espirituales crónicas de Alfredo Bablot nos dicen cuán grandes y positivos eran los merecimientos de los ejecutantes musicales de aquellos tiempos. El distinguido conocedor discurre con entusiasmo, a propósito del arte admirable de las cantantes Joaquina González, Josefa Lebrija del Razo, Clotilde Espino y Josefa Contreras; cubre de epítetos encomiásticos a Tomás León en sus interpretaciones de Beethoven, Liszt y Chopin; ensalza el mecanismo magistral de Julio Ituarte, y saluda con respeto los conocimientos profundos de Aniceto Ortega.

A la muerte del ameritado Sr. Balderas, ocurrida en 1881, ocupó la dirección del Con-

EL CONSERVATORIO

servatorio este "dilettante" francés que tantas novedades introdujera en el periodismo mexicano.

Don Alfredo Bablot vino a México en 1849, como secretario de la cantatriz Ana Bishop; su amplia cultura, su talento extraordinariamente dúctil, y su gusto inmenso por el arte en todas sus manifestaciones, le hicieron pronto muy popular entre nuestros intelectuales más refinados. Su personalidad se había destacado ya, con especial relieve, en el seno de la Sociedad Filarmónica; por lo tanto, su nombramiento de director del Conservatorio fue acogido con general beneplácito. En su período administrativo elevóse notablemente el nivel artístico de esta escuela, lográndose adelantos muy importantes; entonces recibieron allí su educación músicos tan celebrados como Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa.

Entre las mejoras que introdujo Bablot en el plantel figura, en primera línea, la fundación de la Orquesta del Conservatorio, formada con profesores, alumnos aventajados y algunos elementos dispersos de las

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

dos orquestas que a la sazón existían en México (la de la ópera y la de Santa Cecilia); además, reforzaban este cuerpo musical algunos aficionados distinguidos. Huelga decir que, en una época en que los mejores sueldos del profesorado no pasaban de \$ 30.00 mensuales, la orquesta de la escuela ni siquiera aspiraba a ser remunerada por sus labores, sino en casos muy especiales, o sea, cuando tomaba parte en funciones de paga; entonces recibían los miembros una gratificación más o menos exigua, según el numerario que restase después de cubiertos todos los gastos. Bablot acordó que los profesores del Conservatorio asumieran, por turnos, la dirección de la Orquesta, con objeto de juzgar de las dotes de cada uno, y elegir definitivamente, al que mayor habilidad mostrara. De esta honrosa manera fue electo director permanente el notable violinista D. José Rivas, uno de los fundadores del Conservatorio, y profesor de violín en el plantel desde 1884. Este caballero ya tenía ganados abundantes lauros como director de orquesta de la compañía de Angela Peralta, de la que formó par-

EL CONSERVATORIO

te durante la jira fatal en que debía perder la vida nuestra más grande artista lírica.

Cuando Bablot marchó a la Exposición de París comisionado por el Gobierno Mexicano, la dirección de la escuela quedó encomendada a D. José Rivas por solicitud especial del mismo Bablot. En esa época (1889), organizó el director interino tres grandes conciertos en los que tuvieron participación distinguidos artistas; en uno de esas audiciones el pianista D. Carlos J. Meneses ejecutó un concierto de Liszt acompañado por la orquesta del plantel. Este músico, que estaba destinado a gozar de una reputación estrepitosa como innovador en el mecanismo pianístico, y que había de ser el maestro de un nuevo núcleo de ejecutantes, obtuvo un señalado triunfo, justificando así la recomendación de D. José Rivas, cerca del Sr. Bablot, circunstancia que había valido a Meneses un puesto de profesor en el Conservatorio.

A su regreso de Europa, Bablot tomó nuevamente posesión de su empleo, mas no fue larga esta segunda etapa de sus tareas en la dirección de la escuela; su muerte so-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

brevino en 1892, causando impresión penosa entre los artistas y "dilettanti" mexicanos, que habían cobrado un grande afecto a este culto y buen amigo suyo. Desde entonces permaneció a la cabeza del Conservatorio D. José Rivas.

En 1893 fue reorganizado el plantel conforme a nueva ley, y el año siguiente se concedió un leve aumento en los sueldos de los profesores, que, justo es decirlo, recibieron durante mucho tiempo estipendios miserables, desproporcionados totalmente a la categoría de la escuela que utilizaba sus servicios.

En esta época produjo el Conservatorio un numeroso grupo de brillantes alumnos, entre los que sobresalen Julián Carrillo, Alberto Villaseñor, Pedro L. Ogazón, Joaquín Villalobos, Arturo y Marcos Rocha, Luis Saloma y Velino Preza. Los exámenes de algunas asignaturas llegaron a adquirir verdadero esplendor, especialmente los de la clase encomendada a Carlos J. Meneses, quien alcanzó entonces el apogeo de su nombradía como el profesor de piano más satisfactorio que poseía México. Tomás León, nuestro

EL CONSERVATORIO

gran pianista de la primera época conservatoriana, acababa de morir a edad bastante avanzada, y su muy digno sucesor Julio Ituarte, entraba en la relativa obscuridad del artista que, sin haber caído en una decadencia completa, ya pertenece al pasado en el sentir del público. Meneses arribó, pues, en ese tiempo, a la cumbre de su pináculo artístico. Una falange de jóvenes talentos se agrupó alrededor del nuevo maestro; los estudiantes de mayor promesa acudieron a él, tributáronle una admiración fanática, subyugados por la superioridad de su intelecto y por el ascendiente peculiar que siempre ejerce este músico sobre quienes lo tratan con alguna intimidad. En una palabra, convirtiéndose Meneses en el profesor de moda. Cuando renunció, en 1898, a la cátedra que servía en el Conservatorio—llevándose consigo a sus mejores discípulos—causó su rebelión un verdadero alboroto, no sólo en el plantel mismo, sino en todos los círculos musicales de México.

Imposible sería consignar, aquí, la historia no-oficial del Conservatorio; baste decir que en ninguna época ha carecido de inte-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

rés. Este período de la dirección de Rivas se señaló por desagradables campañas oposicionistas y litigios públicos del peor gusto, en los que se enconaron las rivalidades musicales hasta llegar a la virulencia máxima. Lejos estaban ya los tiempos de la ardiente fraternidad artística y el olvido de todas las miserias personales en el culto de la música...!

El nombramiento de Inspector de estudios extendido en 1902 a D. Gustavo E. Campa aportó cambios considerables al Conservatorio, de los que me ocuparé en breve.

El Sr. Rivas, acaso por cansancio, acaso por escepticismo de viejo luchador, experto en todos los achaques de la guerra, y capaz de presentir la derrota lo mismo que el triunfo, envolvióse, los últimos años de su administración, en una indiferencia sonriente y filosófica; su actitud parecía decir, sin amargura ninguna: **¿cui bono?**... Y así, siempre afable, siempre correcto y ecuaníme, hizo la entrega del plantel el 1.º de 1907 al maestro Ricardo Castro, recién llegado de su victoriosa peregrinación europea. Con la misma afabilidad había entregado la di-

EL CONSERVATORIO

rección de la orquesta algunos años antes, a su sucesor, D. Carlos J. Meneses.

Del prolongado lapso en que Rivas tuvo a su cargo el Conservatorio se podrían citar, con elogio, no pocos hechos; mientras rigió en el plantel la voluntad única de este señor, no hubo ostentaciones ni pompas, aunque hubiese errores en el sistema general de la enseñanza, pero, así como así, la producción de alumnos excelentes fue buena; los estudiantes aventajados y los principiantes de aquellos tiempos, han ocupado, después y ocupan en la actualidad (casi con exclusión de otros elementos), los puestos de mayor representación musical que existen en México. Hasta hay dos o tres de aquellos escolares que van en buen camino de escalar el Parnaso; así sea.

La administración del maestro Castro fue tan fugaz que sólo pueden tomarse en cuenta, en el terreno educativo, las intenciones magníficas del insigne artista. Todas sus reformas quedaron en estado de esbozos y apuntes; lo que sí quedó clara y resuelta fue su determinación de acabar para siempre con los abusos y las incorrecciones de

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

diversas clases que encontró en el plantel. Ansiaba suprimir los monopolios y los privilegios injustificados, proponíase introducir el más perfecto orden y establecer la imparcialidad más estricta.

Entre sus innovaciones de mayor importancia, figuraba el proyecto—esto lo supe por sus propios labios—de poner la Orquesta a la disposición de los autores serios que la solicitasen para el ensayo y la ejecución pública de sus obras. A este propósito deseaba organizar conciertos en el Conservatorio, con el carácter de obligatorios, y su intención era conceder a los compositores el derecho de dirigir sus propios trabajos. Soñaba, en fin, como todos los verdaderos músicos que hemos tenido, con el enriquecimiento y la vigorización del ambiente musical mexicano. Si el destino hubiese consentido en ello, ¡cuánto bien habría realizado este artista exento de egoísmos y decidido a la noble conquista!

Pero Ricardo Castro fue en el Conservatorio, una ave de paso que apenas pudo batir las fuertes y delicadas alas—hechas para recorrer horizontes de ensueño y cielos de

EL CONSERVATORIO

quimera,—antes de emprender el vuelo misterioso que lo alejó para siempre de la tierra. Sin embargo, esa corta estancia, ese breve paréntesis en la vida conservatoriana, fue período de renovación espiritual y entusiasmo idealista para los estudiantes, que vieron en Castro un guía tan benévolo como esclarecido, un mentor de altas miras estéticas y rectitud sin tacha. Fue como un renacimiento de fe y esperanza, como un presentimiento grato destinado a nunca realizarse. Es indudable que Castro hubiera dado un gran impulso al plantel; por las orientaciones tomadas en sus trabajos de unos cuantos meses, se puede calcular que la obra reformista de este director hubiera correspondido a la confianza en él depositada. Tenía, ciertamente, las cualidades morales del reformador; una buena fe absoluta, un ahinco ferviente y una energía inquebrantable.

Castro pertenecía a esa raza de enérgicos que se imponen sin levantar la voz, sin permitirse un solo gesto violento; pero, en el Conservatorio, tuvo poca necesidad de ejercitar esta facultad. No se imponía; era

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

querido. La bondad, la modestia y la sencillez se adunaban a sus prestigios artísticos para atraerle afectos y admiraciones irresistibles. Ninguno que haya presenciado la grandiosa manifestación de duelo que constituyeron los funerales del exquisito músico, pondrá en duda este aserto. La muerte de Ricardo Castro llevó la consternación a millares de almas, y motivó una explosión de protestas dolorosas en la que se confundieron todas las voces sociales; tomó esta desgracia las proporciones de una calamidad nacional. No olvidaré nunca el aspecto del Conservatorio aquella mañana en que se recibió la tristísima nueva: la enfermedad del maestro había sido tan fulminante que algunos de sus propios discípulos la ignorábamos por completo. La comunicación brutal cayó sobre el plantel como rayo escapado de un cielo sereno; y, seguramente, no hubo allí una sola persona que no se estremeciera de pena y espanto. Veíanse en todas partes, rostros atribulados, ojos llorosos, expresiones de frustración y desaliento. En verdad que Castro fue bien amado...! La sensación de desamparo que se abatió so-

EL CONSERVATORIO

bre la escuela, huérfana de su ilustre jefe, y que envolvió por tanto tiempo las aulas entristecidas, no brotaba solamente del conocimiento de la pérdida artística; era, también, la floración última de un gran cariño filial y de una piedad profunda, evaporándose en dulce incienso de recuerdos...

La intervención de D. Gustavo E. Campa en los asuntos directivos del plantel empezó desde su nombramiento de Inspector de estudios. En aquel tiempo, notábase en el Gobierno mexicano una especie de furor por la importación e imitación de todo lo que tuviese origen europeo. Esa tendencia, tan útil para el país mientras tuvo un desarrollo moderado, había llegado, a la sazón, a los límites de lo humillante. Nada podía tener valor sin el sello del Viejo Mundo, en cualquier orden que fuese; el contagio cundió y todos acabamos por participar de la gran ilusión; sin Europa, decididamente, no eran concebibles un modelo serio, una opinión de peso, o una iniciativa digna de atención.

Con el debido respeto para el Continente que ha sido hasta ahora, la escuela de todas

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

las culturas y el foco de todas las manifestaciones artísticas, bien se puede osar una poca de independencia cuando las augustas enseñanzas y los ejemplos inefables muestran, demasiado claramente, esas debilidades inevitables en toda obra humana. Pero esto fue lo que nuestros mandatarios de aquella época parecían incapaces de reconocer; no aprovechaban lo utilizable, tomando en cuenta las incompatibilidades de nuestro medio, no trazaban la línea divisoria en el punto preciso que la exigía; proponíanse trasladar a nuestro suelo, íntegra y sin alteraciones, la manera europea, sobre todo, en asuntos intelectuales y artísticos. Y el público, deslumbrado, gritaba ¡bravo!... con todos sus bríos.

En aquella época el envío de comisionados para traernos a Europa aunque fuese en dosis muy moderadas, volvióse frecuentísimo; la recompensa de todo mérito oficialmente reconocible—y los había de varias clases,—era la pensión en Europa.

He dicho que todos llegamos a creer de buena fe en la virtud individual y colectiva de ese viaje redentor; algunos hasta busca-

EL CONSERVATORIO

mos la manera de lograrlo; pero el tiempo se ha encargado de disipar ilusiones, descubriendo los resultados desoladoramente negativos de ese extranjerismo agudo. El sistemático desprecio por los elementos y las iniciativas nacionales, que siempre nos ha caracterizado, convertido en dogma por "úkase" gubernamental, tenía que llevarnos a fracasos ruidosos. En el terreno de la música, hemos podido observar lo nocivo de esas imitaciones ciegas, y el escaso beneficio que ha reportado al país el perfeccionamiento, en Europa, de los estudiantes mexicanos.

Sin detenernos a considerar la pensión allá, como una simple demostración de amistad o favoritismo ministerial,—en cuyas circunstancias ni siquiera existe la causa artística,—se ha comprobado el error de costear una educación musical más o menos larga a tres o cuatro elegidos para que los conocimientos encerrados en estos cerebros de elección se conviertan, la mayor parte de las veces, en estímulo de presunciones personales y de exclusivismos injustificables.

¿No serían mucho más beneficiosas las visitas frecuentes de grandes artistas euro-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

peos, contratados por el Gobierno con el fin de que ilustrasen por medio de su ejecución y sus consejos, no a uno o dos afortunados, sino a todos los capacitados para aprovechar esa ilustración? Las ventajas de este sistema se harían sentir pronto hasta en el nivel de apreciación artística del gran público, y el Gobierno no se vería ya expuesto a dudas respecto del buen empleo de su dinero. Existe un Julián Carrillo, que, a trueque de la pensión oficial, ha dado al país no sólo un gran músico que lo honra por su sola significación artística, sino un denodado luchador por el avance general del arte patrio; pero este caso es excepcional. Si, en un orden inferior, se encuentran todavía dos o tres otros pensionados de suficiente relieve artístico, en nada afectan estos casos contadísimos la conclusión poco grata de que la mayoría de nuestros músicos, distinguidos por el Gobierno de manera tan comprometedora, no se han sentido obligados a ningún compromiso... ni siquiera a no ponerse en ridículo, musicalmente hablando.

EL CONSERVATORIO

No quiere decir esto que los comisionados inteligentes salgan sobrando en lo futuro; nunca serían recomendables el aislamiento total y la absoluta emancipación de las corrientes educativas europeas, y ciertamente, corresponde a nuestra inferioridad cultural de pueblo joven e inexperimentado, la actitud de la modestia. Pero abstengámonos de sujeciones exageradas.

La sólida erudición, y en general, los antecedentes musicales de D. Gustavo E. Campa garantizaban el buen éxito de sus viajes educativos; y, en efecto, este músico probó que no había perdido el tiempo en Europa, al condensar sus observaciones en tres planes de estudios que rigieron en el Conservatorio a intervalos diversos, entre 1900 y 1913. A despecho de su perspicacia sutil y de su indudable empeño por el mejoramiento del plantel, incurrió en el común error de aquel período: la imitación de algunas instituciones extranjeras poco dignas de ser copiadas. La principal de sus importaciones fue el sistema de concursos para la adjudicación de premios. Los concursos, inaugurados regocijadamente en nuestro Conser-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

vatorio en 1903, no pudieron tener nunca la utilidad que se les quiso atribuir, pues presentaban, por su misma índole, inconvenientes grandísimos, de los que sólo puedo ocuparme, en este escrito, con brevedad suma. He aquí algunos de esos defectos, como fueron observados en nuestra escuela musical:

El primero radicaba en la imposibilidad de hacer esos actos verdaderamente equitativos, ya que solía existir gran desigualdad entre los concursantes, y una notoria ventaja de algunos sobre los otros motivada por hechos aislados, a salvo de todo reproche, independientes de toda responsabilidad inmediata, y fuera de la zona en que pudieran ser admisibles y justificadas las inculpaciones. La dificultad estribaba, por lo general, en esto: ¿Se negaría el premio a un alumno de piano, v.g., porque, teniendo cinco años más de estudio que su compañero de concurso, habíase encontrado en aptitud de ejecutar las obras de prueba mucho mejor que éste? ¿se otorgaría la recompensa al adversario cuando se sospechaba que su ejecución había deslucido sólo por exhi-

EL CONSERVATORIO

birse junto a la de un contrincante más práctico, más hábil, y en fin, mejor pianista? Grave debía ser el conflicto entre la razón artística, aconsejando que se diese el premio al que tocaba mejor, independientemente de toda otra consideración, y el sentimiento de justicia, abogando por el alumno menos hábil, que, acaso, habría superado en ejecución a su rival, si hubiese tenido los mismos estudios.

Cuando se lograra comprobar que la superioridad de uno de los ejecutantes era debida solamente a un efecto de contraste, y a una ventaja de mero tiempo, supongo que la adjudicación del premio sería cosa clara y fácil. Pero los medios para llegar a esta necesaria conclusión parecen, desde luego, mucho menos fáciles. Si, además de la superioridad de estudios, uno de los concursantes poseía otras ventajas, dignas por todos conceptos de ser reconocidas; como superioridad de talento, de habilidad natural, de dedicación, etc.: ¿cómo, entonces, en los pocos minutos que dura la ejecución de una o dos piezas musicales, habían de localizar la verdad los jueces correspondientes, y

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

orientar su conducta en consecuencia? De una manera o de otra, existía la casi seguridad de cometer una injusticia. Lo peor—para el feliz arreglo de esta clase de dificultades—era que el Conservatorio nunca hubiera podido garantizar la igualdad entre los concursantes respecto del tiempo de sus estudios previos, puesto que le será siempre imposible negar admisión a alumnos que ya han estudiado música fuera del plantel. Además, es bien sabido—al menos por los músicos concertistas,—lo deficiente que resulta un concurso como prueba definitiva y concluyente de la habilidad de los ejecutantes. Abundan los accidentes imprevistos, provocados por el mismo carácter del acto,—nerviosidad pasajera, turbación excusable, o, al revés, exceso de buena suerte y sobra de sangre fría,—para destruir las probabilidades más fundadas. Se ha visto a alumnos muy aventajados que fracasan ruidosamente en el concurso, y a chapuceros musicales, que, a última hora, y ayudados por circunstancias extraordinarias, logran hacer una buena impresión. En estos casos, el chapucero sería acreedor a la palma si el jurado

EL CONSERVATORIO

hubiese de ceñir su juicio, estrictamente, al resultado de la "prueba."

El hecho de que se formasen los tribunales de los concursos con profesores del mismo plantel era otro de los puntos discutibles; esto fue causa de críticas justificadísimas, y, en todo caso, daba origen a que se sospechase de la imparcialidad que debían poseer dichos tribunales como primera condición.

Por medio de los concursos, no sólo se trataba de premiar la destreza y la habilidad adquirida con el estudio; también se intentaba estimular el talento natural, y distinguir al estudiante que sobresaliese por sus dotes artísticas innatas. Pues bien, es de todo punto imposible descubrir si un estudiante es más artista que otro por la interpretación de una o dos piezas, y sobre todo, cuando esta interpretación ha sido indicada por el profesor respectivo hasta en sus más nimios detalles. Desde luego, el alumno nunca posee personalidad artística propia, y al afirmar esto, me refiero a los talentos normalmente constituídos y desarrollados, pues ya se sabe que la excepción

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

es... lo que es; el alumno, consciente o inconscientemente, es el reflejo del profesor hasta que termina sus estudios; el completo desenvolvimiento del temperamento individual viene con la independencia de toda sujeción de cátedra. Pero el concursante, lejos de atenerse a sus propios recursos, buscaba con más ahinco que nunca la ayuda de su profesor para estar seguro de que su interpretación de las obras de prueba sería irreprochable y lo haría acreedor a la recompensa ambicionada.

Creo haber indicado los males más graves de que adoleció esa institución; mucho de trascendencia queda, necesariamente, omitido, como, v.g., la elección de las piezas para las pruebas—el absurdo de sujetar a ocho o diez alumnos de tendencias musicales diversas, a la demostración de su plena capacidad musical en una misma obra, que podía ser tan simpática para algunos de sus ejecutantes, como incómoda y poco adecuada para otros; los insuficientes plazos para el estudio de las obras señaladas, etc.

Al establecer los concursos de fin de grado, las audiciones de alumnos, etc., el señor

EL CONSERVATORIO

Campa fue guiado, sin duda, por una sana y laudable intención de acelerar la marcha ascendente del Conservatorio. En general, sus reformas fueron siempre buscadoras de lo realmente serio, digno y respetable, en el orden artístico. La renovación del profesorado, las mejoras materiales efectuadas por aquel tiempo en el plantel, son, principalmente, obra del Sr. Campa.

El Conservatorio adquirió, entonces, un buen órgano, varias arpas, algunos pianos de estudio y de concierto; se importó un instrumental completo de maderas y latones, un considerable repertorio de obras antiguas y modernas, se enriqueció la biblioteca y mejoróse el mobiliario general de la escuela.

La gestión de Campa como Inspector de estudios y Director del Conservatorio, no carece, pues, de servicios importantes, que, francamente hablando, han sido poco apreciados, acaso por causa de animadversiones personales. Ciertamente que el Sr. Campa, con todas sus altas dotes intelectuales y artísticas, no supo hacerse popular nunca, y los defectos de su administración no han sido

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

juzgados por el público con la indulgencia que fácilmente obtuvieron los de otros regímenes. Y es que el vulgo no admira las torres de marfil, por muy altas y bien esculpidas que sean; hasta suele tomar las convicciones firmes por intransigencia, y confundir lamentablemente la simple conciencia del valer propio con la altivez y la soberbia. A estos errores de juicio es atribuible el insuficiente apoyo que encontró el Sr. Campa en la opinión pública; pero sus labores en pro de la elevación del Conservatorio, no fueron, por ello, menos activas y bien intencionadas.

Don Justo Sierra, primero como Subsecretario de Instrucción Pública y como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, después, no le escaseó ayuda alguna. Este insigne hombre de letras que hubiera sido un gran Ministro sin las debilidades a que lo arrastraban su misma bondad de alma y su ingenua fe en la bondad de otras almas, fue, cuando menos un Ministro de nobles ideales y nobles larguezas; en su vibrante corazón de poeta guardaba el calor generoso de sus años juveniles, los sueños entusiastas que

EL CONSERVATORIO

soñó aquella bohemia literaria y artística de la que formó parte en lejanos días. Su protección al Conservatorio fue franca, infatigable, cariñosa, en verdad; y esta protección hizo posible el mejoramiento material que llevó a cabo el Sr. Campa. De esa época datan, igualmente, las subvenciones concedidas a la Orquesta del Conservatorio, al Cuarteto Saloma, a las clases de conjunto de instrumentos de aliento y a la de coros de ópera.

Tras de estas bellas prodigalidades del ministerio, algunas de las cuales eran necesarias, vino un dislate de proporciones inauditas, cuyos efectos se sienten y continuarán sintiéndose por mucho tiempo: la demolición de la antigua Universidad transformada en Conservatorio de Música.

¿A qué deplorable locura obedeció la destrucción de ese edificio histórico, joya arquitectónica y santuario artístico, albergue, desde sus primeros días, de la intelectualidad más refinada, teatro de memorables acontecimientos, nido en que aletearon los primeros esfuerzos eficaces y las primeras

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

aspiraciones válidas del arte musical mexicano?

Ese local poseía el interés insustituible de sus recuerdos y sus tradiciones; ¿quién hubiera sospechado nunca que careciese de títulos suficientes para ser respetado por la barreta y el martillo de los picapedreros? El antiguo Conservatorio, reparado, modernizado, embellecido, hubiera podido convertirse en un edificio suntuoso y confortable, sin perder el nimbo histórico que tan venerable lo hacía. Esa estúpida destrucción ha condenado a la Escuela musical de México a tomar refugio en locales ridículamente inadecuados, plagados de inconvenientes e incomodidades de todo género, y, en fin, desprovistos de las condiciones más indispensables para el caso. Cuando se piensa en el precioso teatrillo de la exUniversidad, con su aspecto coquetuelo y aristocrático, y su acústica de primer orden, y se evocan, al lado de esta imagen, los jacalones en que se efectuaron, más tarde, las solemnidades conservatorianas, no se sabe si reír filosóficamente ante las vicisitudes de este mundo absurdo, o dejarse arrebatado por la indig-

EL CONSERVATORIO

nación; ambas demostraciones serán todo lo superfluas que se quiera, pero ¿quién disputa que la naturaleza humana requiere desahogos independientes, en absoluto, de toda idea utilitaria?... El acto atentatorio a que me he referido, recuerda, por modo inevitable, la demolición del hermoso Teatro Nacional, el recipiente dignísimo de las más grandiosas manifestaciones de arte que se han visto en México, y cuya desaparición privó a la capital de su mejor local para espectáculos de alta cultura.

Si es difícil preveer la época en que poseerá esta ciudad un edificio verdaderamente apropiado para su escuela musical, es de todo punto ocioso imaginar, para esa futura mansión de Euterpe, el sello distintivo, el carácter original y único que ennobleció al viejo Conservatorio derruido.

Con motivo de un viaje a Europa que realizó el Sr. Campa de 1908 a 1909, la dirección del Conservatorio, ocupada por este maestro desde la muerte de Ricardo Castro, pasó a posesión interina de D. Carlos J. Meneses. A su vuelta del viaje citado, Campa reasumió sus labores en ese puesto hasta media-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

dos de 1913, cuando fue nombrado director del plantel el Prof. D. Julián Carrillo.

El elemento estudiantil saludó este nombramiento con muestras de regocijo. Una popularidad cordialísima hacía en torno de Carrillo como un valladar de risueños rostros juveniles, de entusiasmos felices dispuestos a acometer todas las empresas artísticas, confiados en sus propias fuerzas y seguros del porvenir. Repitiose el vago despertar de esperanzas y aspiraciones que había ocurrido ya, a la llegada de Ricardo Castro; la personalidad de Carrillo también traía rachas de aire glorioso y un misterioso poder de infundir energías hasta a los espíritus más decaídos.

Era ya conocido en el Conservatorio como Inspector de estudios y profesor de Armonía; en esta última capacidad había operado una revolución en el plantel de la que me ocuparé más tarde, pues merece párrafo aparte; conocíasele también, como el animoso luchador que formó la Orquesta y el Cuarteto Beethoven, y se veía en él al delegado mexicano que supo distinguirse en brillantes congresos europeos por la solidez y

EL CONSERVATORIO

la profundidad de sus tesis, arrancando ovaciones de aquellos conjuntos de celebridades musicales, y, lo que es más, imponiendo allí sus ideas. Estos antecedentes, unidos a la llaneza y la jovialidad perennes que caracterizan al maestro, le recomendaron calurosamente al afecto de los alumnos.

Las innovaciones introducidas por este músico en el Conservatorio no estuvieron exentas de puntos censurables, que provenían, sin duda, de la misma exuberancia artística de su autor, de su misma profusión de proyectos vastos, y de su impaciencia por realizarlos cuanto antes. Carrillo no podía dejar de ser un soñador, a pesar de su practicidad bien probada; y como sus sueños abarcaron, desde el principio, un horizonte demasiado amplio, vino algún desorden en la ejecución simultánea de varios planes, y aparecieron con ella, la prodigalidad y el exceso. Ciertó que su cortísima estancia en la dirección del Conservatorio sólo puede juzgarse como prólogo de obra, y que la experiencia le hubiera aportado bien pronto el equilibrio administrativo que su impetuosidad creadora había puesto en fuga.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Dos son los puntos realmente criticables de su administración; la plétora de profesores y la exagerada frecuencia de las audiciones de alumnos. Lo primero obedeció a una debilidad, derivada, sin embargo, del orgullo y la delicadeza del músico; me consta que Carrillo sentía viva repugnancia ante la necesidad de proceder severamente, por temor de que se interpretara su distribución de ceses entre algunos miembros del profesorado antiguo, como inmediato abuso de poder, ejercicio de venganzas personales y desahogo de viejas rencillas; las hostilidades con que había tenido que enfrentarse este artista desde su llegada a México, los antagonismos que hubo de desafiar y vencer antes de ganarse la dirección del Conservatorio, habían sido tan notorios, que el peligro de ser mal comprendido era inminente, en efecto; el público lo hubiera creído justificado en tomar la revancha, máxime cuando tan excelentes pretextos tenía para hacerlo. Además, sus tendencias naturales lo impulsaban, de preferencia, hacia la conciliación.

EL CONSERVATORIO

El otro punto señalado como poco satisfactorio originó en un deseo de acrecentar el progreso escolar y facilitar el acercamiento entre los estudiantes de las Escuelas nacionales—profesionales y superiores,—dedicando las audiciones del Conservatorio, por turnos, a todas las escuelas citadas.

Una y otra cosa produjeron, o iban a producir resultados negativos.

La introducción de nuevos profesores, sin suprimir los elementos nocivos del antiguo régimen, tenía que traer, como consecuencia, una incompatibilidad de principios educativos demasiado grande, o mejor dicho, la completa confusión en la marcha general de la enseñanza, amén del desbarajuste en la distribución de las horas de clase y el reparto de los alumnos—escasos para el numerosísimo cuerpo docente.—En cuanto a las audiciones, que llegaron a efectuarse cada semana, no podían ser dignas del plantel responsable, en cuanto a valor artístico, por su misma frecuencia. Sus programas estaban encomendados, en su gran mayoría, a principiantes, pues los alumnos aventajados no eran bastante numerosos para cons-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

tituir siempre el contingente requerido. Por esta causa, los elementos que integraban dichos actos tenían que ser extraídos como se podía, de todas las clases, de todos los grados, de todos los cursos; el cuerpo estudiantil entero se ponía a contribución. El resultado era un desfile desalentador de medianías e ineptitudes ante el público que se armaba de la paciencia necesaria para presenciario, exhibición que no justificaba, por cierto, la interrupción constante de las labores escolares. Esta costumbre continuada por más tiempo, hubiera producido dos efectos nada ambicionables: el envanecimiento de los principiantes, creyéndose solistas antes de tiempo, y el completo desprestigio artístico de las referidas pruebas conservatorias.

En cambio de estos errores debidos a la inexperiencia y a la excesiva avidez progresista, Carrillo lanzó tres reformas trascendentales que bastan, por sí solas, para hacer olvidar los defectos ya señalados; libertad a los alumnos para elegir profesor; libertad en los métodos de enseñanza, e imposición de la cultura literaria. Las ventajas re-

EL CONSERVATORIO

sultantes de estas medidas son obvias y no requieren prolijos comentarios.

La primera es el único proceder justo y lógico para con los alumnos, la garantía de que realizarán su carrera con todo el entusiasmo deseable, y el dedo indicador que señala cuáles son los profesores de verdadera demanda. La libertad de métodos educativos es la condición esencial para obtener resultados inequívocos y reconocer, sin ambigüedades ni dudas posibles, la superioridad definitiva donde exista. Además, es indispensable conceder absoluta libertad de acción al profesor, si, razonablemente, se le han de exigir responsabilidades.

Respecto de la cultura literaria en una escuela que tanto necesita de ella, y que nunca la ha conocido, no se encuentran bastantes elogios para el director resuelto a implantarla, al fin, como requisito forzoso e imprescindible. Esta intelectualización del plantel era entonces urgente, y continúa siéndolo, pero no como bella adquisición complementaria de la carrera musical,—que muchos así la consideran,—sino como elemento **esencial** del mismo avance musical.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Pueden existir, sin la cultura general, los conocimientos específicos, la técnica estrecha y circunscrita; pero nunca la amplitud espiritual, la elevación de ideas, el refinamiento psicológico que integran el arte verdadero. El músico deseoso de producir obra digna, sea como creador o como intérprete, debe pensar y sentir por encima de los límites que dividen las materias especiales de su profesión.

Carrillo tuvo proyectos soberbios para animar el movimiento musical entre nosotros; y su éxito hubiera sido seguro, pues había demostrado ya sus dotes excepcionales para esta clase de labores. Preparaba temporadas de ópera alemana e italiana, de conciertos sinfónicos y de música de cámara, temporadas de invierno y primavera, pues no se conformaba con una sola campaña al año, y había resuelto, de una buena vez, dar un vasto impulso a la música.

Como profesor de armonía tomó una orientación propia, y tan excelente, que los estudios de esta materia y sus derivadas, antes considerados en el Conservatorio como dignos de figurar entre las faenas de

EL CONSERVATORIO

Hércules, fueron realizados por sus alumnos en dos años. Sorprendente, en verdad, fue esta revolución y fecundísima en buenos resultados. Gracias a ella existe en la actualidad, un grupo de jóvenes compositores y profesores de composición que está destinado a influenciar poderosamente el porvenir musical del país. Se puede afirmar que Carrillo popularizó el aprendizaje de la armonía, el contrapunto y las formas clásicas, dilucidándolo, abreviándolo, despojándolo de los oscuros y laberínticos procedimientos que, durante luengos años, lo habían hecho largo, escabroso y, a la postre, estéril. No es extraño, pues, que su "Tratado de Armonía"—que estaba de texto en nuestro Conservatorio,—haya sido adoptado con igual carácter en Chile y Nicaragua, y que se haya acordado ya su adopción para el futuro Conservatorio N. de Cuba.

La remoción del maestro Carrillo dejó al entonces secretario, D. Jesús Galindo y Villa, a la cabeza del plantel. Este distinguido hombre de ciencia, que nunca pretendió conocer de los asuntos técnicos del Conservatorio, demostró suprema eficacia como re-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

presentante y defensor de los derechos y las prerrogativas inherentes a la escuela.

No obstante lo corto de su estancia en la jefatura, hízose admirar de profesores y alumnos por su energía, su valor civil y sus bien inspiradas disposiciones.

Fue entonces cuando se revelaron al cuerpo docente, como se hubieran revelado a todo observador, las ventajas que reportaría al Conservatorio la administración de un director no-músico, y en todos respectos, dotado para el puesto como el Sr. Galindo y Villa. Como simple acto de justicia consigno el hecho de que este señor, al ausentarse del Conservatorio, llevóse la estimación sincera y calurosa de todo el personal.

Sucedió al Sr. Galindo y Villa el esclarecido profesor D. Rafael J. Tello, cuyo plan de estudios, en punto a la cultura general en el Conservatorio, seguía y ampliaba la senda ya abierta por el maestro Carrillo; administración muy breve,—por lo que no pudo verse la realización de sus proyectos e iniciativas. Menos hay que decir de las subsecuentes: la fugacísima de D. Luis Moctezuma, y

EL CONSERVATORIO

la de D. Carlos J. Meneses, quien fue substituído en la dirección por el actual encargado, don José Romano Muñoz.

* * *

En diversas épocas se ha escrito y se ha hablado en censura del Conservatorio; se han hecho alusiones mortificantes a su escasa producción artística y a su insignificante nivel intelectual.

Por más que sea absurdo, a todas luces, el hecho de exigir de un plantel, así fuere el mejor del mundo, la formación ininterrumpida de eminencias y notabilidades, ya que estos frutos son raros, en todo caso, se hace forzoso reconocer que el Conservatorio cayó, demasiado pronto, en la apatía, la rutina y el consiguiente atraso. Extinguidos los entusiasmos de su primera época, eminentemente creadora e impulsora, la escuela cambió de ambiente, y en consecuencia, cambiaron sus productos y cambió su significación. Con la mengua del primer fervor que ligó todas las conciencias y alió todos los intereses, quedó el campo

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

abandonado a los egoísmos, las pasioncillas ruines, las morosidades y las negligencias. Faltando a los músicos el supremo impulso y la influencia depuradora de un vasto ideal común, vino por tierra la esperanza de un progreso continuado para la escuela, que acabó por ser considerada, por la mayoría de sus empleados como un medio para satisfacer ambiciones personales.

En lugar del desinteresado afán de los Caballero, los Balderas, los Ortega, etc., sentaron sus reales en el establecimiento la más enconada rivalidad artística, la intriga y el culto del "yo."

Muy lejos estoy de creer que los fundadores del Conservatorio fueron seres extraordinarios, carentes de humanas debilidades, y tan elevados, moralmente, que desconociesen las discolerías y hostilidades propias de los artistas; tampoco creo que, después de esos impecables, surgió una generación peor acondicionada en materia de sentimientos y aspiraciones. La diferencia consiste en que aquellos músicos, situados en circunstancias y tiempos diversos, tuvieron un fin altruísta, en que, por buena suerte, sintieron

EL CONSERVATORIO

la urgencia, no solo moral, sino material también, de trabajar para otros; sus sucesores, en cambio, no viendo ya la necesidad de esa dedicación en provecho ajeno, puesto que encontraron la senda trazada y el paso libre de escombros, quedaron en aptitud de ocuparse exclusivamente de sí mismos. Estas reacciones son comunes en la historia de toda empresa humana, son altibajos inevitables, efectos tan seguros de manifestarse como si obedeciesen a leyes fijas.

Pero se debe, indudablemente, a esta división interna, a estas hostilidades francas o encubiertas que absorbían el interés y el tiempo de los encargados oficiales, el estancamiento innegable del plantel durante largos años. Agravó el mal la demasiada autonomía otorgada, alguna vez, al director, la autoridad exclusiva que éste llegó a tener para pronunciar la última palabra en todos los asuntos, y resolver todos los problemas según su personalísimo criterio. Las juntas celebradas con el cuerpo docente constituían reuniones periódicas, cuyo verdadero fin era la aprobación de las proposiciones del director, quien se resolvía a ceder sólo

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

en puntos de mínima importancia para sí, y que ni remotamente amenazaran su monárquico absolutismo.

A cada paso surgían incidentes en los que estallaban, no diré la mala voluntad, ni el antagonismo personal, pero sí los prejuicios artísticos, las preocupaciones de escuela, las intolerancias de partido, las ceguedades de la opinión satisfecha de sí misma hasta el grado de no tolerar insinuaciones, menos ya de adoptar iniciativas ajenas. Y los culpables de estos errores no conocían que procediesen mal, todo lo contrario; generalmente, quien está persuadido de su valer, lo está también de que sus disposiciones serán sabias, encaminadas al bien de todos, y, en fin, fuera del alcance de todo reproche fundado. Pero la buena intención en nada neutralizó las consecuencias poco satisfactorias de ese estado de cosas, consecuencias que se hicieron sentir, principalmente, en la paralización del plantel en un mismo orden de ideas, y en la inevitable tibieza de acción de aquellos profesores que trabajaban contra sus propias convicciones.

EL CONSERVATORIO

Todo esto, y mucho más, que sería tedioso pormenorizar, demuestra elocuentemente la conveniencia de no confiar a un técnico o profesional en música, la dirección del Conservatorio. Puesto que la labor esencial, y por lo tanto, el éxito de ella, depende del cuerpo docente, sería justo que este cuerpo se encargase por completo de la dirección musical del plantel. Constituyendo los profesores la autoridad técnica, parece lo más lógico que se otorgue realización a sus buenas ideas, y se admitan libremente sus iniciativas; porque nunca será prudente ni atinado el hecho de exigir a los encargados de la enseñanza el cumplimiento de planes educativos formados sin tomar en cuenta sus pareceres y que puedan estar en pugna, en determinados puntos, con ideales científicos y verdades importantes que la experiencia del perito ayudaría a establecer a buen tiempo. Hasta muy recientes días, los profesores tenían asignado un terreno amplio, en verdad, por su significación, pero estaban condenados a no moverse dentro de él sino en cumplimiento de fórmulas estrictas, y sólo para realizar evoluciones dictadas de ante-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

mano; ¿de qué podían servir, con este sistema, los talentos más esclarecidos y las energías más renovadoras del profesorado?

Ahora bien, si se ha de conceder la debida importancia a las indicaciones y las iniciativas del cuerpo docente, las labores del jefe de la escuela tendrán que ser, en lo futuro, de simple administración y mediación equilibradora; y este sistema gubernativo es el más razonable, el que presenta mayores garantías de éxito, allanando serias dificultades y removiendo obstrucciones amenazadoras. No existe, en realidad, la necesidad escolar de que el encargado del establecimiento sea un músico, y la íntima historia conservatoriana proporciona razones urgentísimas en apoyo de que no lo sea. Entre estas razones existe una tan poderosa que no debo dejar de mencionarla.

He oído opiniones personales de dos artistas que, fuera de la natural satisfacción de figurar a la cabeza de la escuela musical mexicana, no encontraron sino desventajas en el desempeño del puesto de director; uno de ellos se queja aún, del abandono de sus tareas profesionales, acarreado por la obli-

EL CONSERVATORIO

gación de dedicar su tiempo a la administración del plantel, y el otro, a los pocos meses de ocupar el mismo puesto, pensó seriamente en la renuncia, porque empezaba a convencerse de que dicho empleo perjudicaría, a la postre, su carrera como compositor y ejecutante. Resulta, pues, un daño para el arte mismo el que un músico distinguido, insubstituible en su propio campo de acción, distraiga su tiempo y desperdicie su mentalidad en una misión que sólo debe ser administrativa.

En cuanto al puesto mismo de administrador, no juzguemos, con demasiada precipitación, que puede ser desempeñado por no importa quién, con tal que los rasgos generales sean aceptables.

Para que el plantel marche de manera satisfactoria en el camino del progreso, su administración exige, a la cabeza, una personalidad de cultura y rectitud tan sólidas que estén por encima de toda sospecha. En un centro musical, por excelencia, es decir, caracterizado por exageradas susceptibilidades, apasionamientos irreflexivos y prejuicios arraigadísimos, el papel del director

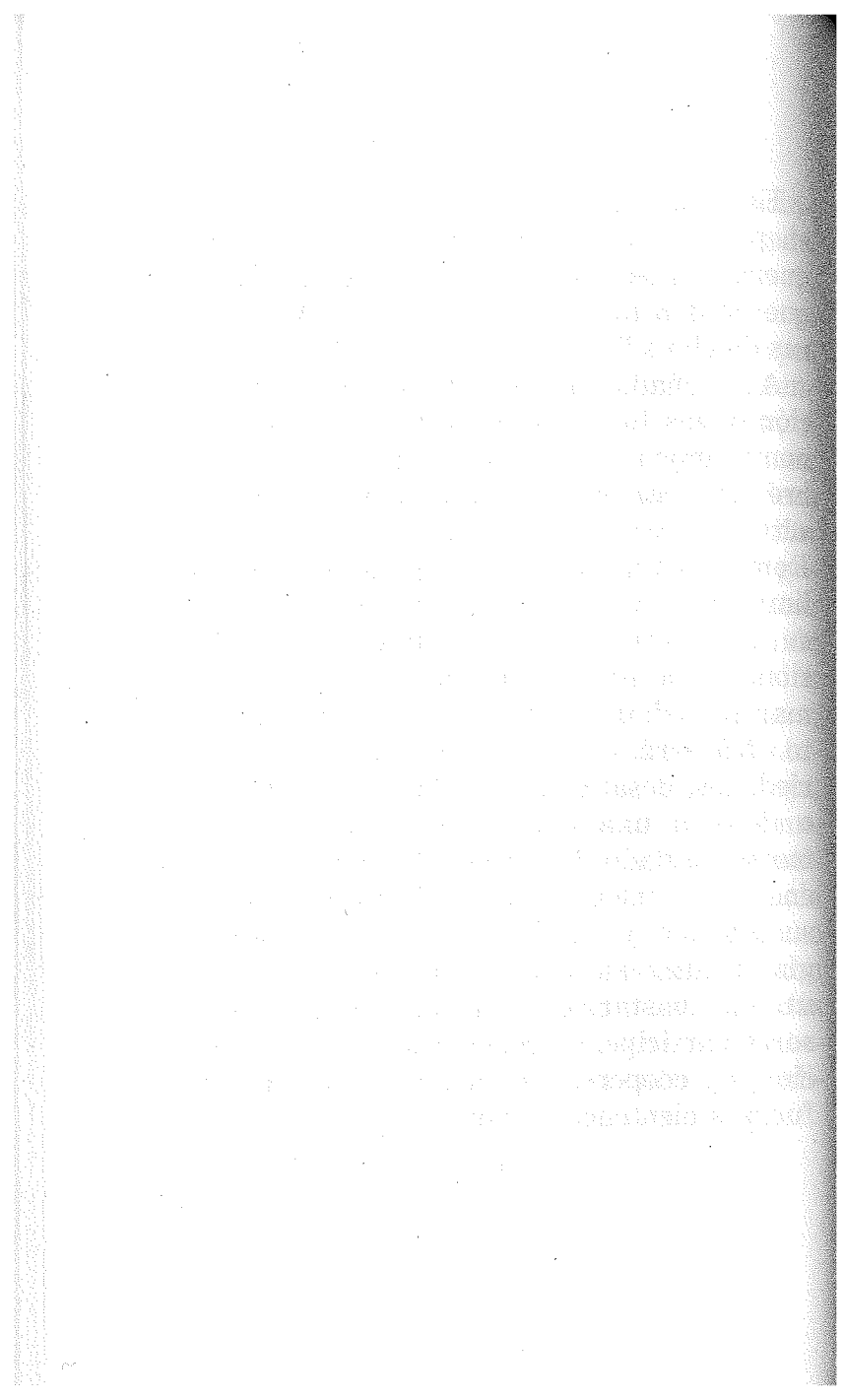
EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

no-músico es amainar los antagonismos inextirpables y mantener el equilibrio a toda costa; y ese papel difícil requiere, a su vez, cualidades muy difíciles de encontrar; requiere la imparcialidad y sangre fría que sean imperturbables porque estén alimentadas por una buena fe siempre alerta, y por una ilustración capaz de guiar, con acierto, a través de todas las crisis; requiere el alejamiento mental y moral que permita abarcar de un golpe de vista las labores generales y sus resultados, sin acercamientos voluntarios que impidan el total dominio de la perspectiva; requiere actividad, espíritu avanzado y amplitud de miras, y requiere, por último, una absoluta inmunidad a las insinuaciones mal intencionadas, a la lisonja, a toda clase de influencias destinadas a nulificar la misión esencial de vigilante justiciero y mediador desinteresado. En fin, lo indispensable es que el administrador no se identifique con tal o cual fase educativa, con tal o cual especialidad de orden técnico; más importante, todavía, es que evite, en su actitud oficial, la más leve impresión de predilecciones o antipatías personales.

EL CONSERVATORIO

Es natural que no abunden los candidatos en posesión de tan respetable suma de requerimientos; se trata de uno de esos casos que no dan lugar, ciertamente, a "l'embaras du choix."

Afortunada, en verdad, estuvo la Dirección de las Bellas Artes al hacer recaer ese nombramiento de tanta consecuencia sobre una personalidad tan idónea como el actual encargado del plantel, el Sr. José Romano Muñoz. Este caballero, por su limpieza de propósito, su ilustración y su desligamiento de los intereses profesionales, asegura por completo, la buena marcha administrativa del establecimiento. No será él quien incurra en arbitrariedades, desatienda una buena indicación, o desoiga una queja justificada. Tal como se ha dado a conocer al plantel, es una energía desplegada activamente en pro de su beneficio y adelanto. Para que esa energía alcance su máximo de eficacia y de utilidad, bastará con que el cuerpo de profesores participe, en conciencia, de sus intenciones y coopere, con sinceridad, en sus esfuerzos bien encaminados.



III

COMPOSITORES E INTERPRETES

EL arte musical mexicano comienza a existir, surge a la vida gradualmente, como lento ensanchamiento de alborada; mas en este amanecer ténue asoman ya redondeles de límpido azul, y punzan las saetas de un sol triunfal... Es el amanecer de un día radiante.

De ningún modo podría ser vasta nuestra historia artística cuando la patria misma no llega, aún, a la edad viril. Ciertó que en sus páginas bien contadas no se condensan los chispazos de luz de grandes epopeyas líricas; apenas si tres o cuatro nombres están impresos allí de los que atraen, o son dignos de atraer, la universal admiración. Pero este volumen que tiene muchas hojas en blanco aún, ha empezado bien; la inspiración que se encuentra y se saborea en él

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

es tan genuina, tan exuberante, que ha podido existir,—en sus primeras manifestaciones, cuando menos,—sin el cultivo apropiado ni el atildamiento ambicionable. Ese libro puede circular entre manos distinguidas aunque todavía esté editado sin lujo: constituye una introducción satisfactoria para lo que el genio natural y la cultura creciente de nuestra raza han de estampar, a continuación, con caracteres imborrables.

En realidad, los primeros esfuerzos de la composición mexicana tienen derecho a la simpatía y la indulgencia de todas las generaciones que habrán de considerarlos a través de una completa superioridad de conocimientos técnicos. Aquellos precursores que laboraron sin escuela, sin modelos casi, impulsados únicamente por la irresistible vocación y el ansia de crear, tendrán, siempre un mérito propio, inaccesible para los artistas venidos después; el de haber sido los primeros en lanzarse a la brega con el propósito inflexible de hacer sitio al arte en nuestra vida nacional. Y cuando se piense en la carencia de facilidades educativas, en la falta de ambiente favorable que acom-

COMPOSITORES E INTERPRETES

pañó y complicó constantemente los árdulos trabajos de aquellos iniciadores, se habrá de convenir, también, en la autenticidad de su talento musical, en la asombrosa predisposición de sus facultades, en la aptitud innata que pudo manifestarse en medio de tales desventajas. Cerremos los ojos, pues, a las máculas naturalísimas que presentan esas primeras composiciones mexicanas, cuya sola existencia es ya suficiente motivo para nuestra gratitud, y mejor que censurar, depositemos palmas admirativas sobre esos altares improvisados con escasos elementos, donde brillan inesperadamente, en vasos de poco precio, deliciosas flores de inspiración, flores de original belleza y novísimo perfume. . .

La ingénita musicalidad de nuestro temperamento es responsable de este prodigio; ella ha hecho posibles algunos rasgos que, en más propicias circunstancias, hubiéranse desarrollado hasta alcanzar culminaciones gloriosas. La súbita expansión del talento excepcional que creó el "Vals Poético," es ejemplo bastante convincente; esa inspiración exquisita, involuntaria, sagrada como

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

verdadero don celeste, ¿no hubiera sido capaz de las más grandes empresas ya orientada y fortalecida por una concienzuda educación?... Y como el genial Villanueva, que nos dejó vislumbrar apenas un reflejo de los tesoros ocultos en su espíritu, cuántos otros se habrán llevado a la tumba secretos magnos, potencialidades taumatúrgicas, semillas para milagrosas recolecciones, cuya presencia nunca fue sospechada!... Tenemos la certeza de algunos casos de esta especie, pero no podemos conocerlos todos. Estas perdidas oportunidades de la inspiración musical traen a la mente la trágica figura de Andrés Chénier sobre el cadalso, golpeando su frente de poeta al exhalar la más amarga, la más desgarradora de las protestas: "¡Aquí había algo!..."

* * *

Los primeros brotes de la composición mexicana se revelaron, casi totalmente, en las formas musicales más conocidas por los autores respectivos: la misa y la ópera.

COMPOSITORES E INTERPRETES

En el terreno de la música religiosa las autoridades más notables que poseyó nuestro país después de la Independencia, fueron D. José María Bustamante, D. Agustín Caballero, D. Antonio Valle, D. Joaquín Beristain y D. Mariano Elízaga. Este último, organista y compositor moreliense de mucha reputación, fue el introductor de los conciertos en la capital. Habiendo fundado la primera Sociedad Filarmónica en 1825, dedicóse con todo empeño a organizar audiciones vocales e instrumentales en las que figuraron varios solistas, presentóse una orquesta numerosa y se ejecutaron algunas obras europeas.

Esta actividad meritoria no dejó de estimular a sus colegas. En 1839 los alumnos de la Academia de Joaquín Beristain y Agustín Caballero cantaron "La Sonámbula," de Bellini, con éxito notable, distinguiéndose especialmente, como protagonista, la soprano Sra. Lizaliturri. Asimismo, D. José Antonio Gómez, músico entusiasta y emprendedor, animado por el ejemplo de Elízaga, fundó una nueva Sociedad Filarmónica para ayudar a la propaganda artística, y tanto

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

logró hacer, que en 1840, cuando visitó la capital el célebre compositor y pianista inglés Guillermo Wallace, ya pudo encontrar numerosos colaboradores para sus recitales, entre los profesionales y aficionados que aquí habían surgido.

En 1844 se inauguró el Gran Teatro Nacional (conocido entonces por el Teatro de Santa-Anna), con el debut del gran violoncellista Maximiliano Bohrer; en el programa de ese concierto figuraron varios compositores y ejecutantes mexicanos. Tocáronse una obertura para grande orquesta de D. Manuel Covarrubias, llamada "La Palмира," un concierto para flauta, compuesto e interpretado por Antonio Aduna y unas variaciones de Bériot que ejecutó en el violín D. José María Chávez; este mismo artista encargóse de la dirección de la orquesta.

Es indudable que entre los primeros talentos de la época debe citarse a D. Luis Baca, compositor de excepcionales dotes, nacido en Durango el año de 1826, y educado en el Conservatorio de París. Evidenció primero sus felices facultades en algunas piezas de salón que llegaron a ser muy to-

COMPOSITORES E INTERPRETES

cadass en la capital de Francia. Escribió, más tarde, su primera ópera, intitulada "Leonor," dando a conocer algunos fragmentos de ella en el Teatro Italiano con éxito muy lisonjero. Compuso después otra ópera "Juana de Castilla," y por último, escribió para la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, de París, un "Ave María," que confirmó sus anteriores triunfos y le dió reputación en aquella ilustrada ciudad. La célebre cantatriz Jenny de Rossignon, que había sido intérprete de su música en el Teatro Italiano, cantó esta nueva obra de Baca en una función del Mes de María de 1850.

El regreso de Luis Baca a su patria tuvo lugar en 1852. El compositor hizo ejecutar algunas de sus producciones ante el público mexicano, entre otras, la famosa "Ave María," que fue interpretada por la artista francesa Mme. Koska. Tenía proyectado marchar a Italia para poner en escena sus dos óperas, que nunca fueron ejecutadas, cuando lo sorprendió la muerte en plena juventud, tres años después de haber llegado a su país.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Más digna de recordación, todavía, por ser más amplio el radio de su influencia en la historia musical mexicana, es la personalidad de D. Cenobio Paniagua, músico nato, formado en el libre ejercicio de sus naturales tendencias y enseñado por su propio instinto artístico. Nació éste en Tlalpujahua el 30 de octubre de 1821; su talento privilegiado manifestóse muy temprano; se dice que a los siete años de edad tocaba ya el violín en la orquesta de la Catedral de Morelia. Un tío suyo fue su iniciador en la ciencia musical, pero iniciador solamente, pues Paniagua estudió, por sí solo, el piano, el órgano y varios instrumentos de cuerda y de viento madera. Vivió algún tiempo en Toluca, donde empezó a componer fragmentos de música religiosa y popular; pasó después a México, empleándose como segundo del maestro de capilla en la Catedral. En medio de su laboriosísima vida de profesor encontró tiempo para emprender la factura de su ópera "Catalina de Guisa," que le entretuvo diez años, pues ansioso de producir obra digna y correcta, no quiso perfeccionarla, ni mucho menos lanzarla al pú-

COMPOSITORES E INTERPRETES

blico, antes de haber realizado estudios serios de armonía y contrapunto; este aprendizaje lo hizo él solo, debido a que el maestro José Antonio Gómez, cuya dirección había solicitado, se negó a darle lecciones. Su "Catalina de Guisa" fue estrenada al fin, en el Teatro Nacional, el 29 de septiembre de 1859, en celebración del cumpleaños del Presidente de la República, D. Miguel Miramón. La obra, nada escasa de méritos, alcanzó calurosa acogida, y su autor fue objeto de una verdadera ovación; sus admiradores lo sacaron en triunfo del teatro y le hicieron recorrer algunas calles al eco de una banda de música y en medio de aclamaciones entusiastas. En la tercera representación de "Catalina de Guisa," que se dió a beneficio de Paniagua, este músico fue coronado entre los acordes de un himno "ad hoc," compuesto por D. José Bustamante sobre letra de D. José Cuéllar; los artistas Octaviano Valle, Toribio Guerrero, Tomás León, Agustín Balderas, Francisco San Román y Jerónimo Vázquez, contribuyeron al éxito de la función, ejecutando brillantes piezas en diversos instrumentos. La ópera

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

"Catalina de Guisa," agradó tanto al público que fue representada en las temporadas de 61, 62 y 63, con numerosas repeticiones.

Esta victoria estimuló al compositor para escribir su segunda ópera "Pietro d'Avano," que hizo cantar el cinco de mayo de 1863, primer aniversario de la gloriosa batalla de Puebla. A pesar de la superioridad técnica respecto de "Catalina de Guisa," demostrada ampliamente en esta nueva producción, la ópera fue ejecutada una sola vez y obtuvo malísimo recibimiento; parece que el libreto, además de ser muy mediocre, contenía alusiones políticas que produjeron deplorable efecto en el ánimo público, irritado por la lucha entre republicanos e imperialistas. Paniagua, que había llegado a ocupar el primer puesto entre sus colegas, empezó a caer, desde entonces. Rudamente atacado por sus enemigos, perseguido por toda clase de intrigas y cábalas, vióse al fin obligado a emigrar a Veracruz; más tarde fue a radicarse a Córdoba, donde continuó su vida musical de la mejor manera que pudo. Representó su "Catalina de Guisa," hízose

COMPOSITORES E INTERPRETES

de algunos discípulos, publicó unas "Vocalizaciones Matinales," una "Cartilla elemental de Música," y un "Compendio de Armonía;" compuso una gran cantidad de obras, religiosas las más; dicese que solamente misas produjo cerca de cien; entre estas obras se cuentan un oratorio, un cuarteto y varias oberturas. Escribió, además, una nueva ópera intitulada "El Paria," cuyo libreto se debe al Gral. Vicente Riva Palacio, y murió el dos de noviembre (día de difuntos), de 1882, al terminar una misa de **requiem** que sirvió, justamente, para sus funerales en México.

Paniagua es admirable, no sólo por sus aptitudes musicales notabilísimas y por sus incansables bríos; como maestro y fundador de una escuela mexicana de composición, tiene méritos muy grandes también, pues dejó un numeroso grupo de discípulos que, a su vez, supieron distinguirse en calidad de autores de óperas. Como empresario prestó servicios muy considerables al arte, por más que no siempre se revelaron superiores a la censura los cuadros líricos organizados y dirigidos por él.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Mucho contribuyeron, sin duda, las visitas relativamente frecuentes de magníficos artistas europeos al rápido adelanto de la música en México.

Después de la visita de Manuel García en 1827, sucediéronse, en nuestras salas de espectáculos, algunas celebridades filarmónicas venidas del Viejo Mundo; de los mejores artistas que aplaudió nuestro público en aquellos tiempos, fueron Wallace, Bohrer, Henri Vieuxtemps, Carlos Bochsa y Herz.

Enrique Herz, pianista de mucha fama, que estuvo entre nosotros en 1849 y cuyos méritos artísticos despertaron el más grande entusiasmo en nuestros círculos musicales, realizó la primera tentativa para crear un Himno Nacional de México. El canto patriótico fue escrito y ejecutado a su debido tiempo, sin producir efecto perdurable. No conozco ese trozo musical, pero considerando la capacidad técnica que distinguió a Herz, dicha producción debe ser mucho más aceptable, o en último caso, no puede ser peor que la obra de D. Jaime Nunó, cuyo valor artístico es nulo en absoluto.

COMPOSITORES E INTERPRETES

Y a propósito: es triste que, poseyendo la patria músicos propios competentísimos, recurra a la mala composición de un extranjero para solemnizar los más augustos momentos de su vida,—cuando evoca las grandezas de su pasado y consagra un recuerdo a sus sagrados muertos, cuando siente el irresistible impulso de elevar hasta el cielo los gritos de su alegría o su furor, cuando, desdeñosa de los límites de la palabra, ansía poner las palpitaciones supremas de su emoción en las notas musicales de un coro que deseara inmenso, omnipotente, capaz de poblar los ámbitos como un trueno, y de cubrir el horizonte como una catarata volcánica... El verdadero himno nacional debería surgir de una alma de músico mexicano, de músico bueno, se entiende, para que su expresión fuese digna y su significado profundo; y en esa invocación intensamente filial no se encontrarían, entonces, trivialidades ni efectos falsos, porque el sentimiento inspirador sería sincero y real, estaría henchido de noble devoción y de ensueños heroicos.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Herz mostróse solícito en halagar al público mexicano; en su tercer concierto hizo la presentación del gran violinista Franz Coenen, quien volvió a México en 1854, ya en el cenit de su gloria, en compañía de Ernesto Lubeck, pianista de méritos sobresalientes. La estancia en la capital de estos dos músicos, Coenen y Lubeck, fue particularmente favorable al arte mexicano; proporcionó a nuestros filarmónicos oportunidades inmejorables para medir sus fuerzas con las de celebridades europeas, y salir victoriosos de la prueba.

Ejecutando a dos pianos en compañía de Lubeck, D. Tomás León revelóse un consumado virtuoso, digno verdaderamente, de figurar al lado del brillante pianista alemán. Dos años más tarde, en 1856, renovó León sus laureles tomando parte en los conciertos de otro pianista extranjero, superior, sin duda, a Lubeck: el renombrado Oscar Pfeiffer. Tocó, también, con extraordinario lucimiento, en los conciertos organizados, en distintas temporadas, por los reputadísimos violinistas Jehim Prune y José White.

COMPOSITORES E INTERPRETES

Tomás León, fue, seguramente, una de las principales víctimas del atraso musical de su época; colocado en condiciones propicias hubiera llegado a ser concertista de fama mundial. Sus aptitudes deben haber sido extraordinarias para crearle, por sí mismas, una técnica tan correcta y un gusto tan firme, que le permitían dominar las más difíciles composiciones del repertorio clásico. Su profesor único fue D. José M. Oviedo, un organista; y lo más probable es que ese maestro lo ayudara poco, si se considera que el órgano y el piano no tienen puntos de semejanza en lo concerniente a mecanismo. Tomás León fue pianista de mérito porque estaba destinado a serlo, pura y simplemente; poseyó la intuición que, a veces, vale por todas las ventajas de la disciplina sabia y bien ordenada.

También como propagandista musical de altos vuelos tiene León honrosísimos títulos; fue uno de los que ayudaron con mayor eficacia a encender, en México, la llama purificadora de la afición por los grandes clásicos. Este talentoso luchador nació en la

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ciudad de México el 21 de diciembre de 1828, y dejó de existir el 28 de marzo de 1893.

Compañero de León en campañas y triunfos musicales fue el Dr. Aniceto Ortega, personalidad altamente estimable. Exquisito hombre de sociedad, literato atildado, carácter de elevado temple, en fin, figura notable bajo más de un concepto, poseía, también, una intuición artística muy desarrollada, y mucho gusto por el estudio netamente científico de la música. Sus mejores composiciones,—la aplaudida ópera "Guatimotzín," la "Viola Tricolor," la "Invocación a Beethoven," que tan célebre se hizo, algunos nocturnos y valeses para piano, etc.,—tienen un sello de originalidad, gracia y delicadeza que refleja, probablemente, cualidades personales muy características de su autor. Entre sus obras de mérito menor se cuentan dos marchas compuestas en 1867, la "Republicana" y la "Zaragoza," que gozaron de enorme boga en aquellos tiempos de anti-francesismo furioso. Las excelentes dotes técnicas de Ortega, como las de la mayoría de sus colegas contemporáneos, son tanto más apreciables por carecer de toda

COMPOSITORES E INTERPRETES

ayuda que no fuese debida a su propio y vigorosísimo esfuerzo. Muy merecedor fue, pues, este esclarecido músico, de la alta opinión que de él se tuvo en México mientras vivió, y de la distinguida memoria que ha conservado la posteridad a su respecto.

De 1859 a 1864 acrecentóse de manera extraordinaria la actividad de la vida musical en México. Surgieron entonces las primeras compañías de ópera formadas exclusivamente con elementos nacionales, y estas compañías se encargaron de representar algunos dramas líricos producidos por autores mexicanos. El primer cuadro operístico fue el organizado por Paniagua en 1862; figuraron en el respectivo elenco las señoritas Paniagua (hija del compositor), Heros, Bejarano y Ortega, y los Sres. Enríquez, Pineda, Munguía, Jiménez y Solares. Una de las óperas mexicanas llevadas a escena fue la intitulada "Romeo y Julieta," de Mellesio Morales, obra que obtuvo, por desgracia, un desempeño malísimo sobre ya haber costado el arreglo de su presentación pública mil apuros y contrariedades al compositor. Sin embargo, la pieza gustó, cosa que

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

provocó el asombro de sus mismos intérpretes, tan conscientes de los delitos perpetrados, que esperaban confiadamente un fiasco. Morales no pudo asegurar muchas repeticiones a su ópera en vista de las exorbitantes exigencias de los cantantes, pero ese su primer esfuerzo, deslucido por causas ajenas a su voluntad, le sirvió para darse a conocer como compositor de indiscutibles aptitudes y mucho porvenir.

La compañía de Paniagua no se portaba siempre con el "sans-gêne" de que hizo gala a propósito de "Romeo y Julieta;" el hecho es que pudo sostenerse durante una temporada bastante larga, poniendo en escena obras como "Traviata," "Trovador," "Lucía," "Sonámbula," "Hernani," "Lucrecia," "Linda di Chamounix," etc.; y en noviembre de 1863 representó otra ópera mexicana, "Los dos Foscari," de D. Mateo Torres Serratos.

Quizá el éxito obtenido por este cuadro lírico inspiró a D. Octaviano Valle la idea de organizar otra compañía del mismo género, que hizo su debut en el Teatro Nacional el 16 de julio de 1863 con "La Traviata,"

COMPOSITORES E INTERPRETES

de Verdi; tres días después puso en escena el empresario su ópera original "Clotilde de Coscenza," pero fueron tan malos los resultados pecuniarios de estas dos tentativas, que la compañía hubo de disolverse sin llegar a la tercera función.

Más afortunado estuvo D. Bruno Flores al formar con sus discípulos otro cuadro operístico; esta nueva compañía representó con mucho éxito la "Norma," de Bellini, en celebración de haber aceptado el Archiduque de Austria, Fernando Maximiliano, el trono del llamado Imperio de México. Esta circunstancia valió a la empresa una subvención decretada por el Prefecto Político y la Regencia. El elenco de dicha compañía estaba constituído por Soledad Vallejo, Manuela Gómez, Luisa Luna, Marietta Pagliari, Bruno Flores, Ignacio Montenegro, Teodoro Montes de Oca, Francisco Pineda, Rafael Quesadas, Miguel Loza, Manuel Cisneros y Antonio Torres.

Encontrándose ya en México Maximiliano y Carlota, estrenóse, con su asistencia, en julio de 1864, la ópera de Miguel Meneses,—maestro al cémbalo de la compañía,—intitu-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

lada "Agorante, Rey de Nubia." Algunos días después se puso en escena otra ópera mexicana, "Pirro de Aragón," de Leonardo Canales. De esta última representación han quedado informes desastrosos; en una revista contemporánea se lee lo siguiente: "... Todos los concertantes se desgraciaron por poco empeño de los cantantes; violines hubo a los que se les rompieron cuatro cuerdas en la noche, y las trompas dejaban escapar agudísimas notas; Canales tuvo que ponerse en pie y apostrofar a los músicos ante el público."

En cuanto a Miguel Meneses, es evidente su primacía entre los discípulos de Pania-gua, excepción hecha de Melesio Morales. Después del estreno de "Agorante," el aplaudido compositor llevó a escena su "Hada del Lago," y más tarde la "Atala." óperas que alcanzaron mucho éxito. Animado, sin duda, por estos triunfos, marchó Meneses a Europa, donde compuso y representó dos dramas líricos, "Judith" y "Luisa de La Vallière;" tras de peregrinar a través del continente europeo, no sin recoger algunos lauros en el curso de su fantástica y acci-

COMPOSITORES E INTERPRETES

dentada carrera, fue a morir a Bombay, India Inglesa.

Otros discípulos aventajados de Paniagua, y compositores de ópera de algún valimiento, fueron Ramón Vega, autor de "Adelaida y Comingo;" Manuel N. Paniagua, autor de "Fidanzatta Corsa;" y Miguel Planas, autor de "D. Quijote en la Venta Encantada."

En calidad de ejecutantes y profesores se distinguieron en aquella época, D. Jesús Rivera, D. Alejo Infante, D. Felipe Larios, D. Juan Salvatierra, D. Juan Gavira y don Agustín Balderas.

* * *

Las sobresalientes facultades artísticas, y más aún, la dedicación a toda prueba de D. Melesio Morales, le han hecho acreedor, para todos los tiempos, al elogio unánime de sus compatriotas. Si, como músico, es el sucesor legítimo de Paniagua, como desinteresado luchador en pro del arte tiene méritos acaso superiores a los de su predecesor y maestro. Uno de sus biógrafos dice con

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

verdad: "Ejercer la profesión de músico solamente por subvenir a las necesidades de la vida no fue el ideal único de nuestro compositor; el progreso del arte patrio bajo todas sus formas, el mejoramiento de los filarmónicos y la creación de una música propia y nacional le preocuparon siempre."

Don Melesio Morales nació en México el 4 de diciembre de 1838, y murió el 12 de mayo de 1908. En su infancia recibió clases de Jesús Rivera, Agustín Caballero y Felipe Larios; más tarde, aprendió instrumentación con Antonio Valle e ingresó, por último, a la Academia que había establecido Paniagua. A los 18 años empezó a componer su primera ópera "Romeo y Julieta," cuya representación pública dió al autor puesto preferente en la estimación de los conocedores. Siguió a esta obra el estreno de "Ildegonda," con éxito mucho mayor; a raíz de este gran triunfo, y por indicación del señor Rafael Martínez de la Torre, fue pensionado por D. Antonio Escandón para estudiar en Italia.

Durante su estancia en Florencia escribió y publicó, música de salón, baile, concierto,

COMPOSITORES E INTERPRETES

iglesia y teatro, que fue muy bien acogida en la península.

Cantantes tan distinguidas como Cornelia Castelli, Eva Cattermol y la célebre Enriqueta Pozzoni, interpretaron su música, y su "Ildegonda" fue cantada en el Gran Teatro Pagliano de Florencia, obteniendo entusiasta aprobación por parte del público y de la prensa. A propósito de esta victoria, se expresó una vez el maestro Morales en los términos siguientes: "Siempre recuerdo con emoción que, en una de las tres primeras representaciones, al presentarme en la escena llamado por la galantería de la concurrencia, en medio de los vítores con que fui saludado, distinguí los gritos de ¡Viva México! ¡Viva Juárez! que produjeron eco profundo e inextinguible en mi alma."

Al regresar a la patria trajo una Misa de Gloria, dedicada al Sr. Escandón, que fue cantada en la Colegiata de Guadalupe por todo el personal artístico del Conservatorio; una ópera semi-seria intitulada "Gino Corsini," que interpretaron Angela Peralta y los artistas de su compañía, y apuntes sobre otro libreto llamado "Carlo Magno." Entre

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

sus composiciones posteriores figuran dos hermosas cantatas, "Dios salve a la Patria" y "A Hidalgo," que merecen muy especial mención, además de la grande ópera "Cleopatra," puesta en escena el 14 de noviembre de 1891, en nuestro Teatro Nacional, con éxito justísimo, pues la obra abunda en pasajes de notable factura y positiva inspiración. Compuso todavía tres óperas que han quedado inéditas: "La Tempestad," "El Judío Errante" y "Anita."

El nombre de Melesio Morales está ligado a la fundación del Conservatorio de Música de manera indestructible, y ocurre constantemente en la historia del plantel como el de su más activo y eficaz colaborador. Los servicios que Morales hizo a la escuela, sobre todo, en su primera época, son muy valiosos; formó, en unión de D. Manuel Peredo, un reglamento para las clases, escribió métodos de solfeo y teoría que rigieron durante muchos años en el Conservatorio, fundó las clases de composición y, ayudado por el señor José Rivas, fundó también la orquesta del plantel, dotándola del reglamento respectivo; mantuvo en útil actividad y sin

COMPOSITORES E INTERPRETES

subvención, un cuerpo de coros compuesto de 40 señoritas y 24 varones, así como el Orfeón Popular, que había sido creado por el Sr. Muñoz Ledo, con un personal fluctuante entre 280 y 300 coristas. En el transcurso de 37 años pasaron por las clases que sirvió Morales en diversas épocas, mil trescientos alumnos, es decir, la nueva generación musical, con excepciones muy contadas.

Los trabajos en beneficio del arte nacional que este maestro llevó a cabo fuera del Conservatorio, no son menos estimables. En la época de la Gran Sociedad Filarmónica, fue uno de los profesores que lucharon con más ahinco para establecer las audiciones de música clásica y organizar grandes festivales artísticos, entre los que citaré la ejecución del "Stabat Mater," de Rossini, con 300 voces de coro; los conciertos efectuados con motivo del centenario de Beethoven, en que se interpretaron por primera vez en México, y bajo la dirección de Morales, las sinfonías 2a. y 5a. del genio bonnés; los dedicados al socorro de los inundados de Matamoros, que fueron desempeñados en la

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Plaza de Armas por 600 músicos y cantantes, y con programas que incluían obras de Beethoven, Haendel y Haydn.

En el terreno de la crítica, cuenta su carrera algunas campañas de resonancia; bajo los seudónimos "El viejo organista," "Orfeo" y "Paris," combatió bravamente por sus ideas y por los intereses del público, sacrificado con frecuencia al mercantilismo de los empresarios operísticos.

Si en estos escarceos literarios dejó entrever, a últimas fechas, tendencias conservadoras y nociones anticuadas, tuvo en ellos una constante y redentora virtud: su buena fe absoluta.

En resumen, la vida de Melesio Morales fue fecunda para el arte, rica en actividades bienhechoras y digna de todos los honores que llovieron sobre ella en forma de diplomas, medallas y distinciones de todo género. Sin embargo, este popular maestro, lejos de infatuarse por los éxitos numerosos de su pasado, aseguraba frecuentemente, en su vejez, que sólo le enorgullecían dos hechos de su carrera: haber sido el promotor de la fundación del Conservatorio y el autor del

COMPOSITORES E INTERPRETES

primer melodrama americano que se representó en el Viejo Mundo.

Julio Ituarte, el discípulo de León y heredero de su renombre pianístico, fue otro de los constantes e infatigables propagandistas musicales que hemos poseído. Sus labores, como miembro de la Sociedad Filarmónica, dieron frutos opimos; él organizó y dirigió admirablemente los dos grandes cuerpos de coro: el "Popular" y el "Aguila Nacional," contribuyendo en esa forma, y también como compositor y solista, al lucimiento de los numerosos conciertos realizados por ese culto círculo. Su virtuosidad pianística era notable y le proporcionó solidísima reputación desde sus primeras presentaciones públicas; pronto se vió el maestro muy solicitado por la mejor sociedad mexicana en su doble capacidad de concertista y profesor. Este famoso pianista, cuyo nombre evoca, como mágico vocablo, los triunfos del pasado musical de México, nació en la capital de la República el 15 de mayo de 1845. La precocidad de su talento pianístico fue tanta, que Ituarte era ya un concertista formal antes

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

de cumplir quince años. Dió recitales en varias ciudades de la República y en la Habana, con éxito halagador, y se dió a conocer muy pronto como compositor de mucho empuje, si bien la mayor parte de sus trabajos, en este sentido, fue de transcripción, arreglo y paráfrasis. En aquella época reinaba la moda de las grandes fantasías pianísticas sobre temas de óperas; los principales pianistas europeos, Liszt, Chopin, Thalberg y Gottschalk, daban el ejemplo haciendo fastuosos arreglos de aires que, con frecuencia, eran perfectamente indignos de suerte tan excelente. Ituarte siguió ese camino y produjo buen número de brillantes "potpourris" que gozaron, en su tiempo, de mucha boga. Compuso música religiosa, además, algunos juguetes líricos, romanzas para canto que tuvieron enorme demanda,—como, v.g., "Alla Stella Confidente,"—hojas de álbum, piezas de baile, etc. Su fantasía sobre aires nacionales llamada "Ecos de México," ha circulado por países europeos con el aplauso de todos sus auditores.

Entre sus discípulos se pueden citar a pianistas tan aventajados como Ricar-

COMPOSITORES E INTERPRETES

do Castro, Fernando Fierro, Vicente Lucio, etc.

Ituarte fue, durante muchos años, figura prominente en nuestro mundo musical, y cuando vino el ocaso, la hora inevitable del retiro a segundo término, alejóse acompañado de afectos sinceros que él había sabido buscarse por su manera de obrar recta, benévola y generosa.

Nada se puede concebir de más doloroso y terrible que esas decadencias artísticas, cuando sólo producen alivio y satisfacción en el círculo que las presencia, cuando se hace a su alrededor el vacío glacial que es consecuencia de un pasado antipático, y en vez de excitar la veneración y la gratitud debidas a los veteranos que han luchado en buena lid, provocan en las nuevas generaciones, hostiles comentarios o sonrisas de desprecio; Julio Ituarte no conoció esa retribución durísima porque no debía conocerla; él no perdió jamás el respeto de sus colegas y, lo repito, descendió la cuesta de la vida sostenido, invisiblemente, quizá, por estimaciones sincerísimas. Su muerte, ocurrida en

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

1905, dejó un vacío que es todavía sensible en el arte nacional.

Al ocuparme de este distinguido maestro, ha reaparecido en mi memoria como le ví la última vez, atravesando muy lentamente los corredores del antiguo Conservatorio; marchaba cabizbajo, un poco encorvado, humilde su aire y vacilante su andar; sin embargo, el enjambre bullicioso de estudiantes que obstruía el camino, aquietábase a su paso, se apartaba y saludaba con respeto. Ese viejo artista de sonrisa triste y bondadosa mirada, había, pues, conservado la aureola en torno de su frente marchita, y su nombre despertaba ecos piadosos en los corazones juveniles!... ¿No es este el más alto elogio que se le puede hacer?...

Contemporáneos de Ituarte son, también, los notables músicos, D. Pablo Sánchez y D. José Rivas, violinistas de mucho nombre; D. Clemente Aguirre, afamado director de banda y profesor de varios distinguidos músicos; D. Valentín Cataneo, compositor oaxaqueño muy inspirado, y los célebres organistas D. Francisco Godines y D. Antonio Carrasco.

COMPOSITORES E INTERPRETES

Para cerrar este período de la vida artística mexicana he reservado a la más gloriosa figura, no de esa época, sino de todas las épocas que ha conocido nuestro desarrollo musical. Acaso habrá habido otros artistas mexicanos con la intuición genial de Angela Peralta, y es seguro que los ha habido con superiores conocimientos profesionales, pero en ninguno se ha manifestado tan armoniosamente, ni bajo forma tan atractiva, el conjunto de facultades que aprisiona el éxito y hace de la gloria una sumisa esclava; ninguno ha recibido, hasta hoy, consagración tan imponente, ni ha alcanzado, todavía, la fama mundial, la delirante acogida de todos los públicos que fue merecido privilegio de la Peralta.

Esta excelsa cantatriz nació en México el 6 de julio de 1845; desde muy niña manifestó las aptitudes que habían de hacerla célebre; aprendió solfeo con D. Luis Barra-gán, canto y piano con D. Agustín Balderas. Los estudios de canto tuvieron un éxito superior a toda ponderación; muy pronto despertó Angela la admiración de todo el que la escuchaba por su voz incomparable,

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

de timbre cálido, conmovedor y potente. A decir de un exquisito conocedor de la época, esa voz soberana parecía descender de una región desconocida y superior a la terrestre, para infiltrarse como una caricia en el alma de sus oyentes. Enriqueta Sontag la escuchó y quedó extasiada; predijo a la niña un porvenir deslumbrador. Cada presentación pública de esta jovencita significaba un triunfo, pues su sola voz enloquecía al auditorio, y además había adquirido pronto una gran maestría para manejarla.

No obstante estas presentaciones previas, su verdadero debut efectuóse el año de 1860 en una gran función de caridad verificada en el Teatro Nacional; se puso en escena "Il Trovatore," de Verdi, desempeñando la Peralta la parte de "Leonor." Esta debutante de quince años obtuvo entonces una de esas ovaciones que forman como un pórtico florido a la perspectiva de los grandes triunfos futuros. Tan ruidoso éxito determinó la partida de la artista a Europa con el fin de perfeccionar allí sus estudios; dicho viaje, costado por el padre de Angela, produjo magníficos resultados. Cádiz,

COMPOSITORES E INTERPRETES

la primera ciudad visitada por los viajeros, bautizó a la Peralta con el lisonjero mote de "Rui señor mexicano;" en este puerto y en Madrid, Angela cantó sólo en conciertos. Pocos meses después pasó a Milán y púsose bajo la dirección del profesor Lamperti, quien, al oírla, tuvo aquella exclamación que ha sido, después, tan citada: "**Angelica di voce e di nome...**!"

Cantó en el Teatro Carcano de Milán, después en el de Santa Radegunda, y el 13 de mayo de 1862, debutó en el Teatro de la Scala con la "Lucía," de Donizetti. A pesar de la gran cábala que había en su contra, y de sus naturales temores de artista novel,—¡tenía entonces sólo dieciséis años!—arrebato a aquel severísimo auditorio hasta el grado de que tuvo que repetirse esa función 23 noches consecutivas.

Desde ese momento las victorias obtenidas por la Peralta son tan numerosas que falta espacio para detallarlas una a una. Leemos que, cantando "La Sonámbula," en Turín, en presencia de los Reyes, la artista fue obligada a salir a la escena **treinta y dos** veces; que en Piamonte, en Reggio, en Pisa,

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

en Bergamo, en Cremona, en Bolonia, en Piacenza, en Roma, en Lisboa, en Egipto, en todas partes, arrancaba las ovaciones más frenéticas y cosechaba los más hiperbólicos elogios de la crítica. Fueron sus éxitos de los que pasan a la historia como una maravillosa fábula; entusiasmos locos que se resolvían en manifestaciones callejeras, en procesiones públicas; multitudes acompañando a la diva hasta su habitación, entre vítores y músicas; coronas de oro tributadas con temblores devotos, como a una deidad; celos de artistas celebérrimas, amenazadas en su soberanía sobre la admiración del público; competencias gloriosas en las que triunfaba espléndidamente nuestra compatriota; crónicas que parecen forjadas con expresiones fantásticas mejor que con impresiones sentidas y reales... en fin, la gloria con toda su rutilancia y todo su estrépito.

La prensa europea publicaba, a propósito de esta artista, frases como las siguientes: **"Ninguna cantante ha interpretado como el Ruiseñor mexicano, las inefables melodías del cisne de Catania..."** "Oír a la señorita

COMPOSITORES E INTERPRETES

Peralta en “**Lucía**” es cosa que se siente y no se dice,” etc.

El hijo de Donizetti lloró, al escucharla, deplorando que su padre no hubiese podido gozar de sus interpretaciones; el famoso Salvi le dirigió este memorable parabién: “He cantado con las más célebres artistas de la edad de oro, y os digo que pertenecéis a una escuela que, desgraciadamente, no existe casi ya;” la Sociedad Filarmónica de Bolonia le tributó el honor que sólo dispensaba a las grandes notabilidades, colocando su nombre entre los de sus Miembros Honorarios... Nuestra artista figuraba ya entre las cantatrices que han llenado el mundo con su fama, y la predicción de la Sontag se realizaba plenamente.

El regreso de Angela Peralta a México ocurrió en 1865. Hízosele regio recibimiento; una inmensa comitiva salió a su encuentro hasta las inmediaciones de Tlálpam, donde la Peralta abandonó la diligencia en que viajaba para subir a un carruaje tirado por cuatro caballos y ocupado por la madre y la hermana de la artista. A la vista de la gran cantante, los concurrentes rompieron

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

en aclamaciones y aplausos y esta ovación acompañó el regreso a la capital, pues los oradores se multiplicaban en las calles que recorría el cortejo, enardeciendo, sin cesar, el entusiasmo público.

La Peralta escogió la ópera "Sonámbula" para presentarse en México el 28 de noviembre (1865); al pisar la escena, vistiendo en su traje de aldeana los colores nacionales, el numerosísimo público estalló en tal borrasca de vítores que la joven cantatriz conmovióse al grado de derramar lágrimas y estuvo a punto de perder el sentido. Esa brillante representación fue una serie de triunfos para Angela y de satisfacciones legítimas para el auditorio, más orgulloso y feliz a medida que descubría nuevos méritos en la celebridad mexicana. En estas ovaciones delirantes tributadas a la Peralta estallaban, al lado de la admiración artística, el patriotismo pugnando por manifestarse libremente, la protesta nacional contra la odiosa tiranía franco-imperialista todavía reinante; la Peralta fue, pues, en esa época, como un símbolo patriótico para el

COMPOSITORES E INTERPRETES

público que la aplaudía, y sus victorias volviéronse doblemente caras a sus paisanos.

Terminada su temporada en México, partió Angela Peralta a Europa para continuar su esplendorosa carrera cantando en los principales teatros de España e Italia; su matrimonio con Eugenio Castera, un primo suyo, no la apartó del arte.

Se la volvió a oír aquí en 1871, como "prima donna assoluta" de la gran compañía de ópera de que fueron empresarios los Sres. Melgar, Cipriani e Ituarte. Ese magnífico cuadro lírico que incluía, también, al tenor Tamberlick y al bajo Gassier, dejó imperecederos recuerdos entre los aficionados de la época. El año siguiente presentóse la Peralta como empresaria de una compañía de ópera que trabajó con mucho éxito en el Teatro Nacional; y todavía en 1877 reapareció con el mismo carácter. Durante esta segunda temporada puso en escena el "Gino Corsini," de Melesio Morales, y estrenó la "Aída," de Verdi, tomando a su cargo el principal papel.

El desempeño de la obra maestra verdiana fue el último gran triunfo de nuestra

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

egregia artista, condenada a morir prematuramente como tantos y tantos geniales predestinados.

Habiendo partido, con su compañía, para efectuar una jira en el interior de la República, vióse atacada por la fiebre amarilla al arribar a Mazatlán. Su muerte, acaecida en aquel puerto el 30 de agosto de 1883, causó en México dolorosísima impresión; la Patria se declaró de duelo.

Al tener noticia de su fallecimiento, los alumnos de las escuelas nacionales iniciaron el proyecto de elevar un monumento a su memoria,—mas por desgracia, esa noble idea no se ha realizado todavía. Nada se ha intentado para perpetuar dignamente el recuerdo de la artista excelsa que atravesó nuestro horizonte musical como un deslumbrador meteoro, llevándose el asombro, el deleite y el afecto apasionado de cuantos contemplaron su rápida carrera y su pronta extinción. La ingratitud nacional, que ha proyectado su helada sombra sobre todos y cada uno de nuestros artistas desaparecidos, hubiera dejado caer el nombre de Angela Peralta en el más profundo olvido;

COMPOSITORES E INTERPRETES

pero ese nombre, demasiado brillante, ha iluminado las tinieblas en que se le abandonó, y a falta del monumento conmemorativo, de la evidencia material de nuestra admiración por la cantatriz insigne, existe siempre ese resplandor en la obscuridad,—estela que se rehusa a desaparecer y que, nutrida de gloria, tiene, no obstante, la melancolía de un callado reproche.

* * *

Digna de abrir la serie de compositores de la generación siguiente es la personalidad de D. Juan Hernández Acevedo, sinfonista y flautista de primer orden, cuyo nombre no tiene, entre nosotros, la resonancia que merece. Este maestro y sus contemporáneos,—Castro, Campa y Villanueva,—señalan un progreso en la composición nacional en lo que respecta a técnica y a procedimientos de factura; dichos compositores, decididos a apartarse definitivamente del viejo estilo italiano para tomar derroteros modernos,—hacia los que eran empujados por las exigencias de una cultura superior

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

a la de sus predecesores músicos,—optaron por la adopción, aunque no exclusiva, de la escuela francesa. Acaso esta orientación no era la mejor todavía, pero fue, repito, un positivo progreso sobre la ramplonería cada vez más flagrante del italianismo a la antigua. Si se infiltró en nuestra composición algo de la artificialidad y el rebuscamiento de la manera francesa, empezó a imponerse, también, el buen gusto, la cuidadosa combinación polifónica y contrapuntística, la sobriedad en el tratamiento instrumental y la preparación bien estudiada de efectos artísticos.

Estos refinamientos pueden, también, degenerar en amaneramiento y afectación reprobables; pero, en su misma degeneración son superiores, por su índole, a las vulgaridades de aquel estilo clamoroso y baladí, en el que generalmente aparecían los **dos de pecho**, las florituras en forzados diapasones y los crudos “fortissimos” del instrumental de aliento y percusión como supremos toques de arte.

El gran Verdi barrió todos esos resabios de una época de eclipse artístico, con gesto

COMPOSITORES E INTERPRETES

soberano, destinado a despertar el asombro de todos los tiempos; y ese renacimiento admirable de una excelsa inspiración musical ya explotada hasta el exceso, esa revolución que comenzó dentro de la mentalidad del mismo revolucionario, hizo sentir sus saludables efectos en nuestro país mucho más pronto que el gran movimiento wagneriano que había sido su precursor y promotor. Verdi, esto es, el moderno Verdi, fue en México, el digno introductor de Wagner; sintetizó, entre nosotros, por bastante tiempo, el avance musical, la nueva perspectiva abierta a la composición, la ruta que los autores jóvenes debían aprovechar. Nada tiene de raro, pues, que su influencia en la composición mexicana de esa época sea tan manifiesta como la de algunos maestros franceses apasionadamente admirados por dos o tres de nuestros músicos.

Hernández Acevedo nació en México el 23 de junio de 1862. Empezó su educación musical a edad temprana, siendo sus profesores D. Mariano Jiménez (flautista), y D. Melesio Morales, quien lo inició en el estudio de la armonía y la composición. Due-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ño de una regular fortuna, marchó en 1881 a París, donde hizo brillantes estudios de flauta bajo la dirección del eminente profesor Altés,—quien lo honró con la dedicatoria de una de sus obras; durante su estancia en Europa editó algunas composiciones, y a su regreso a México (1889), fundó un Instituto Musical en compañía de sus principales colegas de la capital,—instituto que sostuvo dos años con sus propios recursos. Organizó también una orquesta destinada al estudio especial de obras clásicas del antiguo y moderno repertorio y, por último, marchó a radicarse a San Luis Potosí. Su muerte ocurrió en México el 6 de abril de 1894.

Si fue como flautista, un ejecutante de primera fuerza, más admirables todavía son sus títulos en el terreno de la alta composición. Escribió dos grandes sinfonías, una misa de *requiem*, una ópera cómica, un “solo” para flauta, una misa solemne, una soberbia marcha nupcial, otra marcha llamada “México,” un “epitalamio,” un minuetto, un intermezzo, etc. En todas estas obras brillan las cualidades distintivas del autor:

COMPOSITORES E INTERPRETES

inspiración, técnica consumada y perfecto buen gusto.

Amigo íntimo, y en cierto modo, discípulo de Hernández Acevedo, fue Felipe Villanueva, a quien calificó el gran pianista Eugenio d'Albert como el músico más genial que había encontrado en América. Villanueva no sólo poseía la inspiración, es decir, el manantial de ideas originales, sino que, por un instinto admirable en ese humilde, en ese hijo del pueblo, poseía, también, el buen gusto innato, la exquisitez quintaesenciada, la hiperestesia de la sensibilidad estética que elabora los productos crudos de la inspiración en delicadísimas obras de arte.

Nada en Villanueva denota el talento inculto, las ideas enmarañadas, el numen sin aliño; fue, muy al contrario, un refinado orfebre musical, un primoroso engarzador de ideas melódicas. La cualidad predominante en la factura de sus obras es la elegancia,—esa elegancia que constituye la antítesis del adorno excesivo, que pone su aristocrático sello en los más sencillos giros, en las frases menos ostentosas,—que existe,

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

en fin, como virtud espontánea y no como adquisición forzada.

La educación técnica de Villanueva, si no fue tan descuidada como se ha creído en general, sí fue insuficiente. Recogido en su infancia cerca de un ilustrado franciscano, el P. Vergara, pudo dedicar algunos años al estudio asiduo del piano y el violín. Su profesor de piano fue D. Juan Salvatierra; se sabe que recibió, además, lecciones de órgano de D. Antonio Carrasco. No realizó estudios avanzados de composición,—circunstancia muy digna de lamentarse,—pero cursó la armonía bajo la dirección del maestro D. Francisco Pichardo. Su grande amigo Hernández Acevedo ayudó mucho a fortalecer su talento, prodigándole consejos de verdadero artista y haciéndolo partícipe de esas ventajas que hasta la inspiración mejor dotada encuentra siempre en una superior ilustración musical; al lado de tan depurado criterio y en la lectura constante de sus autores predilectos, encontró Villanueva el estímulo más eficaz y la guía más simpática para sus tendencias artísticas.

Este inspirado de alta estirpe nació en

COMPOSITORES E INTERPRETES

1863 y murió el 28 de mayo de 1893, de manera que, en su corta vida de treinta años, no tuvo tiempo para producir mucho; en realidad, comenzaba apenas a desplegar su actividad creadora. El total de sus composiciones se reduce a esto: la ópera póstuma "Keofar," cuya instrumentación fue terminada por Hernández Acevedo, unos "moteles" para voces y piano, un "Gradual" y un "Sanctus" de **requiem** para voces y orquesta; escribió, también, para piano solo, cuatro mazurcas, tres valsos, una hoja de álbum, un minueto y once danzas.

Este reducido repertorio posee, sin embargo, joyas de tal precio, que bastaron para hacer imperecedero el nombre de su autor. De estas citaré el Minueto, el "Vals Poético" y el Vals "Causerie," ejemplares dignos de figurar entre las más notables composiciones europeas del mismo estilo; las encantadoras mazurkas, el "Gradual" y algunos números bellísimos de la ópera "Keofar." A propósito de la mazurka en **re mayor**, interpretada en México por el eminente d'Albert, tuvo Villanueva una gran satisfacción de artista: el intérprete

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

quiso estrechar al autor entre sus brazos y poner en su frente un beso fraternal. Esa vez, la obra tuvo, ciertamente, un ejecutante digno de ella; se asegura que Villanueva, embargado por la más paradógica emoción,—al mismo tiempo rebosaban de su alma el orgullo y la modestia,—comentaba la ejecución magistral de d'Albert de esta manera: "Hasta hoy he sabido que mi mazurka era tan hermosa...!"

A esa época pertenecen varias personalidades muy conocidas en el mundo musical mexicano; los violinistas Jacobo García Sagredo, Pedro Manzano y Alberto Amaya, las cantantes Rosa Palacios y Soledad Goyzueta, el famoso cornetista oaxaqueño y director de banda militar, D. Gabriel Garzón López, el musicógrafo neoleonés don Eduardo Gariel, autor de un libro sobre la interpretación de las obras de Chopin, que, a raíz de su publicación (1895), obtuvo satisfactoria acogida en Europa.

Ricardo Castro, nacido en Durango el 7 de febrero de 1864, muerto en México el 28 de noviembre de 1907, fue una de esas organizaciones selectas, dotadas de tan nu-

COMPOSITORES E INTERPRETES

merosas cualidades mentales y espirituales, que, físicamente, padecen como de un desequilibrio, como de una merma de vigor y salud; diríase que toda su potencia vital se concentra en el intelecto y en el alma,—que para la existencia material no poseen sino el impulso reflejo de la activísima vida de su espíritu. Ese organismo delicado y enfermizo tuvo precocidades anormales y prematuras floraciones de talento. Desde muy joven distinguióse Castro como pianista de brillo y recogió bien merecidos lauros no sólo en nuestra capital, sino en Nueva Orleans, Filadelfia, Washington y Nueva York, ciudades que visitó en 1885. Desde niño, igualmente, inició con éxito sus trabajos de composición.

Sus profesores, D. Julio Ituarte y D. Melesio Morales, tuvieron el gusto de contribuir a la formación de una carrera constelada de méritos, pues Castro, como alumno del Conservatorio Nacional, descolló entre sus compañeros más aventajados desde su ingreso al plantel.

Sus primeras composiciones fueron, naturalmente, lo que tenían que ser,—ensayos

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

de principiante: siguiendo el ejemplo de sus predecesores, escribió arreglos sobre temas de óperas y aires populares. De esa época datan sus fantasías sobre "Norma," "Rigoletto" y el "Himno del Brasil." Sin embargo de la inevitable deficiencia estética de estas primeras tentativas, ya había en ellas rasgos y detalles reveladores de la capacidad latente que no tardaría en desarrollarse y depurarse de manera extraordinaria. En efecto, Castro realizó muy pronto una completa evolución en sus procedimientos de factura, internóse con resuelto paso en el campo de la composición moderna y produjo una nueva serie de trabajos musicales cuya inspiración quedó igualada por la exquisitez del estilo que la revestía; de estas obras mencionaré los dos Nocturnos, la Balada en sol menor, el Minueto en la bemol, el Scherzino, la Polonesa y el popularísimo Vals-Capricho. También compuso una ópera, "D. Juan de Austria," que, por causas ignoradas, ha quedado inédita.

Como pianista y propagandista musical mostróse igualmente activo. En mayo de 1895 inauguró, en compañía de varios dis-

COMPOSITORES E INTERPRETES

tinguidos maestros y aficionados, una Sociedad Filarmónica para el estudio y la divulgación del género clásico musical; en los diversos conciertos que verificó este centro se ejecutaron, por primera vez en México, obras de Glazounow, Smetana, Tschaikowsky, Saint-Saens y Henriette Viardot.

En 1900 Castro puso en escena, con muy buen éxito, su ópera "Atzimba," tan inspirada como bien escrita; en esa ocasión la prensa lo cubrió de encomios merecidísimos.

Lo cierto es que Castro tuvo derecho, por más de una razón, a la simpatía y la estima que encontró siempre en su camino. No era solamente un talento excepcional: manifestó pronto su laboriosidad a toda prueba y el temple magnífico de su carácter, arrojando sin una vacilación, las penalidades del "struggle for life" artístico... lo que equivale a decir que su alma estaba acorazada de valor, firmeza y perseverancia. Si esta lucha, reservada a todo principiante, es durísima, sea cual fuere la esfera de acción, tratándose de la carrera musical asume violencia todavía mayor. El gremio

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

de los filarmónicos se ha hecho célebre en el mundo entero por la eterna discordia moral que acompaña el ejercicio,—en comunidad,—de su armoniosa y apacible ocupación; y entre nosotros estas circunstancias se encuentran agravadas por ser nuestro ambiente restringido y exiguo en demasía. Hay, pues, que respetar doblemente al individuo que llega al éxito en un mundo donde se exaltan las pasiones y se irritan las sensibilidades de modo tan peligroso; se debe reconocer en el triunfador el héroe oscuro que ha vencido a las malas voluntades y las implacables envidias,—ocultas, algunas veces, bajo un odioso antifaz de amistad íntima y fraternal cariño.

Castro fue uno de estos vencedores; los ataques más venenosos no tuvieron potencia para desalentarlo, ni tampoco pudo detener su valerosa marcha algo mucho más temible: la inercia mortal del público.

El insigne músico vivió bastante tiempo, como viven los artistas en nuestro raquíptico medio: en lucha perpetua con toda clase de obstáculos, embargado por las labores de la enseñanza, imposibilitado para dedicarse

COMPOSITORES E INTERPRETES

plenamente a la composición, o al cultivo de sus dotes de concertista. Pero la fortuna acechaba el momento de salir a su encuentro con los brazos abiertos, y nunca fue más merecida esa buena suerte que, al fin, premió sus afanes y coronó dignamente sus esfuerzos.

A raíz de un recital efectuado en la Sala Wagner en mayo de 1901, "El Imparcial," importante diario gobiernista, ofrecióle una pensión para que, por espacio de un año, dedicase al estudio, con entera libertad, su tiempo y sus energías. Castro aceptó el ofrecimiento con las condiciones respectivas, y cumplido el plazo, dió tres recitales en el entonces Teatro del Renacimiento, obteniendo en ellos grandes triunfos.

Emprendió, poco después, una jira a través de las principales poblaciones de la República, que fue, asimismo, productiva de excelentes ganancias artísticas y pecuniaras; y partió, en seguida, comisionado por nuestro Gobierno para estudiar la organización de los conservatorios europeos.

Durante su estancia en el Viejo Mundo recibió la consagración artística más sa-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

tisfactoria y completa. Debutó como pianista en la Sala Erard de París, el 6 de abril de 1903; y el 26 del mismo mes presentóse como compositor en el concierto *Le Rey*. En los programas de estas dos audiciones figuraron las siguientes obras pianísticas y orquestales: *Minuetto*, *Vals-Bluette*, *Chant d'Amour*, *Pequeña Marcha*, *Intermezzo* de la ópera "*Atzimba*," *Baile Sagrado*, *Himno* y el *Vals-Capricho*. La parte de piano estuvo a cargo del autor.

Estas presentaciones tuvieron muy buen éxito; la prensa parisiense se ocupó con verdadero interés del músico mexicano, y tan entusiasta acogida hubo de repetirse con motivo de otro concierto que dió Castro el 28 de abril del año siguiente (1904), en la Sala Erard. Ejecutó entonces las siguientes obras, nuevas en su totalidad y compuestas durante su estancia en París: *Hoja de Album*, *Barcarola*, *Réve*, *Serenata*, *Nocturno*, *Estudio*, *Junto al Arroyo*, *Valse-Improptu* y *Estudio Núm. 2*.

Al gran triunfo alcanzado, añadió Castro otro más brillante quizá, el 28 de diciembre de ese mismo año, fecha de su debut en Am-

COMPOSITORES E INTERPRETES

beres. A propósito de este debut el público y la prensa estuvieron unánimes en celebrar al artista y colmarlo de enorgullecidos agasajos; entre las obras que integraron el programa fueron particularmente elogiadas el concierto para piano,—ejecutado por Castro,—y el concierto para violoncello, cuya interpretación estuvo a cargo del gran violoncellista Loevenssohn. Es de mencionarse que la Sociedad Real de Amberes dedicó un festival a nuestro artista,—distinción reservada solamente a las notabilidades. También citaré, por muy significativo, el hecho de que una gran casa editora de Alemania pidió a Castro el derecho exclusivo de publicar sus obras,—esto indica la importancia que se les concedió en Europa.

Después de cuatro años de permanencia en el Viejo Mundo despidióse de sus admiradores,—que los tuvo numerosos y muy distinguidos en los mejores círculos musicales de aquel Continente,—y puso en orden su bagaje de composiciones nuevas para volver a la Patria con un presente digno de ella. Entre sus trabajos de mayor impor-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

tancia trajo tres óperas inéditas: "La Leyenda de Rudel," "Satán Vencido" y "La Roussalska."

Ya de regreso en México, hizo representar su poema lírico "La Leyenda de Rudel," —obra rica en bellezas de primer orden y que sintetiza el desarrollo completo del compositor,—su habilidad técnica perfeccionada y la culminación, la plenitud radiante de su delicioso numen.

Esa inspiración ingénua y fácil, de espontaneidad schubertiana, de limpidez de agua viva, aunque laboriosamente comprimida y estrujada para que se ajustase a los moldes de la escuela francesa, no perdió sus virtudes innatas. Un talento menos vigoroso hubiese sucumbido a la frivolidad y los amaneramientos de ese estilo encantador y efímero; pero Castro conservó, hasta el fin, su melódica exuberancia, retuvo su noble sencillez y la inmarcesible frescura de sus pensamientos.

Este artista concienzudo, de quien se esperaban todavía creaciones tan importantes,—o, mejor dicho, de quien se esperaban las creaciones más trascendentales de su

COMPOSITORES E INTERPRETES

personalidad música, pues había llegado apenas al dominio completo de sus facultades,—debía morir a semejanza del héroe de su dulce y simbólico poema. El desenlace de su vida es el mismo, trágico e impresionante, de la “Leyenda de Rudel”; la muerte sorprendiendo al soñador cuando toca ya el ideal querido, al que ha consagrado toda la existencia. Como Ricardo Castro fue también un espíritu tierno y delicado, una noble fuerza moral que difundía gratas influencias y estímulos bienhechores, la muerte, al abatirlo en plena madurez intelectual, apagó al mismo tiempo, una combustión de arte y un foco de bondades. ¿Palpitaba un presentimiento de su prematuro fin en el fondo de esa alma llena de armonías y blancuras?... Es posible; porque la melancolía aparece en la mayor parte de su obra musical como inalienable elemento, casi como la esencia misma de su inspiración. Las últimas composiciones pianísticas de Castro pueden compararse a un ramillete de “no me olvides” salpicado de rocío vespertino... ¡rocío triste!... Tienen esas florecillas el color, la dulzura, la melancolía indefinible

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

de un pálido cielo crepuscular: se lleva una de ellas a los labios para apurar la fresca gota que brilla en su corola como un diamante, y al apartarla siéntese un amargor bien conocido en el perfume que deja: la chispa del brillante era una lágrima.

Gustavo E. Campa nació en México, el 8 de septiembre de 1863; a la edad de diez años empezó sus estudios musicales bajo la dirección de los profesores Juan Loretto, Julio Ituarte y Felipe Larios; más tarde estudió armonía y composición con Melesio Morales, haciéndose valer como uno de los más distinguidos alumnos del Conservatorio Nacional. Pronto revelóse compositor de notable mérito y orientaciones completamente modernas, siendo de mencionarse que algunas de sus primeras obras alcanzaron calurosos elogios de autoridades europeas de gran talla. Su producción ha sido bastante vasta, como se verá por la lista siguiente: Misa Solemne, Hymne a la Nuit, Agnus Dei, Himno Sinfónico, Fuga coral, Dix Lieder et Chants, Réverie (orquestra), Colección de diez nuevas melodías, Libera

COMPOSITORES E INTERPRETES

me Domine (coro de hombres y orquesta), Sanctus (tenor, coro y orquesta), Le Chasseur Danois (bajo y orquesta), Chant sacré (soprano y coros), Fingal (escena lírica a tres personajes), Chant de naissance, Chant de mort; además de diversas piezas para piano y piano y canto.

Su ópera "El Rey Poeta," ejecutada en México en noviembre de 1901, dió origen a tremendas controversias periodísticas; la crítica ensañóse con la obra, y el autor hubo de empuñar la pluma en defensa propia. La durísima censura disparada contra esta ópera mexicana se alimentó, en mucha parte, de apasionamientos que no tenían por causa propulsora el servicio desinteresado del arte. La obra, escrita con la escrupulosidad técnica propia del autor, fue tachada por los censores de intrincada, tediosa y abundante en plagios; en cambio, los partidarios de Campa no vacilaron en asegurar que la ópera en discusión tenía méritos de sobra. Lástima fue que "El Rey Poeta" se pusiera en escena solo una vez, pues, de esa manera su éxito quedó sumamente incierto y muchos de los conocedores impar-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ciales cuya opinión era digna de tomarse en cuenta, ni siquiera tuvieron oportunidad de escuchar la pieza.

Donde Campa ha demostrado sus dotes de compositor con más felicidad es en el género sinfónico, si bien su misma ciencia constituye un defecto en algunas de sus obras, por el exceso de desarrollo contrapuntístico y la demasiada elaboración en el tratamiento; ¿será tendencia irresistible hacia esas sabias complicaciones, manifestada sin premeditación? ¿será placer consciente de escritor que aspira, ante todo, a exhibir sus conocimientos?...

Es difícil definir este punto; pero de todas maneras, la corrección y seriedad musicales de Campa están fuera de toda duda.

Sus piezas pianísticas se resienten de cierta aridez melódica, de cierta pobreza imaginativa que la orquesta disimularía mejor, por medio de su caudal de timbres y policromías sonoras. Por ejemplo, la "Berceuse," escrita originalmente para piano, e instrumentada después para grande orquesta, es, en su primera forma, una pieza incolora y exenta, en absoluto, de efectos explota-

COMPOSITORES E INTERPRETES

bles; al revestirse de las pompas orquestales convirtiéndose en un trabajo sinfónico que constituye, a la vez, filigrana de instrumentación, y música muy grata para cualquier auditorio,—hasta el más indocto. Pero no se debe la primera circunstancia a la insuficiencia o inferioridad del piano.

Campa posee una vasta ilustración musical que ha puesto de manifiesto en su larga labor de crítico, y que algunos viajes a Europa han contribuido a enriquecer. En esta individualidad tenemos el tipo del especialista técnico, del erudito musical satisfecho de serlo; más científico que artista, más cerebro que corazón,—más notable por la sabiduría de sus desarrollos ideológicos, que por la fertilidad o significación de sus mismas ideas.

El Sr. Presbítero D. José G. Velázquez, organista distinguido y muy inspirado compositor de música vocal,—religiosa en su mayoría,—nació en Querétaro el año de 1855. Su primer profesor fue D. Leonardo Landaverde; en los comienzos de su carrera musical, los estudios de seminarista le restaron mucho tiempo, pero una vez recibidas

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

las órdenes sacerdotales, el Sr. Velázquez entregóse a la más concienzuda disciplina artística. Su modestia obstinada, que raya en excentricidad, y que le hace buscar la sombra como otros pugnan por salir de la masa anónima, no bastó para que pasaran desapercibidos su rico talento y su dedicación entusiasta. El obispo de Querétaro, don Rafael Sabás Camacho, tomando en consideración tan apreciables dotes, pensionó al P. Velázquez de su propio peculio con el fin de que completase su educación en la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona. El pensionado supo corresponder dignamente a tan noble protección; estudió canto llano con el P. Franz Xaver Haberl, cuyo famoso libro sobre el canto gregoriano "Magister Choralis," fue traducido al español, en colaboración, por el P. Velázquez; cursó el órgano con el P. Hanisch, y la armonía, el contrapunto, etc., con el P. Haller. Cinco años aproximadamente, estuvo en Europa el culto sacerdote; a su regreso a Querétaro era una personalidad música de positivo relieve. En 1895 vino a la capital, encargándose del coro de la Colegiata de Guadalupe, donde

COMPOSITORES E INTERPRETES

se reveló maestro de capilla de altos vuelos. Sirvió también la cátedra de órgano y la de conjuntos vocales en nuestro Conservatorio durante algunos años.

Distingue a este músico una facilidad de improvisación admirable. La hazaña de componer una obra de conjunto momentos antes de su ejecución es tan frecuente en su vida, que ha acabado por no parecer extraordinaria a sus familiares y discípulos.

Como nota ilustrativa, verdaderamente curiosa, consigno aquí dos hechos de esta naturaleza tales como me fueron narrados por testigos presenciales.

Deseoso de felicitar al obispo de Cuernavaca, D. Francisco Plancarte, con motivo de sus bodas de plata, el P. Velázquez ideó la composición de un coro que debía ser cantado el día del aniversario a primeras horas de la mañana; pero, siguiendo su inveterada costumbre, no comenzó a componer la pieza,—poesía y música,—sino a las diez o las once de la noche anterior. No obstante esto, a las dos de la mañana las “particellas” estaban copiadas y se procedió al ensayo: no

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

hubo dificultad, por lo tanto, para que se cantara, a las cinco, esa preciosa "alborada." Otra vez, habiéndose olvidado los papeles de un Ofertorio que debía cantarse en una gran función de la Colegiata, y advirtiéndose el accidente cuando era ya demasiado tarde para correr en busca de la obra, el Sr. Velázquez aprovechó la duración del sermón,—media hora a lo más,—para improvisar y escribir las "particellas" de un Ofertorio bellísimo, a varias voces, que llegado el momento, fue cantado a primera vista por el personal del coro.

Acaso esta notable facilidad sea el motivo de su extraña indiferencia para con sus obras; se sabe que una gran cantidad de ellas han sido firmadas con nombres supuestos, o destruidas fríamente por su autor después de prestar servicio una vez sola. A pesar de tan singular descuido, se ha conservado alguna parte de su producción; existe, en poder de diversos admiradores y amigos del P. Velázquez, un buen número de fragmentos musicales,—misas, motetes, mañines, etc.,—y varias piezas de estilo profano. En todos esos trabajos aparece el sello

COMPOSITORES E INTERPRETES

de una elevada inspiración y una cultura perfecta.

Carlos J. Meneses, aplaudido director de orquesta y profesor de piano que ha gozado de gran reputación, empezó temprano sus estudios musicales bajo la guía de su padre, D. Clemente Meneses, maestro de capilla de algún mérito. Aparentemente, éste fue su único profesor,—circunstancia muy citada por los admiradores del conocido músico como la prueba más elocuente de la alta calidad de ese intelecto que, habiendo recibido solamente enseñanzas elementales, fue capaz de continuar su educación y lograr su florecimiento por sí mismo.

En efecto, este hecho demuestra, no sólo ardiente vocación y facultades nada comunes, sino una gran fuerza de voluntad y una laboriosidad indiscutible.

El primer paso de su carrera pública fue su ingreso a la compañía de Angela Peralta en calidad de maestro de coros; cuando esa compañía quedó deshecha en Mazatlán, al azote de una terrible epidemia que diezmó a la mitad de sus miembros, Meneses era ya conocido como pianista de mucho mérito.

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

En 1885 lo encontramos dirigiendo algunas zarzuelas en la compañía Alcaraz-Palou, noviciado muy deficiente para el futuro director de conciertos clásicos, pero práctica al fin, que, ejercitada por un talento pre-dispuesto naturalmente a esa clase de trabajos, fue beneficiosa a pesar de todo. Es evidente que las mentalidades con tendencias ingénitas no sólo bien definidas, sino completamente irreductibles, sacan provecho hasta de lo mismo que resultaría nocivo para organizaciones intelectuales menos vigorosas.

En 1889, siendo ya profesor de piano en el Conservatorio de Música, tocó Meneses en dos de las audiciones realizadas por la "Sociedad de Conciertos del Conservatorio," confirmando su reputación de hábil e inspirado pianista. Dícese que dos años más tarde volvió a tocar en público en el beneficio de la distinguida cantante Emma Juch, estrella de la compañía operística que puso en escena por primera vez en México algunas obras de Wagner; y parece que tocó también, en el concierto de despedida del violinista Rafael Díez Albertini. Su fama

COMPOSITORES E INTERPRETES

como profesor de piano,—que había ido en aumento desde los primeros años de su carrera,—llegó a ser muy grande en cierta época; considerósele con toda justicia, un reformador en el mecanismo pianístico, amén de un convencido y muy apto cultivador del repertorio clásico para piano. Entre el numeroso grupo de sus discípulos se cuentan,—salvo rarísimas excepciones,— todos los pianistas que han descollado en México a últimas fechas.

Su revelación al público mexicano como director de orquesta de relevantes dotes, ocurrió con motivo de las audiciones que llevó a efecto la Sociedad Anónima de Conciertos, en 1892. En la primera de esas audiciones empuñaron la batuta además de Meneses, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa; de ese triunvirato de músicos, el triunfador fue notoriamente Meneses, a quien se encomendó la dirección total del programa desarrollado en el segundo concierto, en vista de su innegable superioridad.

Desde entonces quedó cimentada su nominación en ese respecto hasta el punto de que

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

el mismo maestro tomó predilección por esta fase de sus labores musicales, eclipsándose, voluntariamente, como solista pianístico. Quizá tuvo razón; después de Meneses, hemos poseído virtuosos,—entre los mismos exdiscípulos de este artista, que, sin duda, igualaron o superaron a su profesor: pero, con excepción de Julián Carrillo, ningún director de conjuntos ha aparecido hasta hoy, en nuestro mundo musical, capaz de competir victoriosamente con Meneses.

El maestro Meneses es un intérprete personalísimo, con arranques de verdadera inspiración, sujeto por naturaleza, a impulsos fantásticos y repentinas variaciones emotivas; su misma vehemencia le veda el dominio absoluto de las obras clásicas de cierto género; en cambio, la música moderna, las abigarradas e impetuosas creaciones de Berlioz, Tschaikowsky y Liszt, cuadran a su batuta propensa a los febriles entusiasmos y a los desbordamientos sentimentales. Como director de orquesta su punto débil es este mismo exceso de arrebató personal, pues tal condición trae, entre otras desventajas, el riesgo de la imprecisión rítmica

COMPOSITORES E INTERPRETES

para el conjunto. Esta preponderancia individual enteramente indomable, es la causa también de que Meneses no haya podido distinguirse en el carácter de acompañante,—importantísima atribución del jefe de orquesta. Dirigiendo "concertos," parece olvidarse de que sea necesario adaptar el acompañamiento orquestal al realce del solista; espera inconscientemente que el solista siga sus batuta y trátalo como a uno de tantos subordinados, sin reconocer la conveniencia estética de cederle el primer puesto en el conjunto.

De su temperamento vivacísimo, que tiene el don de infiltrar tanto color, tanta vida palpitante y apasionada a las obras que le son afines, se puede decir algo bastante curioso, y es que, en la misma dilatación desproporcionada de sus cualidades estriban sus deficiencias. El maestro Meneses, al frente de una orquesta se asemeja, en ocasiones, a un jinete que espolease a su corcel en la embriaguez de una carrera vertiginosa, carente de cálculo y desdeñosa de peligros....

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Empero, esta debilidad está compensada en el equipo general del músico, por grandes virtudes naturales, de las que no se adquieren, de ésas que la disciplina podrá afinar quizá, pero nunca proporcionar. En mi concepto, el Sr. Meneses posee, como director de orquesta, la característica principal: el magnetismo, la imposición inconsciente, el rudo imperio moral y físico que es indispensable para controlar una masa humana. Este don napoleónico, por decirlo así, debe ser la base de todos los otros en los jefes de grandes conjuntos.

Carlos J. Meneses ha sido un poderoso educador estético del público mexicano. La Orquesta del Conservatorio llegó a un envidiable grado de disciplina y valer artístico bajo su batuta; y debemos a su elevado concepto de lo que es bello y digno en la música, el conocimiento de muchas obras sinfónicas cuya audición nos ha hecho un bien imponderable: el bien de los grandes sustentos espirituales que aligeran y encantan la existencia.

Don Luis G. Saloma, violinista distinguido, y fundador de un cuarteto que trabaja

COMPOSITORES E INTERPRETES

en nuestra capital desde hace muchos años por la difusión de la buena música, merece el agradecimiento de la sociedad mexicana como infatigable propagandista artístico; en la empresa que se ha propuesto no ha economizado sacrificio ni esfuerzo posibles. Saloma ha adoptado el cultivo de la música de cámara como un apostolado, sin arredrarse ante la indiferencia del gran público, y sostenido tan solo por la simpatía del pequeño grupo de puristas, de espíritus educados en el ambiente de la música clásica,—la “crema” del “dilettantismo,”—que se recrea en esa clase de conciertos. El tesón de que ha dado y sigue dando pruebas Luis G. Saloma al batallar por su ideal sin un desmayo, su buen gusto musical, su laboriosidad constante, le han asegurado un alto puesto entre los más desinteresados misioneros del arte en nuestro país.

Poseemos otro músico muy hábil y de positivo mérito en el organizador y exdirector de la Banda de Policía, D. Velino M. Preza. El talento de este artista es notable, no sólo por su aptitud natural, sino también, por el desarrollo que la disciplina le

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ha proporcionado; se trata de un espíritu culto, de una capacidad educada en las sanas teorías y en la práctica provechosa.

También es celebrado el Sr. Preza por sus correctas composiciones, y merece todos los elogios que se le prodigan por su maestría como instrumentador para banda militar.

En el terreno de la ópera, nadie ha trabajado, en México, con el afán y la perseverancia de José G. Aragón; a este apasionado del arte,—que ha realizado mucho en su profesión por virtud de sus buenas dotes musicales, pero más, todavía, por la misma fuerza de su entusiasmo,—se debe el fomento del género operístico en nuestro medio durante un largo lapso.

En los diversos cuadros líricos que formó tuvieron oportunidades nuestros cantantes de presentarse en público y de hacer práctica de teatro; y el público tuvo oportunidades de educarse, a su vez, y de contribuir a la paulatina formación de intérpretes nacionales que fuesen capaces de constituir, con el tiempo, buenas compañías de ópera.

La tenacidad y eficacia de Aragón como luchador por el desenvolvimiento de una

COMPOSITORES E INTERPRETES

importante rama del arte musical, se deben, indudablemente, a que él mismo es cantante, a la simpatía profesional que por este motivo lo identifica con la suerte de sus artistas. Para él ha tenido más importancia el éxito artístico de sus compañías que el pecuniario, y la prueba de esto es que, a pesar de varios descalabros financieros, ha continuado en su puesto con bríos no abatidos. Aragón ha sido, pues, el sucesor de aquellos artistas-empresarios de nuestra primera época musical: Cenobio Paniagua y Bruno Flores. El intrépido director operístico no ha limitado su propaganda a la capital; muchos Estados de la República lo conocen y aprecian sus cualidades.

Entre los artistas más aplaudidos que figuraron en las diferentes compañías dirigidas por Aragón, descuellan: Luisa Larraza, soprano dramática de gran intuición y fogoso temperamento; José Torres Ovando, correcto bajo cantante; José Vigil y Robles, tenor atildado que logró discretas interpretaciones, y en tiempos más recientes, Beatriz Franco, mezzo-soprano de exquisita voz y encantadora presencia; Ma-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ría de Jesús Magaña, soprano de espléndidas facultades; Rafael López, notable barítono y Eduardo Luján, tenor de fuerza, cuya bella voz y arrogante figura le hubieran hecho célebre,—mediante la cultura indispensable,—en los principales escenarios europeos.



No han dejado de producir excelentes frutos las enseñanzas prácticas de los artistas extranjeros que se han hecho aplaudir en México de tiempo en tiempo; nuestros músicos han aprovechado esas inmejorables lecciones, y el público ha ganado también, la ilustración consiguiente.

En lo que respecta a la ópera, que es la forma de composición más accesible, y por ende, la que atrae mayor concurrencia, hemos admirado, aquí, en diversas épocas, a algunas de sus más célebres estrellas: la Sontag, la Patti, Tamberlick, Tamagno, Bonci, la Tetrazzini, la Calvé, etc. En el género clásico de la música hemos podido escuchar, entre los violinistas a Sa-

COMPOSITORES E INTERPRETES

rasate, Kreisler, Burmester, von Reuter, Schoerg, etc., y entre los pianistas a d'Albert, Jonás, Paderewsky, la Carreño, Hofmann, Friedheim, Lhévinne, la Meroe, etc.; no excluiré, por cierto, de esta serie de ilustres artistas a los geniales que constituían el "Cuarteto de Bruselas."

Donde mayor influjo han tenido las enseñanzas de estas notabilidades,—o por lo menos, donde mejor se ha evidenciado dicha influencia, quizá por ser los cultivadores más numerosos,—es en nuestro gremio de pianistas. Es cierto que la cultura pianística es la que más alto rango ha alcanzado en nuestro país, y esto, por la muy sencilla razón de la supremacía y la popularidad del instrumento de que se trata.

Debe ser motivo de sorpresa para todo el que posea alguna dosis de ilustración musical, la actitud de antipatía y desdén que guardan ciertos músicos,—pocos, eso sí,—respecto del piano. Una ligerísima ojeada sobre las ventajas de este instrumento basta para convencer de su superioridad.

Aparte de ser independiente y completo en sí mismo, reconocemos que el piano mo-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

derno es capaz de efectos artísticos como ningún otro instrumento, por su tono lleno y poderoso, su variedad de matices, su mecanismo tan perfecto que permite la ejecución de pasajes rapidísimos al mismo tiempo que la de frases cantantes y sostenidas; y la literatura que le pertenece,—prueba definitiva de su valer,—lo ha colocado, indispensablemente, en el primer rango.

Dice Oscar Bie: "En los hogares donde no hay un piano nos parece que respiramos una atmósfera extraña," y añade, con perfecta verdad, que este instrumento ha puesto un indeleble sello en nuestra cultura artística y ha impreso sus características en el concepto mismo que tenemos de la música. ¿Y cómo no había de ser así?... La historia del piano nos revela que la música debe a este instrumento todo su progreso.

La capacidad del teclado en combinación con los pedales para producir grandes sonoridades lo mismo que extremas delicadezas de tono, permite que, por medio de su manejo cuidadoso, el virtuoso nos penetre con el magnetismo de su personalidad artística: en las interpretaciones musicales realizadas

COMPOSITORES E INTERPRETES

sobre un piano no puede haber sino un solo responsable: el pianista—si se trata de un poeta musical se escucha al mismo poeta.

Supongamos a un director de orquesta con alma de poeta, también, pero obligado a transmitir su inspiración por conducto de un centenar de individuos que pueden ser el reverso de poetas, y que son, seguramente, en su gran mayoría, ejecutantes mediocres,—pues ni las mejores orquestas del mundo se forman con virtuosos consumados: las concepciones artísticas de ese director-poeta, al ser traducidas por la orquesta, no resultarán completamente exactas, ni exentas en absoluto de adulteración... hasta habrá ocasiones en que,—por falta de una simpatía extra-sutil en los ejecutantes, de una simpatía rayana en adivinación e identificación imposibles,—resulten las labores orquestales irreconocibles para el propio director, como exteriorizaciones de su ideal artístico!... De la misma manera, los cantantes, violinistas, violoncellistas, etc.,—quiero imaginar a los más perfectos e irreprochables de entre ellos,—pueden perder

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

indeciblemente como intérpretes, por causa de acompañamientos deficientes en el sentido de ser poco simpáticos a su personalidad.

El piano es el único instrumento que permite a su ejecutante el dominio de todo lo que la música puede dar,—toda la música, esto es, la melodía, la armonía y el contrapunto. El órgano mismo, a pesar de su asombrosa hermosura y nobleza, no puede ser el exponente o reproductor de todos los estilos musicales como lo es el piano; la índole de su sonido y su pulsación, amén de su completa impotencia en lo que respecta a las delicadezas y los refinamientos del "toucher," a la creación y subdivisión del matiz,—le designan un lugar especial, muy alto, es cierto, pero limitado por su misma especialidad. Ahora bien, este arte de matizar, que pone, precisamente, el sello individual por excelencia en la ejecución de la música, es el privilegio más exquisito del pianista; esto nos conduce de nuevo a lo ya asentado... Y hemos de convenir, otra vez, en que el encanto y la supremacía del piano consisten en esta facilidad para comunicarnos de mo-

COMPOSITORES E INTERPRETES

do directo con el intérprete, para ponernos en contacto íntimo con las ondulaciones de su pensamiento, su gusto y su emoción.

El pianista es, pues, el único intérprete independiente, libre y completo; y el piano el único instrumento absolutamente satisfactorio en sí mismo. Por eso es que no sólo se usa de él en amplia escala, sino, ¡ay!... también se abusa.

El don de expresar musicalmente es intelectual antes que emocional; de la concepción cerebral se deriva la facultad expresiva que hace viable la manifestación de esa misma imagen cerebral. Ningún ejecutante que sólo posea sensibilidad y mecanismo puede ser nunca un intérprete digno: se necesita la comprensión mental, asistida por la imaginación rica, la ilustración amplia y la cultura refinada. El intérprete, en fin, debe esforzarse por alcanzar el mismo nivel estético, intelectual y emocional que el compositor, recibir las mismas revelaciones, contemplar las visiones mismas, aunque sea

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

por medio de **reconstrucciones** laboriosas; su misión es análoga a la de aquel "Marius" de Pater, aquel espectador ideal a quien es dado "contemplar el espectáculo de la vida con emociones apropiadas."

El intérprete musical debe recorrer el mensaje que contiene el papel pautado "con emociones apropiadas," también; de aquí que los grandes monumentos de arte, como los grandes acontecimientos de la vida, sólo puedan ser estimados acertadamente por quienes están al mismo nivel de ellos.

El verdadero intérprete es, pues, acreedor a un puesto muy alto en el dominio del arte; y de hecho, ha forzado al público a que reconozca su categoría; esta clase de intérprete sólo puede ser inferior al compositor por la ausencia de una cualidad: el poder creador.

Todas las facultades artísticas restantes que hacen grande al compositor, son poseídas por el grande intérprete; y a falta del poder creador este último tiene la potencia transmisora, la capacidad de fomentar el amor por lo bello a través de sus fieles reproducciones musicales.

COMPOSITORES E INTERPRETES

Por esto los intérpretes modernos que gozan de gran reputación son fuerzas estéticas e intelectuales. En artistas de talla tan superior, la más variada y vasta ilustración está puesta al servicio de su temperamento excepcional y de su radiosa imaginación poética. Es enteramente lógico que sus interpretaciones,—el producto de intelectos tan refinados y esclarecidos,—sean, casi siempre, de una perfección absoluta.

Alberto Villaseñor, nuestro gran pianista, muerto en pleno florecimiento artístico, poseía la profundidad interpretativa que proviene, ciertamente, de una naturaleza emocional abierta a todas las influencias y susceptible de todas las metamorfosis; pero cuya fuente verdadera radica en el intelecto penetrante, vigoroso, fortalecido por la cultura. Su ejecución llevaba hasta el espíritu del auditorio la idea y el estado de ánimo del compositor. En sus obras de predilección, Villaseñor mostraba, súbitamente, la serenidad y la sencillez de los verdaderos grandes artistas; su estilo, siempre sobrio, desdeñoso de sentimentalismos y fantaseos incoherentes, volvía, todavía,

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

más diáfano, más sincero, más alejado de toda ostentación; entonces el instrumento vibrante bajo sus dedos inspirados, hablaba con la elocuencia suprema, y parecía un ser dotado de vida propia. Se reconocía en esos momentos la afinidad perfecta entre el autor y el intérprete, la completa holgura del artista respirando en su elemento nativo, en su patria de alma.

Su especialidad estaba en Chopin, indudablemente; existen tres o cuatro piezas de este autor que no he vuelto a oír jamás,—ni siquiera tratándose de artistas de mundial celebridad,—interpretadas como lo fueron por Villaseñor.

¿Quién que le oyó no recordará, asimismo, como algo inolvidable, su ejecución en el primer concierto de Liszt?... ¿ese magnetismo, esa sonoridad aterciopelada, esa pasión envolvente y cálida que comunicaba a la admirable composición?...

Como algunos otros artistas en quienes suele manifestarse la inspiración musical con exceso, era desigual en su labor pianística; su mecanismo de primer orden, capaz de todas las empresas, sufría, no obstante,

COMPOSITORES E INTERPRETES

obscurecimientos repentinos. Dejaba de estudiar evidentemente... ¿por qué?... ¿era pereza? ¿confianza exagerada en sus propias facultades? ¿simple olvido de soñador absorto en sus mismos sueños? ¿O se debían sus desfallecimientos a la nerviosidad que proviene de una causa fisiológica cualquiera? Yo lo oí justificarse con esta última razón una vez que él hablaba de sus conciertos públicos. Lo cierto es que,—como Rubinstein, de imperecedera memoria,—el pianista Villaseñor tenía altibajos sorprendentes: un día se hacía acreedor a una severa censura, y el siguiente era capaz de arrancar lágrimas de enternecida admiración.

Villaseñor nació en Orizaba; a los doce años de edad ingresó al Conservatorio de México, y en este plantel inició una carrera magnífica, descollando pronto como alumno de piano de gran porvenir en la clase del maestro D. Carlos J. Meneses. Algunos amigos influyentes solicitaron y obtuvieron para él una pensión del Gobierno que le permitió perfeccionar sus estudios en el Conservatorio de Leipzig. Como ya había acontecido en México, Villaseñor sobresalió

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

entre los demás estudiantes de aquel famoso Instituto. Sus interpretaciones chopinianas adquirieron tal celebridad, que muchos de sus condiscípulos acudían a él, secretamente, para recibir sus indicaciones en esta clase de música,—lo que motivó un serio disgusto entre Villaseñor y su profesor cuando esa autoridad hubo de enterarse de que tenía suplente en sus labores educativas. El joven discípulo se excusó humildemente con su maestro, alegando que sólo sus malas circunstancias pecuniarias lo habían tentado a suplirlo, después de muchas instancias y solicitudes: defendióse, en fin, tan hábilmente que logró desarmar la cólera de su maestro. Debo al mismo Villaseñor el conocimiento de estos hechos interesantes, que demuestran cuán completamente se reconoció su superioridad en el culto Conservatorio extranjero, donde fue el primer alumno de piano.

Su profesor, el célebre Roberto Teichmüller, en un Diploma altamente honorífico extendido al artista mexicano, certificó que "Villaseñor abandonaba el Instituto como un consumado Pianista Concertista,

COMPOSITORES E INTERPRETES

cuyo talento autorizaba a las más halagadoras esperanzas." Citaré otra frase del mismo certificado: "Posee una técnica superior, una facultad extraordinaria para matizar, y fascina, sobre todo, por su interpretación individual muy marcada."

La prensa alemana cubrió de elogios a Villaseñor con motivo de su último examen en el Conservatorio, augurándole una carrera gloriosa y aseverando que en ese pianista tan original, tan poético y tan profundo,—el mejor que había poseído el Instituto por mucho tiempo,—ya nada delataba al alumno.

Volvió a México Villaseñor en 1902, y nuestro público tuvo oportunidad de aplaudirlo con el entusiasmo merecido a propósito de unos conciertos efectuados en el Teatro Arbeu, cuyo recuerdo no se ha borrado aún, de la memoria de los "dilettanti." En 1904 hizo el artista otro viaje a Europa con la ayuda pecuniaria que le proporcionó un protector inteligente; tocó en París con éxito, y regresó a su patria en 1907.

La muerte le sorprendió siendo profesor de estudios pianísticos superiores en nues-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

tro Conservatorio. Esa muerte prematura, acaecida en Orizaba el 22 de enero de 1909, consternó y apenó grandemente a la sociedad mexicana, que consagraba al extinto simpatías y admiraciones sincerísimas.

Nunca reflejóse más exactamente una personalidad en su obra artística que la de Villaseñor en su labor de pianista. Ese hombre agudo, lleno de "esprit," un poco distraído, indolente a ratos, poseía una alma sin repliegues, una sencillez infantil, una ingenuidad que llegaba a ser embarazosa para quienes no lo conocían. En su charla brillante, al lado de comentarios doctos, de apreciaciones profundas, envueltas en el sutil escepticismo del mundano, asomaban bruscamente efusiones de sinceridad irresistible, candores sorprendentes, desbordamientos de la llaneza colosal que era el fondo de su carácter. Así aparecían, en su mecanismo refinado y potente, las llamadas súbitas de inspiración que lo transfiguraban en algo enteramente propio, en algo original e inimitable.

Pedro L. Ogazón merece, asimismo, lugar de honor entre nuestros artistas auténticos:

COMPOSITORES E INTERPRETES

es pianista que conoce a fondo la complicada, minuciosa y profunda ciencia del instrumento a que se ha dedicado.

Como discípulo de D. Carlos J. Meneses, descolló, con Alberto Villaseñor, entre todos sus compañeros, por la finura de su temperamento y la perfección de su mecanismo. Remató su brillante carrera estudiantil con un gran triunfo obtenido en rumbosa audición organizada por el maestro Meneses en 1898, y cuya audición tuvo verificativo en la Cámara de Diputados. Su fama como concertista de facultades extraordinarias quedó cimentada en una serie de recitales que llevó a efecto en el Teatro del antiguo Conservatorio. Sin embargo, esa fama era, en cierto modo, insuficiente todavía; estaba limitada a determinado círculo de admiradores, carecía de la amplitud que abarca todas las clases sociales. Ogazón era estimadísimo en algunos salones de buen tono, y contaba con partidarios de encumbrada posición, pero, como no se prodigaba, carecía de popularidad.

Vino ésta,—ruidosa, entusiasta y auténtica,—años después, cuando, recién llegado

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

de New York, a donde había acudido con objeto de perfeccionarse bajo la dirección de un gran pedagogo pianístico, hizo su presentación en las audiciones Meneses efectuadas en el Teatro Arbeu. Su soberbia ejecución del primer concierto de Tschai-kowsky arrancó ovaciones delirantes; y el pianista entró de lleno, en la predilección del verdadero público, de la gran masa desinteresada que se encarga, al fin y a la postre, de confirmar o nulificar las reputaciones.

En la siguiente temporada de conciertos regenteada por Meneses, volvió a tocar Ogazón obteniendo triunfos mayores, quizá; y este ambiente de gloria lo acompañó a todas las ciudades de la República, visitadas más tarde por él en gira artística. Sus profesores últimos, el Dr. A. K. Virgil y el célebre pianista Josef Hofmann, son responsables, seguramente, de los progresos observados en las interpretaciones de Ogazón desde esa época. Notóse, en general, que su originalidad artística habíase desarrollado completamente y que era dueño de todos los medios

COMPOSITORES E INTERPRETES

técnicos para demostrar ese desarrollo a satisfacción.

Después de figurar al lado del maravilloso violinista Kreisler en un concierto que le proporcionó nueva y espléndida victoria, retiróse Ogazón bruscamente de la vida pública. Con excepción de dos o tres giras a diversos Estados de la República, no dió señales de actividad musical durante varios años.

En esa temporada de retiro dedicóse a la enseñanza con indiscutible provecho para el arte pianístico mexicano, pues aportó una saludable reforma en los ideales educativos y modernizó la técnica del instrumento en nuestro medio. La escuela empleada por él tropezó al principio con acerba oposición a causa de ciertos procedimientos novedosos propios de dicho sistema; esa oposición,—la misma que encuentra todo invento o descubrimiento que abre horizontes desconocidos al pensamiento colectivo, tan poco preparado, siempre, a adaptarse a ideales nuevos,—ha ido debilitándose y cediendo por su propia ley; actualmente, el objeto de

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

sus iras casi no llama la atención en calidad de extravagancia, como sucedió a raíz de su advenimiento entre nosotros. Al contrario, ha logrado la aceptación pura y simple; y ¿qué prueba más clara puede haber de la modificación que ha sufrido a este respecto el criterio musical de la mayoría,—guiado e influenciado en su primer antagonismo por los profesores más connotados, naturalmente,—si se considera que no hace todavía cinco años se ponía en duda la cordura de los afiliados a la nueva escuela?... Algunas pruebas públicas sustentadas por aventajados alumnos de Ogazón encargáronse de dispersar las últimas dudas y los recelos más arraigados entre el público que había asistido a la absurda y fútil borrasca opositorista.

Ultimamente ha surgido Ogazón de nuevo en carácter de concertista; en su propio salón de música ha realizado numerosas series de recitales con merecido éxito. No sin justicia ha sido tan aplaudido en los más cultos centros neoyorkinos, y ha alcanzado allí elogios calurosos de las más altas autoridades musicales.

COMPOSITORES E INTERPRETES

Como pianista, es dueño del rarísimo y nunca bien ponderado “término medio,” en punto a interpretación; ese dominio central, inaccesible a la generalidad de los ejecutantes, designado por Rubinstein con toda sencillez como “la verdad,” y que se encuentra entre dos tremendos peligros: la afectación y la sequedad. Ogazón no es un purista a la manera académica, como tampoco se permite en su labor de intérprete la introducción de pedantescas licencias y amaneramientos vulgares. Es sobrio sin frialdad, expresivo sin rebuscamiento. El gran secreto de su arte consiste en la discreción, en el discernimiento penetrante, en la obediencia y la escrupulosidad con que sabe adaptar sus facultades de pianista a la esencia de la composición que interpreta. El no vé en las obras un pretexto o una simple oportunidad para exhibir presuntuosamente los impulsos de su propia fantasía,—no pospone las intenciones del autor a sus personales caprichos; para él la composición es el motivo principal, y en este respeto inmovible, revela que su seriedad y su since-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

ridad artísticas son absolutas. Sobresale por la exquisitez, la delicadeza y el refinamiento; por esto sus autores más afines,—Chopin y Schumann,—renacen bajo sus dedos flexibles y acariciadores, guiados por la infalible intuición y la intensa simpatía de un espíritu que deriva tan noble ciencia de misteriosas analogías temperamentales.

Un malogrado intérprete de geniales aptitudes fue Joaquín Villalobos, pianista que dejó de existir hace varios años, y las mismas palabras son aplicables a Gregorio Orive, joven talento tronchado por la muerte cuando llegaba a una expansión espléndida. Como excepcional domeñador de escollos y dificultades mecánicas, no dejaré de citar a Alfonso Marrón, cuya ejecución admira por su resistencia, su vigor y sus velocidades. Y como pianistas de verdadera corrección y escrupulosidad, se han hecho aplaudir muy calurosamente por el público de México, las señoritas Felipa y Carmen Munguía.

Aunque no son estos, ni con mucho, todos los pianistas distinguidos que ha poseído y posee nuestro país,—pues existe, actualmen-

COMPOSITORES E INTERPRETES

te, una nueva y numerosa cohorte de talentos,—bastan los ya citados para evidenciar la cultura pianística mexicana.

* * *

La carrera musical de Julián Carrillo es de aquellas que, por completas y satisfactorias, proporcionan placer al mismo narrador o biógrafo; es siempre agradable tener por tema una vida repleta de actividades eficaces, de ambiciones salvadoras y de luchas continuas por el mejoramiento general. Carrillo reúne cualidades excepcionales como músico. La educación solidísima de este artista, adunada a una vigorosa y noble inspiración, ha proporcionado a México su primer sinfonista clásico.

La composición en nuestro país, que progresó notablemente con Hernández Acevedo y sus contemporáneos, ha realizado otro adelanto brillante con Carrillo y el grupo de sus discípulos. Poseemos en este músico a un autor moderno de seriedad tan grande y jerarquía tan alta, que nuestro público,—duele la imprescindible confesión,—no ha

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

podido apreciarlo ni comprenderlo en su verdadero valer.

En México se ha aplaudido a la personalidad atrayente de Carrillo, a la figura artística que ha sabido captarse las simpatías generales, por su ingenio y su modestia; esto es, nuestro público, sintiendo cariño por él, le ha celebrado ruidosamente aunque su música pareciera inaccesible.

Sus triunfos, como el de Ricardo Castro a propósito de la "Leyenda de Rudel." han sido, hasta ahora, "succés d'estime;" ha faltado en ellos, por parte de los entusiastas, el aprecio que viene de la digna receptividad artística, el reconocimiento de veras consciente de los méritos que se glorifican.

Las obras conocidas de Julián Carrillo, son tan buenas, que no nos sorprende su éxito en centros musicales mejor acondicionados que el nuestro para valorizarlas en toda su significación. Las dos magníficas Sinfonías,—una de las cuales obtuvo el primer premio **con honor** en el Conservatorio de Leipzig,—la deliciosa segunda Suite para orquesta, desarrollada sobre el tema popular de "los Naranjos," y cuyo final en forma

COMPOSITORES E INTERPRETES

de fuga doble es un "tour de force" de construcción técnica, el Sexteto y el Cuarteto para instrumentos de arco, las bellas romanzas para canto, todos sus trabajos, en fin, revelan acabada corrección, profundidad musical, recursos vastos e ideas avanzadas. Si se tratase de encontrar máculas a este compositor, el crítico tendría que referirse a su misma abundancia de erudición, a su pasión por la escritura difícil, a la osadía "straussiana" de ciertos giros y combinaciones que ha acusado claramente en su 2a. Sinfonía, por ejemplo. Como demostración de contrapuntista y técnico de primera fuerza este trabajo es admirable; en él ha realizado Carrillo su ideal,—que fue, también, el ideal lisztiano,—de conservar la unidad psicológica y estética en la Sinfonía a través de muchas metamorfosis y de una gran variedad de tratamientos, produciendo por ese medio un todo homogéneo y acorde, derivado de la idea fundamental. La vasta y majestuosa composición de Carrillo es un monumento de ciencia e intelectualidad; pero es de presumirse que el público preferirá, siempre, la 1a. Sinfonía,

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

donde el autor, libre de preocupaciones técnicas, mostróse espontáneo, expresivo y sencillo; donde tuvo el tacto supremo de utilizar su maestría contrapuntística solamente para dar relieve a su inspiración musical, al lirismo vibrante de su espíritu.

Como director de orquesta, Carrillo ha llamado la atención de los críticos y conocedores en países donde la cultura musical ha llegado a ser perfecta, y donde constituyen los juicios de esas autoridades la sanción definitiva para un artista. Considero que, desde este punto de vista, la primera cualidad de Carrillo es su honradez musical: da al público interpretaciones escrupulosas, reproduce fielmente el contenido material e intelectual que encierra el texto, obedece con sumisión reverente todas las indicaciones de la partitura. Su memoria privilegiada le permite el dominio absoluto de las obras que dirige, por complicadas que sean; de ahí esa gran serenidad que tiene por resultado el equilibrio y la clásica corrección de las orquestas a su mando. En fin, su manera de dirigir, reposada, segura, libre de esa sujeción tan perjudicial al arte que impone

COMPOSITORES E INTERPRETES

la consulta constante de la partitura, acusa al sincero y completo músico, demasiado abstraído en la realización de un alto ideal estético para recurrir jamás a la "pose," como intérprete. Por esto son sus concepciones tan musicales y llevan impreso tan hermoso carácter de dignidad y sencilla elevación.

Don Flavio Carlos, profesor distinguido de San Luis Potosí, Estado natal de Carrillo, fue el primer maestro de este artista, a quien extendió siempre paternal protección. El joven estudiante fue pensionado para completar su carrera en México por D. Carlos Diez Gutiérrez, que era, a la sazón, Gobernador de San Luis Potosí. Julián Carrillo se inscribió el año de 1895 en el Conservatorio de México, donde hubo de llamar la atención desde su primer examen de teoría por su audaz, aunque muy bien fundada refutación de cierto absurdo que encierra la enseñanza de dicha materia: huelga decir que el sinodal que examinó al extraordinario alumno, indignado por su osadía, intentó recompensar las atinadas observaciones del sustentante reprobándolo sin es-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

crúpulo; sólo salvó al reformador en ciernes la intervención de otro miembro del jurado que, procediendo con la necesaria cordura, se opuso resueltamente al abuso intentado.

Carrillo estudió armonía con D. Melesio Morales, y violín con D. Pedro Manzano. En la distribución de premios de las escuelas Profesionales efectuada en la Cámara de Diputados el año 1899, ejecutó una pieza violinística con maestría que entusiasmó al auditorio; y el Presidente de la República, que asistía al acto, dispuso de momento que se le concediera la pensión para estudiar en Europa, lo que fue anunciado desde la tribuna de la Cámara por el Ministro de Instrucción Pública, D. Joaquín Baranda. El General D. Porfirio Díaz, gratamente impresionado por el joven artista, obsequióle, además, un magnífico violín Amati.

Ingresó Carrillo al Conservatorio de Leipzig ese mismo año para cursar la composición con el célebre Jadassohn,—accidentalmente, recibió también clases de Reinecke, el director del establecimiento; hizo la práctica de Música de Cámara con el Prof. Her-

COMPOSITORES E INTERPRETES

mann, y la de Orquesta, con Hans Sitt, perfeccionándose en la "Gewandhaus," bajo la dirección de Arturo Nikisch. El maestro Carrillo asegura que fue en la orquesta de esta gran sala de conciertos donde aprendió muchas cosas que han sido de gran trascendencia para su vida artística,—y nada difícil es creer dicho aserto.

Hans Sitt, en documento oficial enviado a la Secretaría de Bellas Artes de México, certificó que Carrillo tenía admirable talento como director de orquesta,—opinión que actualmente se extiende por toda la América. El músico mexicano llegó a distinguirse lo suficiente, en el famoso conservatorio alemán, para recibir comisiones honoríficas de importancia, como fue la de dar la bienvenida a Mascagni, en representación del director Reinecke, cuando visitó Leipzig el autor de "Cavallería Rusticana." Sus estudios, desarrollados con notable aprovechamiento, tuvieron una terminación brillante: Carrillo ganóse el primer premio en la clase de composición, y su obra de prueba fue ejecutada por la orquesta del plantel, obteniendo grandes aplausos. Nuestro mú-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

sico pasó, después, al Conservatorio de Gante con objeto de perfeccionar sus estudios de violín: también fue premiado allí con la medalla de oro. En 1900, asistió al Congreso Internacional de Música celebrado en París, donde disertó sobre la conveniencia de una nueva nomenclatura para la notación musical, proponiendo, desde luego, un sistema propio,—y esa disertación fue juzgada tan significativa, que el comité técnico ordenó la publicación de dicho trabajo en los Anales del Congreso.

Su regreso a tierra mexicana fue una especie de toque de atención para nuestro mundo musical; el recién llegado no tardó en probar la calidad de sus energías en la defensa de sus claras ideas progresistas y sus amplios proyectos innovadores. Al principio presencióse el miserable espectáculo que se repite cada vez que un artista de valer surge en nuestro medio; se quiso nulificar el nuevo elemento musical que Carrillo constituía, negando a su talento las oportunidades de manifestarse libremente. Pero esas ruines tentativas tuvieron por término

COMPOSITORES E INTERPRETES

el fiasco más completo y sólo produjeron el efecto de despertar la combatividad de un luchador por naturaleza.

Carrillo enfrentóse a sus adversarios en actitud verdaderamente formidable, — armado de su incisiva lógica, de sus teorías superiores, de su trascendental actividad, y de su inflexible propósito de no dejarse arrollar porque su mérito artístico estorbase a colegas menos bien dotados y equipados. El resultado de esa invulnerable defensiva, que, por el mismo curso de los hechos no tardó en volverse ofensiva abrumadora, — pues Carrillo, una vez comprometido en la lucha, tenía que ver el fin de ella con el triunfo de sus ideales, — fue altamente benéfico para nuestro arte musical que languidecía en el desaliento y la rutina, monopolizado por algunos de sus representantes más connotados. Carrillo destruyó ese “trust” funesto, descentralizó a la música, sacudió el letargo general, quitó el escepticismo de los espíritus, inspiró nuevos entusiasmos. Combatiendo paso a paso logró formar una orquesta independiente del Conservatorio con la que realizó hermosas audiciones y paten-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

tizó sus privilegiadas facultades de director; por esa época consiguió también reformar la enseñanza de la armonía y el contrapunto en la escuela oficial de la música.

En marzo de 1909, con motivo de las fiestas que se organizaban para celebrar el primer Centenario de la Independencia de México, surgió el proyecto de inaugurar el Gran Teatro Nacional que está todavía en construcción, con la ópera de un compositor mexicano. A este propósito sostuvo Carrillo una viva polémica sobre si habría o no habría tiempo suficiente para escribir esa ópera de manera que estuviese terminada hacia septiembre del año siguiente; el maestro afirmó que había tiempo de sobra, y probó que estaba en lo cierto emprendiendo la composición requerida desde luego, y terminándola el 14 de marzo de 1910. La ópera no fue puesta en escena, al fin, debido a causas que ignoro; lo único que se sabe a este respecto es que el maestro Carrillo, persuadido de que encontraría dificultades insuperables para la ejecución pública de su obra, dirigióse al Presidente de la República pidiéndole su apoyo; ese personaje se

COMPOSITORES E INTERPRETES

sirvió ordenar, entonces, que la representación de la ópera figurara entre las condiciones principales en el contrato de la compañía lírica subvencionada por el Gobierno para hacer en México, la temporada de 1910. El Ministerio de Bellas Artes comunicó oficialmente al empresario lo acordado, y parece que este individuo se preparaba a contestar en sentido afirmativo, cuando recibió de la misma Secretaría de Estado un cablegrama en que se le notificaba que podía considerar la previa comunicación como no recibida. Este extraño proceder del Ministerio nos privó de conocer una interesantísima adición a nuestro exiguo repertorio operístico.

En 1911 asistió Carrillo como delegado oficial de México a los Congresos Internacionales de Música verificados en Roma y Londres, donde supo distinguirse extraordinariamente. En el Congreso de Roma propuso una reforma trascendental para las formas clásicas de la Sonata, el Concierto, y la Sinfonía, consistente en comunicarles la **unidad ideológica** dentro de la **variedad tonal**; esa innovación, introducida ya por

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

algunos maestros modernos como Liszt y Tschaikowsky, presenta ventajas de orden estético que no podían pasar desapercibidas para un músico como Carrillo: de ahí su empeño en verla generalmente adoptada en la composición del porvenir. El delegado de México causó efecto sensacional en la asamblea romana, y fue objeto de grandes agasajos entre los célebres músicos allí reunidos.

El 13 de mayo dió una lucidísima audición en la Academia de Santa Cecilia con un programa formado con obras propias (música de cámara y canto); a esta audición asistieron lo más granado de la alta sociedad y del mundo artístico de Roma. Nuestro compatriota fue ovacionado durante el concierto y a la salida de él, y la prensa se desbordó en elogios entusiastas que honran altamente al inspirado músico.

En el Congreso de Londres disertó el señor Carrillo sobre la necesidad de elevar el nivel artístico de las bandas militares, haciendo obligatorio para los alumnos de composición de los Conservatorios europeos y americanos, el conocimiento de la escritura

COMPOSITORES E INTERPRETES

para banda,—aprendizaje muy descuidado, por lo general. Fiel a su sistema de poner en práctica todas sus teorías, Carrillo no tardó en instalar la enseñanza de instrumentación para banda militar en nuestro Conservatorio, y el 3 de enero de 1912 presentaron sus alumnos las pruebas correspondientes de dicha materia en una notable audición que tuvo efecto en el Teatro Arbeu.

Julián Carrillo, radicado actualmente en New York, no ha cesado de laborar, y por consiguiente, de cosechar palmas triunfales; es este de los artistas genuinos cuyo mérito no puede dejar de ser reconocido, sea cual fuere el lugar en que se encuentren. Los éxitos obtenidos con su recién formada orquesta "América," son ya del dominio público en México; no huelga decir, sin embargo, que la ilustradísima crítica neoyorkina se ocupa con creciente interés de este músico, a quien aplica elogios como estos: "hombre extraordinario," "posee cualidades que le permiten ir mano a mano con los genios," "músico extremadamente fuerte," "sinfonista de alto rango," "director (de

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

orquesta), de gran personalidad, — sumamente capaz de dirigir las masas orquestales de los más grandes teatros y las más célebres salas de conciertos en el mundo,” etc., etc. Semejantes calificativos, prodigados en un centro donde se escucha siempre lo mejor en materia musical, y donde la crítica se ha vuelto exigente y severa hasta el exceso, significan algo muy satisfactorio para Julián Carrillo; en realidad, este artista ha pasado a figurar al lado de directores de orquesta de celebridad europea. Se ha sabido que fue contratado para dirigir los conciertos de invierno de 1916 en Buenos Aires, donde han acudido también Saint-Saens y Puccini para dirigir sus obras.

La orquesta “América,” de que es jefe Carrillo, fue fundada con el fin de proporcionar oportunidades a los compositores del Continente americano, — sean conocidos o no, — para presentar sus obras al público; este objeto altruista, cuya trascendencia no puede ser mayor, pues tiende a la emancipación musical de la América y a su independencia artística de la tutela europea, ha despertado el entusiasmo en los círculos

COMPOSITORES E INTERPRETES

filarmónicos, no solo de Estados Unidos, sino de toda la América Latina. El "Century Magazine," una de las revistas más prestigiadas de la vecina República del Norte, ha dedicado a Carrillo un artículo de siete páginas, comentando la importancia de sus ideales pan-americanistas, y la prensa de los países latinos hace eco a esos elogios tan justamente aplicados a nuestro compatriota. El sueño de Carrillo llega hasta la creación del Teatro de la Opera Pan-Americana, y la fundación del Palacio de las Bellas Artes de América. Estimado como personalidad sobresaliente entre los artistas americanos, se ha iniciado ante la Directiva de la Unión Musical de New York, su nombramiento de Socio Honorario,—distinción señalada, pues solo hay tres miembros de esta categoría en la sociedad de referencia.

Julián Carrillo lleva ya mucho conquistado en las regiones del arte, y,—según lo anuncian todas las circunstancias que él ha sabido crear a su alrededor,—tiene ante sí un porvenir vasto y esplendoroso. La fortuna se ha sonreído con los ojos desvenda-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

dos: no ha sido, en este caso, la ciega que deja caer sus favores ignorando quién habrá de recogerlos: ha hecho justicia a méritos que pedían recompensa equivalente.

Rafael J. Tello es uno de nuestros compositores más bien facultados y menos conocidos. La gran mayoría de sus obras duermen inéditas, esperando esas oportunidades de salir al público que tanto escasean en nuestro deficiente medio musical. En México se conoce a Tello como el autor de dos óperas: "Nicolás Bravo" y "Dos Amores," ignorándose, casi en absoluto, la larga lista de composiciones en que ha evidenciado este maestro su musicalidad refinada y sus conocimientos técnicos de primer orden.

Mencionaré las principales: Intermezzo Sinfónico, Andante y Tarantella, Vals y Scherzo, Pastoral, Minueto humorístico y Minueto caprichoso, para orquesta; una Fantasía para piano y orquesta; nueve cuartetos, un Kyrie, un Sanctus, dos Ave María, un Pater Noster, Himno al Genio, Himno a la Verdad, Serenata veneciana, Madrigal, Gavota, Preludio y Farandola, Romanza sin palabras, Habanera, ¿Pour-

COMPOSITORES E INTERPRETES

quoi?, Desdén y Amor, Mandrágora,—para instrumentos de arco y para piano y orquesta; una Polacca para instrumentos de metal; una Fuga para instrumentos de madera; una Suite (Prelude, Feuille d'Album, Tempo di Valse, Elegie, Barcarolle), para piano solo.

Tello ha demostrado plenamente su capacidad musical y sus instintos bien definidos de creador dramático, en sus dos óperas. Mucho se ha escrito y hablado respecto de la poca teatralidad del libro de "Nicolás Bravo,"—lo que nunca he podido explicarme, pues el argumento citado paréceme dramático en alto grado, y muy susceptible de interesar y conmover al público. En este libreto lo censurable no es la falta de acción, sino la dificultad del asunto para ser tratado musicalmente; pero, como este punto concierne al compositor de manera exclusiva, sólo debe servirnos para apreciar doblemente los méritos del músico que salió airoso en su empresa a pesar de escollos tan serios. El primer acto, por su abundancia de incidentes escénicos, proporcionó a Tello muy buenas oportunidades para dar rienda

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

suelta a su facultad dramática, que tuvo un "climax" de sorprendente elocuencia al expresar la terrible impresión de Bravo, cuando éste recibe la noticia de la muerte de su padre.

En el dúo de amor, en la plegaria de la soprano, y en el monólogo de Bravo, hay algo más que lirismo apasionado, algo más que desbordante caudal melodioso: en torno de los arranques puramente emotivos de la inspiración, se observa el cuidado para conservar intactos los lineamientos de cada personaje, y desarrollar su psicología según las exigencias del drama.

En el segundo acto,—vasto concertante que interrumpe el recitativo de Bravo,—los coros y la orquesta, tratados magistralmente, tienen todo el relieve. No se oculta que la escena del perdón debe haber constituido una de las dificultades más graves con que tropezó Tello al musicar la obra; sin embargo, está claro que el compositor optó por el mejor partido disponible en tan comprometida situación, después del "tutti" coral y sinfónico que precede ese momento, nada podía idear ya, para dar interés su-

COMPOSITORES E INTERPRETES

premo a la salida de Bravo, como no fuese un contraste absoluto, una suspensión de todas las sonoridades desencadenadas, con el fin de dejar a las sublimes palabras del héroe la fuerza única de su misma sublimidad. De aquí el recitativo de Bravo, cuyo buen efecto tendrá que depender, en gran parte, del cantante que lo **declame**. El coro final surge como un vibrante himno patriótico, inspirado, entusiasta y verdaderamente grandioso.

La partitura de "Nicolás Bravo" es admirable por la minuciosidad y la finura de la instrumentación; el autor, preocupado sin duda por la idea de producir obra artística en la medida de sus fuerzas, derrochó refinamientos de factura cuando no se necesitaban, y escribió para muchos pasajes de su ópera,—v.g., el primoroso cuarteto del primer acto,—verdadera música de concierto, adornada de exquisitos detalles que resultan inútiles en una obra teatral.

En su segunda ópera, "Dos Amores," no aparecen ya estos indicios de la falta de práctica; el autor, encariñado con el asunto del libro, que, realmente es poético, bello y

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

muy propio para la escena lírica, derramó su férvida inspiración a la par que sus recursos científicos, produciendo una obra de positiva importancia artística. En "Dos Amores," como en "Nicolás Bravo," hay intensa labor de psicólogo, escrupulosa delineación de caracteres y exacta pintura, no sólo de situaciones, sino, también, de paisajes; por ejemplo, el bello "intermezzo" orquestal que describe la salida de la luna. La elaboración es tan importante en esta pieza como el melodioso espíritu que la anima. Los números culminantes son, sin duda, la hermosa fuga coral que inicia y cierra la ópera,—fragmento de subyugadora expresión mística: el dúo de amor,—delicioso manantial de inspiración, y el dúo entre "Elena" y "Plauzio," que, por su carácter de sarcasmo siniestro, necesitó de un sutilísimo tratamiento erizado de peligros: Tello esquivó los peligros triunfalmente y produjo una página de alto interés dramático. En resumen, el maestro Tello ha manifestado en esta su segunda ópera, notables progresos como músico teatral y todo induce a suponer que el inspirado y perseverante artis-

COMPOSITORES E INTERPRETES

ta proseguirá su ascenso por la escala que conduce al pleno éxito y al absoluto dominio de las facultades.

Como pianista, D. Rafael J. Tello ha hecho una distinguida carrera, habiendo sido sus profesores D. Carlos J. Meneses y D. Ricardo Castro; y ha formado un grupo de alumnos que mucho le honra.

Otro compositor mexicano de inspiración genuina y seria educación es D. Manuel M. Ponce. Su cultura amplia, — acrecentada por varios años de permanencia en importantes ciudades europeas—y sus elevados ideales artísticos le han proporcionado honroso puesto entre nuestros músicos de mayor valía.

Sueña este compositor con la creación de la música netamente nacional, y al efecto, ha emprendido, con brillante éxito, la elaboración y el cultivo especiales de los aires populares mexicanos.

Sus “Rapsodias” y demás piezas, desarrolladas sobre temas nacionales, revelan no sólo habilidad y fantasía, sino acendrado amor por esa clase de trabajo. Tan empeñoso y activo se ha mostrado Ponce en esta

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

empresa, que ha logrado contagiar a la generalidad de nuestros músicos con su entusiasmo; y el empleo de los cantos populares para base de la futura obra musical en México, ha acabado por ser aceptado, entre muchos de ellos, como el único camino seguro y conducente al éxito.

Son ya numerosas las obras en que Ponce ha puesto de manifiesto la autenticidad de su talento: se han aplaudido, especialmente, su bello Trío para violín, violoncello y piano, su Concierto para piano y orquesta y una variada colección de piezas pianísticas. En este último género sobresale Ponce por la seducción de sus ideas melódicas y la elegancia de su estilo; ha escrito para piano, cerca de cincuenta composiciones, entre las que se cuentan un Preludio y Fuga, una Sonata, una Suite, cinco Estudios, dos Caprichos, dieciséis Mazurkas, etc. Además, ha producido una Suite para orquesta de arco, un Andantino para tres violines y piano; "Canto de las Hadas," para violín, viola, violoncello y piano; Romanzetta y Scherzo para violín y piano; "Canzoncina d'amor" para violoncello y piano; Melodía, para ar-

COMPOSITORES E INTERPRETES

monium y piano, una pieza organística y algunas romanzas para canto.

Ernesto Elorduy, compositor de preciosos juguetes pianísticos y de una opereta encantadora que ha gozado de mucha boga, fue uno de los músicos más populares entre nosotros. Sus vuelos artísticos podían haber sido más elevados si se considera que pasó veinticuatro años de su vida en los centros europeos de mayor cultura y que tuvo por maestros a eminencias de la importancia de Clara Schumann, Mathias y Raff; pero, lo probable es que su carácter festivo, superficial e indolente, rechazó por instinto los estudios intrincados y las meditaciones científicas. A pesar de sus inmejorables oportunidades educativas Elorduy fue siempre una especie de "amateur" inspirado, cuyo mérito se resumía en un fácil y agradable lirismo, y a quien nadie pidió nunca la exhibición de serios conocimientos técnicos. Su opereta "Zulema,"—cuyo bello libreto es obra del ilustrado musicógrafo D. Rubén M. Campos,—fue instrumentada por Ricardo Castro, primero, y más tarde, por Eduardo Vigil y Robles; el autor mismo

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

se confesó incapaz de realizar esta labor indispensable; sin embargo, los temas proporcionados por Elorduy presentan, en todo su apogeo, las cualidades distintivas de su musa: su orientalismo lánguido e impregnado de misteriosa seducción, su fertilidad melódica, su imaginación coloreada y ardiente. Las numerosas composiciones pianísticas que dejó Elorduy a su muerte, tienen todas,—si bien en grados diversos,—esos mismos rasgos fisonómicos.

En la totalidad de su producción musical se encuentran también, doce coros escolares, dos Ave María para canto y piano, 33 misterios al Sagrado Corazón y apuntes para una ópera.

Otros músicos mexicanos de mérito más o menos reconocido son los siguientes: don Juan B. Fuentes, compositor de inspiración y profundos conocimientos técnicos, autor de un sistema nuevo para la enseñanza de la armonía; D. José Rolón, exquisito talento creador; D. Carlos Samaniego, director de orquesta y autor de la ópera "Netzahualcóyotl;" D. Eduardo Vigil y Robles, director de orquesta y compositor de mucha

COMPOSITORES E INTERPRETES

originalidad; D. Arnulfo Miramontes, sinfonista vigoroso; D. Ascensión Hermosa, autor de una ópera, varias oberturas, etc.; D. José Pomar, D. Félix Peredo, D. Estanislao Mejía, D. A. Barrios Morales,—compositores de aptitudes y cultura,—y otros muchos autores de música popular a la manera de Juventino Rosas y Miguel Lerdo de Tejada.

En la actualidad existe un nuevo grupo de compositores que mucho promete: de ellos mencionaré a Miguel Saucedo y Agustín Baranda, correctos autores pianísticos, y a Roberto Belmonte, que escribió el poema y la música de la leyenda “Hileilm” para orquesta y coros, y ha compuesto muchas obras religiosas y profanas.

También la simiente artística de Julián Carrillo ofrece ya sus primeros frutos en las producciones de algunos talentos juveniles, nutridos con las enseñanzas de aquel excepcional y avanzado maestro. Rafael Ordóñez, Efraín Pérez, Othón Lara y José Vázquez, son músicos muy bien equipados, como lo demuestran sus trabajos, vertidos casi totalmente, en las formas clásicas de la

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

composición: sinfonías, sonatas, cuartetos, fugas, etc. Entre los más distinguidos miembros de este grupo debo señalar a José Malabear y a Rosendo Sánchez.

Malabear, músico de fluida y lozana inspiración,—claro, melodioso y expresivo,—ha escrito dos fugas a dos voces para violines y violas, tres fugas a tres voces para órgano, una fuga a cuatro partes para cuarteto de arcos y otra para cuarteto de maderas, una fuga coral a cuatro voces, una hoja de álbum para violín solo, y otra para violoncello y piano, dos romanzas, para contralto y tenor respectivamente, una gavota para piano y cuarteto de arcos, una Suite para orquesta compuesta de cuatro números, una fantasía para piano y octeto, una obertura para orquesta, una Suite para piano y una marcha militar para banda,—la única de sus piezas que ha sido publicada hasta hoy.

Rosendo Sánchez,—espíritu fuerte, estudioso y tenaz,—ha compuesto: una Suite de cuatro números para orquesta, una Oda Sinfónica "Juárez," para orquesta, fanfarría, coros y órgano, un cuarteto de arco, varios números para banda militar, algunos

COMPOSITORES E INTERPRETES

para violín y piano y tres series de piezas pianísticas intituladas “Horas Mexicanas” (cantos populares), “Nostálgicas” y “Horas de Amor.” Las “Nostálgicas,” por su novedoso estilo, su notable tratamiento pianístico y su inspiración de buena cepa, anuncian toda una facultad que ensaya las alas y se prepara a emprender gallardos vuelos. Este joven ha revelado sus firmes conocimientos científicos, además, en un Tratado de Armonía y una Teoría general de la música, trabajos cuya publicación está próxima.

* * *

La creación de la escuela nacional, el surgimiento de un estilo típico y característico de nuestra raza, en la obra musical mexicana, tendrá que derivarse de la cuidadosa explotación del canto popular, — material básico y punto de partida para el desarrollo de la música seria, aunque no objeto y fin de la cultura artística.

En México entramos apenas en el período inicial, a propósito de la composición, y por este motivo es muy laudable el empeño

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

de nuestros músicos en utilizar los cantos populares; se trata, en el momento actual, de establecer los cimientos más sólidos que nos sea dable. Pero, como quiera que se ha exagerado la importancia intrínseca de esa clase de música, y tenemos autores dispuestos a sacrificar ciegamente su propia originalidad en el cultivo exclusivo e inmoderado de las melodías populares, no huelgan algunas observaciones sobre este punto.

La transformación de la música popular en una música artística capaz de honrar al país que la produzca, no se verifica por violencia, ni a fuerza del empleo profuso e incesante de la materia prima.

La referida evolución, o se efectúa con lentitud, o no es tal evolución; y en este último evento se cree producir música de interés mundial cuando sólo se han escrito obras regionales; pueden servirnos de ejemplo algunas composiciones de "Los Cinco" rusos, donde los "volks-lieder" están reproducidos con escrupulosidad que habla muy alto en pro del patriotismo de los autores, pero que nada dice de inteligible y grato a los públicos extranjeros. En estos casos,—

COMPOSITORES E INTERPRETES

y por haberse impuesto los autores en cuestión un exclusivismo exagerado,—no ha habido transformación ni depuración, no ha realizado la música popular ese progreso hacia las regiones de la composición clásica que, precisamente, tiende a nulificar las características y a destruir poco a poco los rasgos peculiares del mismo elemento rudimentario.

Porque la música popular debe ser substancia modificable en manos del compositor avanzado; de hecho así lo ha sido siempre y así continuará siéndolo a despecho de fanatismos infructuosos y retardatarios. Ningún músico de imaginación, de inspiración personal, de recursos técnicos, se contentará para siempre con hacer transcripciones exactas de las crudas melodías populares, por mucho amor que les profese y mucha fe que le inspiren sus potencialidades estéticas. El instinto artístico acaba por dominar,—intervienen los conocimientos científicos para ampliar, embellecer, variar, en fin metamorfosear, el tema original: cada paso adelante en esta senda aleja más al músico del canto popular en su forma genui-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

na, y mientras más refinado sea dicho cultivador más se diferenciará su versión ornamentada del ejemplar primitivo. Así acaban los aires populares por deformarse, sutilizarse, fundirse al fin en la inspiración personal de los autores,—exceptuando los casos en que el compositor se propone conservarles los rasgos más típicos con el fin de comunicar vigoroso color local a sus obras. La historia musical de Alemania demuestra cómo se efectúa esa paulatina metamorfosis, pues es indudable que del canto popular surgió el arte elevadísimo de la composición clásica en aquel país; ahora bien, entre la más bella melodía popular de origen germánico y la ideal melo-armonía de Beethoven ¿no existe una distancia verdaderamente enorme y significativa bajo muchos aspectos?...

Se infiere, entonces, que el genio individual depura y engrandece los elementos musicales puestos a su disposición por la comunidad; y es justamente ese proceso de refinamiento lo que da a la música artística su aplastante superioridad si se compara con la popular, a pesar de que ambos

COMPOSITORES E INTERPRETES

géneros poseen idénticos elementos, en sus respectivas esferas, para halagar el sentido musical y suscitar emociones simpáticas. Quiero decir que ambos géneros son completos en sí mismos en cuanto a medios expresivos y a finalidad de acción; la diferencia, entre ambos, consiste en la altura respectiva que guardan ante el criterio público, en el nivel de apreciación y receptividad intelectual que requieren los admiradores de uno y otro género. Esta condición entraña el perfeccionamiento de la música popular en su forma no adulterada,—perfeccionamiento que corre parejas con el progreso auditivo de la nación; los “volkslieder” corresponden en carácter, profundidad, belleza, etc., a la capacidad del pueblo para escuchar música **inteligentemente**.

En una palabra, la música popular guarda, respecto a la música clásica, la misma categoría que el dialecto respecto a la lengua literaria. El dialecto ayuda para penetrar en el alma de un pueblo, y si logra realzar la belleza e importancia de sus rasgos distintivos, su misión queda cumplida en absoluto; pero llevado su cultivo hasta la exa-

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

geración, vuélvese una rémora para el desenvolvimiento y la circulación de la noble literatura que acaso podría nacer de él.

Es innegable que las melodías saturadas hasta el exceso de sazón popular sólo son atractivas para los que evocan, al escucharlas, recuerdos de su hogar, de su juventud, y de sus afectos domésticos. Para los extranjeros, una grandísima parte del repertorio popular tiene que carecer necesariamente de interés.

La exaltación de esta clase de música, por sí misma, no es, en consecuencia, ambicionable: su lugar está señalado claramente como material rudimentario en la composición de altos vuelos. Ciertó que, con el tratamiento y la armonización excepcionales que algunos grandes maestros han dado a los temas populares de su país, las piezas aludidas, a pesar de su extremado sabor nacional, han llegado a figurar en todo el mundo como obras de positivo mérito: las Mazurkas de Chopin y las Rapsodias de Liszt constituyen suficiente prueba de esto. Pero ningún público de la Tierra, salvo el interesado por razones de paisanaje, sopor-

COMPOSITORES E INTERPRETES

taría programas formados en su totalidad con mazurkas polacas o rapsodias húngaras, y hay que convenir en que, ni Chopin ni Liszt serían lo que son si hubiesen circunscrito sus espléndidas dotes creadoras a la transcripción y elaboración de los aires característicos de su país.

El nacionalismo, en suma, está muy lejos de ser el supremo fin del arte musical; alguna vez he tenido oportunidad de decirlo ya. La música más grande refleja las pasiones de la humanidad, no las de una sola raza. En Rusia, los famosos "Cinco" trataron a Tschaikowsky de poco nacionalista, y en efecto, ese compositor de opulenta y admirable inspiración propia, utilizaba menos que ellos, tal vez por necesitarlo menos, las canciones populares de su país. En cambio, la "Sinfonía patética" conmueve al mundo entero, mientras que muchas fantasías de los "Cinco" bordadas sobre temas cosacos, no han podido cruzar hasta hoy, la frontera rusa... y cuenta que los compositores referidos son músicos verdaderamente geniales... La polifonía asombrosa de Bach, la insondable profundidad de

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

Beethoven, el límpido lirismo de Schubert, la fastuosidad armónica de Wagner, no tienen, por cierto, carácter nacional o local.

De aquí se deduce que, una vez preparado el terreno por la individualización más y más artística, refinada y transformadora de los cantos populares, el futuro compositor mexicano, el destinado a ser la suprema expresión de nuestra cultura musical dentro de muchos años, trabajará seguramente, como todos los grandes maestros, esto es, con motivos inventados por él mismo, con ideas propias, impregnadas de humano sentir, levantadas sobre las limitaciones regionalistas y que garanticen, por esta causa, su aceptación mundial.

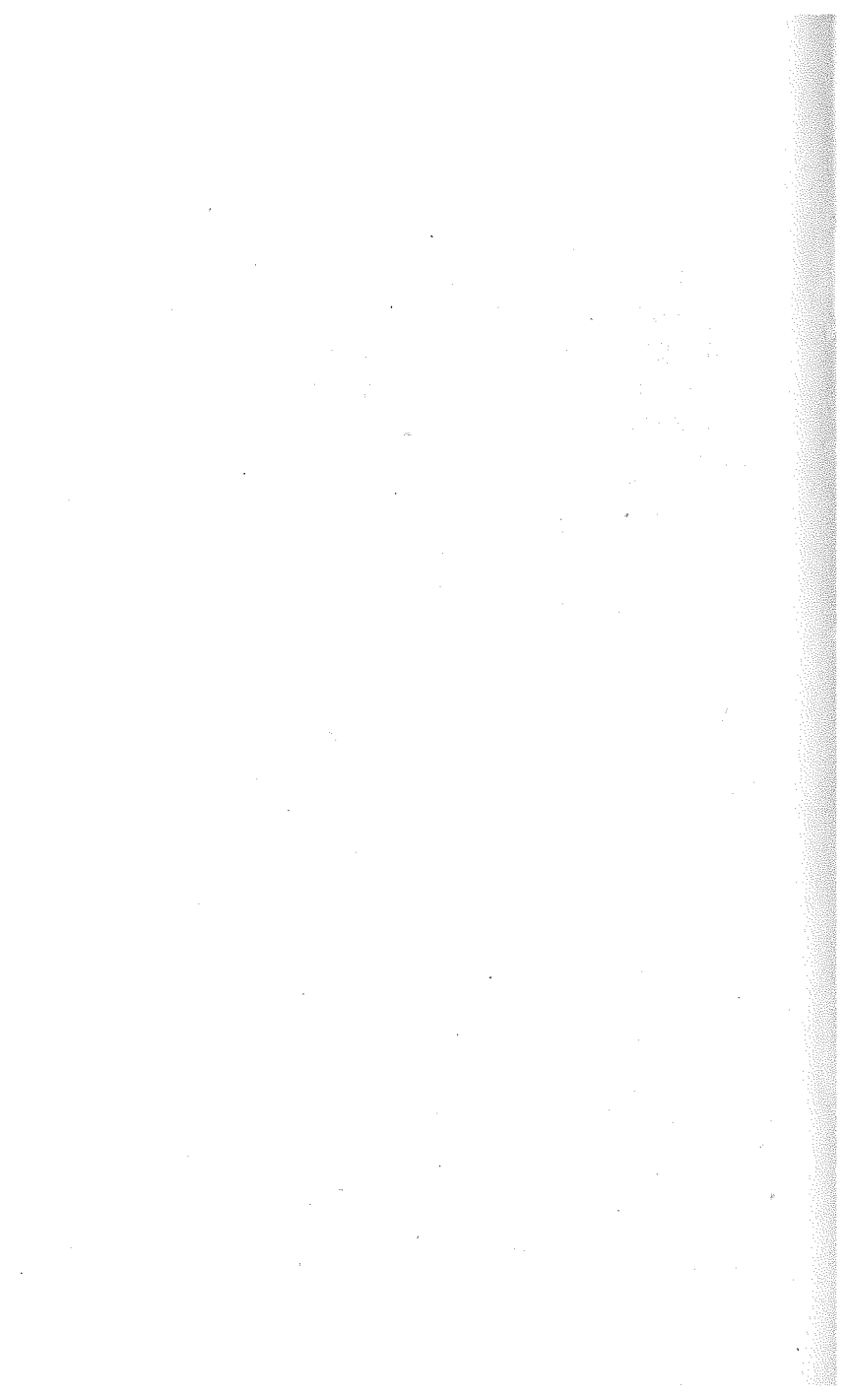
El brote de este genio dependerá, naturalmente, del ambiente; podemos estar seguros de que surgirá, imponente y completo cuando nuestro pueblo ame la buena música como debe, cuando la afición de las clases superiores haya tomado derroteros más nobles, cuando los profesionales todos, merezcan, en conciencia, ese título enorgullecedor: en resumen, cuando se reúnan las condiciones indispensables y, según la frase de Tai-

COMPOSITORES E INTERPRETES

ne, la sociedad entera “contribuya con su simpatía y su inteligencia” a la obra maestra de la musicalidad mexicana.

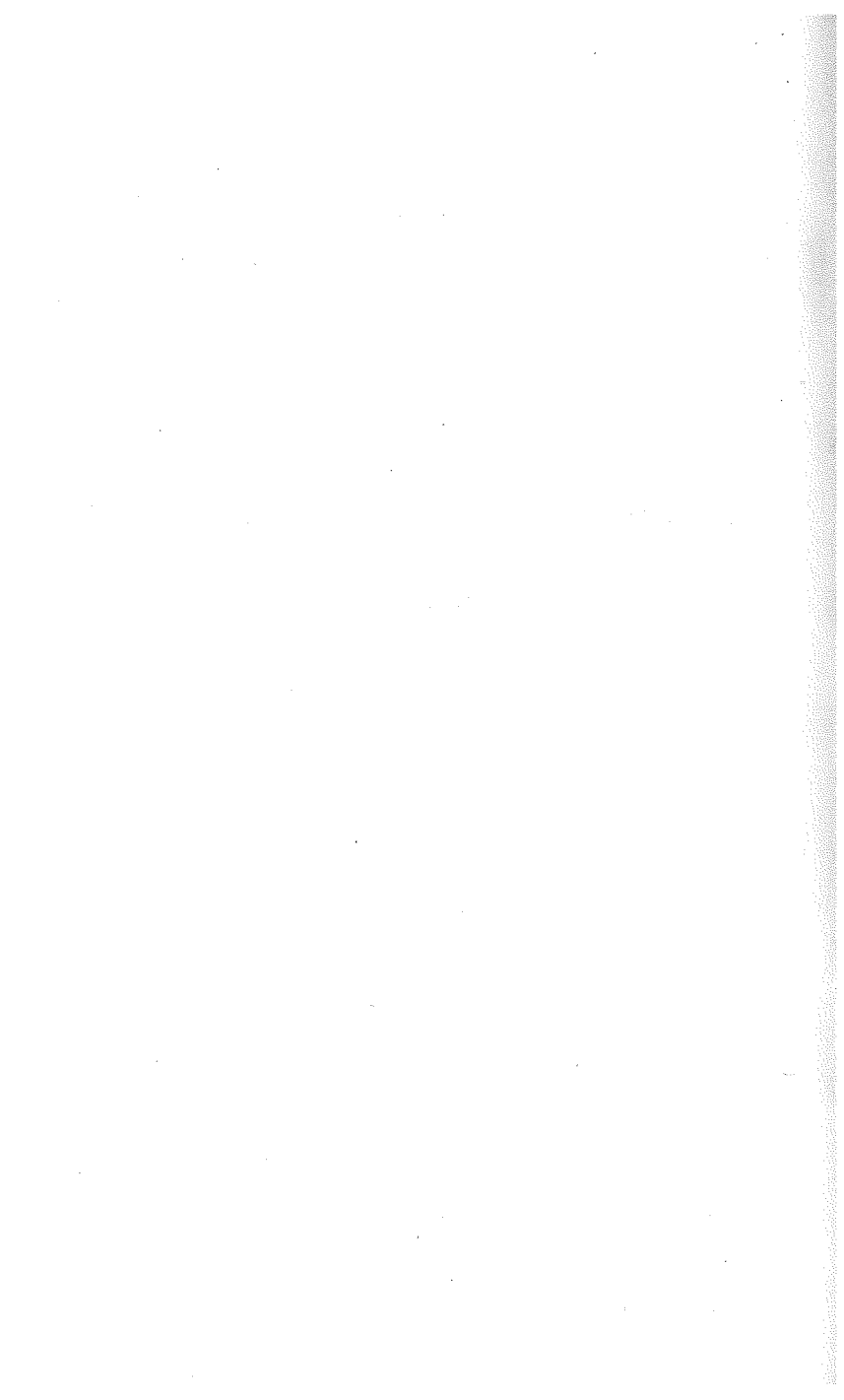
Reconozcamos, con el filósofo francés, que todo gran desarrollo de arte es “una disposición general de los espíritus, una aptitud sorprendente esparcida por todas las capas de la nación.”

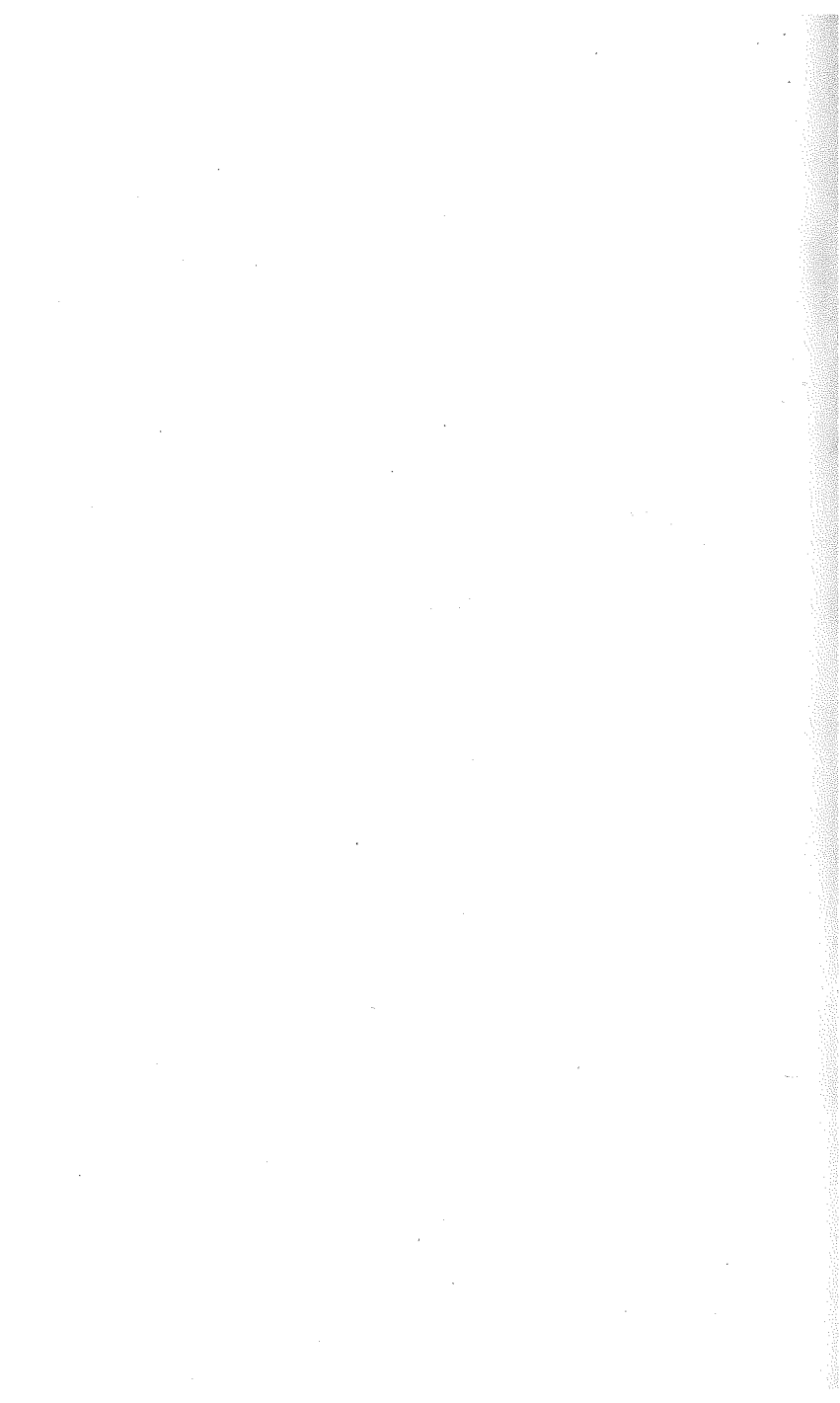
México, noviembre de 1916.



INDICE

	Págs.
I.—Antecedentes.	5
II.—El Conservatorio.	47
III.—Compositores e Intérpretes.	103







Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes



CENIDIM

REIMPRESION FACSIMILAR, MEXICO, 1992