

EL PIANISMO MEXICANO DEL SIGLO XIX

Jorge Velazco

Es muy difícil definir si la acción del piano y los pianistas fue benéfica o limitativa del desarrollo musical mexicano en el siglo XIX. Si bien el instrumento en cuestión fue uno de los más poderosos medios de difusión musical y ocupó en Europa y los Estados Unidos el puesto que hoy tienen los sistemas eléctricos y electrónicos de reproducción sonora, en México pareció encerrar al arte en un compartimiento estrecho y sellado del cual muchas áreas profesionales no han salido aún y se tiene la impresión de que capturó más gente de la cuenta en su prisión ideológica, impidiendo un crecimiento más armónico y sano de las otras ramas instrumentales, que son las encargadas de definir la fuerza, vigor y extensión de las actividades profesionales. Por otra parte, el piano jugó en México un papel similar al que significó su destino europeo al convertirse en un instrumento clave y, más allá, en un mueble de uso común, presente en todo hogar y anhelo de toda familia, que pudo catalizar las inclinaciones musicales de los nacionales, cuya inquietud artística, profunda y poderosa, ha sido siempre un elemento formador de vocaciones musicales (en diversas extensiones, calidades e intensidades) y de expresiones sonoras que, en muchos casos, acusan una originalidad probatoria del genio creador, a más del mérito de los múltiples imitadores con talento.

Pantaleon Hebenstreit (1669-1750), inventor del pantaleon, fue tal vez el causante de la fiebre que se apoderó en los primeros años del siglo XVIII de muchos prácticos, quienes deseaban dotar de martinetes al clavecín. Pero fue Bartolomeo Cristofori (1655-1730) de Florencia quien logró inventar, alrededor de 1709, el sistema de lograr un mecanismo satisfactorio para la sustitución de los plectros del clavecín. *El gravicembalo col piano e forte* (después *pianoforte* y finalmente piano) de Cristofori fue, básicamente, una nueva especie de clavecín, cuyos martinetes permitían una graduación sucesiva de la intensidad del sonido, de acuerdo con la fuerza con que se accionaran las teclas, en lugar de los niveles generales de matiz dinámico propios del clavecín. Cristofori perfeccionó su mecanismo en 1720, proveyendo de un retén para el martinete y un escape para su acción, lo cual formó al piano como instrumento que no tuvo ninguna modificación sustancial durante un siglo y que reinó como el monarca indiscutible de la calidad artesanal. Los pianos italianos dominaron el mercado, junto con los instrumentos fabricados por Gottfried Silbermann (1683-1753), que eran copias, en mecanismo y en calidad, de los aparatos de Cristofori. Hacia el final del siglo XVIII, el piano había desplazado por completo al clavecín en el gusto general y el siglo XIX contempló la virtual desaparición del instrumento de Rameau y Scarlatti, al grado de que Arnold Dolmetsch (1858-1940), el famoso investigador de la música medieval, enfocaba, a principios del siglo XX, la reconstrucción de clavecines como una labor de

arqueología musical, asimilable a la construcción de cromornos, violes, teorbos y laúdes.

En Alemania, los fabricantes de pianos construyeron sus pianos en forma rectangular, como los clavecínes, por lo menos hasta la mitad del siglo XVIII. En realidad, los fabricantes alemanes usaban un mecanismo muy sencillo, radicalmente alejado del de Cristofori, pues su martinete se hallaba unido por un pivote a una horquilla en la parte trasera de la tecla, en vez de hallarse articulado por una bisagra a un eje sobre las teclas de acuerdo al diseño italiano.

De suyo, los alemanes parecen haber partido del clavicordio y no del clavecín, como en el caso de Cristofori, lo que podría llevarnos a considerar al piano alemán del siglo XVIII como un clavicordio modificado, más fuerte y sonoro, en vez del *pianoforte*, un clavecín de gran flexibilidad dinámica. La acción percusiva del clavicordio está más cerca de la idea de los martinetes que los plectros y uñas metálicas del clavecín y tal vez por ello fue que el mecanismo de los pianos alemanes de esa época era tan primitivo. El principio mecánico de Cristofori decayó hasta que fue reutilizado por los ingleses poco antes del siglo XIX. La mayoría de las máquinas alemanas carecía de escape y este adelanto se incorporó alrededor de 1770 en los pianos de Johann Andreas Stein (1728-1792), que fueron llamados “de acción vienesa” ya que su toque, más ligero y de más carrera que en los pianos de Cristofori, facilitaba un tanto la ejecución de los ligeros y chispeantes pasajes, repletos de bajos de Alberti, que caracterizaron a la música de teclado prebeethoveniana.

Johannes Zumpe, un alemán emigrado a Inglaterra, fabricó alrededor de 1765 pianos rectangulares (llamados posteriormente “cuadrilongos”) que tenían una acción sin escape similar al del mecanismo de Cristofori, si bien usaban los martinetes articulados de otra manera. Alrededor de 1772, este mecanismo fue enriquecido con un escape y se generalizó en los productos de los fabricantes Americus Backers, Robert Stodart y John Broadwood, el más famoso fabricante antes de los hermanos Steinway. Este mecanismo fue el antecesor de todos los pianos modernos y fue la base que Sébastien Érard (1752-1831) utilizó para su invento del mecanismo de repetición, usando un escape doble, logrado en 1821. Todo ello contribuyó a lograr instrumentos de mayor capacidad dinámica y más poderoso volumen. La música de Chopin, Schumann y Liszt se basó en las posibilidades y recursos de estos instrumentos.

En 1825, Alpheus Babcock inventó el arpa metálica de una sola pieza y el sistema de cuerdas cruzadas, que junto a la sutileza del mecanismo de acción directa de Steinway, formó el piano tal y como se le conoce hoy en día. A partir de 1860, el piano adquirió su forma y perfeccionamiento finales y obtuvo los recursos que fundamentaron los enfoques técnicos y dinámicos de Rubinstein, Busoni y Rajmaninov. Nada nuevo ni esencialmente diverso ha sido hecho hasta la fecha en este campo.

En México, todos estos sucesos tuvieron su repercusión, tanto en la popularización del instrumento como en la recepción de los avances, si bien todo llegó un poquitín más tarde de lo que pasó en Europa, ya que nuestra nación,

además de ser una colonia, tenía como metrópoli a un país que no estaba ya a la cabeza de la civilización ni a la vanguardia de las innovaciones. Algo se sabe de la recepción del piano en la Nueva España, traído como curioso lujo por los peninsulares acaudalados que viajaban a las Indias, acogido con vigoroso entusiasmo por los criollos y cultivado amorosamente en el seno familiar, pero la mayoría de los datos que conocemos provienen de inferencias y deducciones, más que de auténtica información de fuentes directas. Lo que sí sabemos es que desde finales del siglo XVIII y principios de XIX, hubo en México pianistas de renombre, que contribuyeron a la extensión de la fiebre del piano, todavía no remitida en algunas capas de la clase media en nuestros días.

Dos nombres destacan en el principio del piano profesional, o al menos de cultivo serio, en la Nueva España, ambos sin más referencia que los apellidos, ambos usuarios del Palacio de Minería, donde ofrecían recitales. El maestro Horcasitas fue uno de los que contribuyeron más a la popularización del piano en México y fue uno de los escasos dos cuyo nombre como pianistas de la época se ha conservado. El *Diario de México* nos habla, en noviembre y diciembre de 1806, de las actuaciones de Horcasitas, así como las del legendario Soto Carrillo, virtuoso y compositor de *boleros, polonesas y tonadillas*, que sorprendió y sacudió la dormilona cultura musical del fin del virreinato con ejecuciones de la música vanguardista y audaz de Franz Josef Haydn. Los críticos dijeron que tenía un gran dominio del ritmo, pero si ahora la inmensa mayoría no saben música, habrá que imaginarnos lo que sería el conocimiento musical de aquella época en quienes escribían en los periódicos. El significado exacto de sus frases de alabanza (o de condena) tal vez ni siquiera pueda ser imaginado.

El gusto por la música de Haydn era inmenso en España y, por ende, podemos deducir que la Nueva España participaba de la pasión ibérica por Haydn, a través de la vía de coloniaje intelectual. Basta recordar que Haydn llegó a escribir música para la Catedral de Cádiz, por encargo entusiasta y específico de los españoles.

A continuación aparece una *polonesa*, de autor anónimo, que Robert Stevenson propone sea atribuida a Soto Carrillo:

The image shows six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are repeat signs and first/second endings in the fifth system.

La opinión de Saldívar acerca de que la *polonesa* fue compuesta entre 1790 y 1800 no afecta la idea de Stevenson en el sentido de ofrecer a Soto Carrillo (famoso y autor de *polonesas*) como candidato para compositor de la obra, máxime si se toma en cuenta la diferencia entre la usual *polonesa* cuyo tipo hemos conocido desde los albores del siglo XIX —originado hacia el final del XVII—

y cultivado hasta las *polonesas* orquestales de Chaikovski (con algún cambio estilístico inducido por cada uno de los diferentes autores que lo utilizaron).

Como un fino ejemplo firmado de la música colonial para piano, tenemos este *Minueto con variaciones*, compuesto alrededor de 1800 por José M. Aldana (?-1810), quien hizo célebre a las “academias” del Palacio de Minería y quien, sin duda, sintetizó las posibilidades estilísticas de la época, en virtud de su eficacia e intenso trabajo profesional. La indicación de tiempo reza “despacio”:

The image displays a musical score for a piano piece titled "Minueto con variaciones" by José M. Aldana. The score is presented in two columns of staves. The left column shows the main melody and accompaniment, while the right column contains variations. The music is written in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics, such as a "f" (forte) marking. The score concludes with a "D.C." (Da Capo) instruction.

El *Minueto* de Aldana ha sido ignorado por la mayoría de los intérpretes nacionales y tal vez la falta de una edición adecuada ha tenido su parte en ello. Cierta sabor mozartiano, al menos en la ingenuidad inmediatamente visible del mismo, es aparente en la obra, que carece de indicaciones dinámicas y que deja, de acuerdo a la tradición de la época, todos los matices interpretativos a las convenciones aceptadas y al buen gusto del ejecutante.

Don Manuel Duarte y Dávila, constructor de órganos y encargado del cuidado de los órganos de la Catedral de Puebla, publicó un anuncio en la *Gazeta de México* del 21 de noviembre de 1786, en el que avisaba la disponibilidad —a través suyo— de un nuevo sistema de afinación, inventado el siglo anterior por el valenciano Don Felix Falco y utilizado con gran éxito en la Capilla Real de Carlos II. Duarte, al igual que Mariano Placeres (en Durango) y Manuel Pérez (en Monterilla No. 8, en la Ciudad de México), construían pequeños órganos de ocho a diez registros y publicaron diversos anuncios, entre 1796 y 1798, donde ofrecían la construcción de esos instrumentos a un precio que resultaba

el del costo del material más un porcentaje por la mano de obra (¿Dónde estarán los instrumentos supervivientes? ¿Serían tan malos que se cayeron todos a pedazos? ¿Habrá objeto que resista diez generaciones de mexicanos?). Esos comerciantes-artesanos, fueron la base del taller nacional de pianos y afinadores, que dió el fundamento de la venta y servicio para estos instrumentos. El piano se volvió tan popular como en Europa y toda persona con pretensiones culturales compraba de inmediato un instrumento. Los pianos se importaban de España desde 1800 y la *Gazeta de México* nos permite saber que en 1793 se armaban pianos en Durango y en 1796 en la Ciudad de México. Entre 1790 y 1795, estuvo activo en México un alemán que, con el nombre comercial de Adan Miller, fue tal vez el primer fabricante de pianos que hubo en México.

Pianos alemanes “hechos en Augsburgo” fueron ofrecidos a la venta en 1794, en Veracruz. ¿Cómo llegarían al puerto, llave del monopolio comercial español? ¿Dónde estarán? Europa está llena de instrumentos del siglo XVIII. Un armatoste de madera de ese tamaño es difícil de destruir, pero los antiguos pianos de México, autóctonos o importados, parecen estar perdidos.

El asunto de los pianos tenía sus peculiaridades. En 1799, un buen piano costaba 400 pesos y el alquiler de una casa razonable cerca del Zócalo oscilaba entre 500 y 600 pesos. En 1804, se ofrecían pianos fabricados en Cartagena, España, “imitando a los Ingleses” lo que implicaba el tope de calidad del momento. Esta calidad debe haber sido basada en opiniones profesionales ya que, sin ir más lejos, el piano preferido de Beethoven era un Broadwood. El monopolio comercial español terminó en 1821 y entonces aparecen anuncios que ofrecen pianos importados de fabricación inglesa. Esos fueron los instrumentos consentidos de las altas clases sociales, hasta el afrancesamiento nacional, que nos trajo la ola de Pleyel y Erard, último estrato de dominio comercial europeo antes del periodo alemán de pianos, impulsado en parte por los virtuosos mexicanos que viajaron a Europa al principio del siglo XX y que instauraron, permanentemente, la hegemonía de Bechstein y Steinway, convertida en monopolio de calidad de esta última etiqueta comercial, después del bombardeo y destrucción de la fábrica Bechstein de Berlín, en 1944.

El primer mexicano del que se tiene noticia fidedigna y completa que se ocupó del piano profesionalmente resulta ser José Mariano Elízaga, nacido en Valladolid, el 27 de septiembre de 1786 y muerto en Morelia, Michoacán, el 2 de octubre de 1842. No llegó, al parecer, al rango de virtuoso, pero su afiliación al piano, iniciada a muy corta edad, lo llevó a obtener primero la protección del Conde de Revillagigedo, quincuagésimo primer Virrey de la Nueva España, y luego la del Cabildo de la Catedral de Valladolid, con cuya venia y fondos pudo estudiar en México durante un año, bajo la guía del casi mítico Soto Carrillo, quien había sido profesor del maestro del joven Elízaga, José María Carrasco, primer organista de la Catedral morelense. Al regresar a Valladolid, el Cabildo votó la compra de un piano para Elízaga, el mejor que pudiera comprarse en la Ciudad de México. Se sabe que el instrumento en cuestión existía en el siglo pasado, portando una plaquita alusiva a su origen y pri-

mer propietario, pero ahora ha desaparecido, perdido desde hace más de cincuenta años, pese a los esfuerzos que Jesús C. Romero, el eminente musicólogo mexicano, biógrafo de Elizaga, realizó para encontrarlo.

Elizaga dedicó el grueso de su actividad a la enseñanza y a la composición y su proyección como intérprete virtuoso fue muy limitada. La serie de compartimientos estancos en que los celos, la desconfianza, el temor, la ignorancia y aún la envidia ahogaron la cultura musical del siglo XIX fue determinante para esterilizar y volver inútiles, por infructuosas, las obras y vidas profesionales de los músicos mexicanos rectores de un periodo o de un área geográfica determinadas, y así es que hallamos al segundo pianista y maestro mexicano, que cortó lazos con la obra de Elizaga pero que tampoco tuvo mayor proyección como pianista virtuoso.

José Antonio Gómez (21 de abril de 1805 entre 1868 y 1870) se hizo conocido y consiguió desarrollar actividades como director de orquesta gracias a sus habilidades como pianista, ya que su lectura a primera vista de *El Amante Astuto*, ópera del célebre cantante español Manuel García, realizada ante el autor, logró despertar el respeto del hispano y le ganó un puesto en su compañía. Gómez había estudiado con ahínco el arte del acompañamiento y tal vez su trabajo y experiencia en esa especialidad fueron determinantes para su buen desempeño en la prueba referida. Sin embargo, sus actividades como concertista fueron, al parecer, nulas y, al igual que muchos otros, cambió el piano por el órgano, trueque indispensable para ganarse la vida, ya que las clases particulares de piano para señoritas más o menos adineradas (o con pretensiones de serlo) no dejaban lo suficiente para vivir bien. El conservatorio que fundó también contempla las clases de piano y al parecer el mismo Gómez impartió algunas de ellas, pero su principal contribución al pianismo nacional fue la composición de una pieza que, en su tiempo, hizo furor: las *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano*, escrita en 1841.

El *jarabe* había recorrido un largo camino desde su situación como baile anatematizado y prohibido por el clero peninsular hacia el final del siglo XVIII. En 1789, la Inquisición de Puebla recibió la primera denuncia de una danza revolucionaria y licenciosa, llamada “pan de xarabe”, cuya creciente aceptación entre el pueblo alarmó tan profundamente a las autoridades eclesiásticas que se le prohibió formalmente en 1802, como producto de la lascivia demoniaca de Asmodeo. El *jarabe*, empero, no desapareció, sino que se convirtió en una música danzada típica de las clases bajas y de los revolucionarios quienes, a partir de 1813, la extendieron por todo el país. Musicalmente resulta bastante primitiva y sencilla, pianística y armónicamente no tiene más interés que el del noventa y nueve por ciento de la música folklórica o de la llamada “popular” en nuestro medio: es un fenómeno interpretativo con un interés más antropológico y sociológico que artístico y estético. Intelectualmente resulta un tanto aburrida (intente alguien oír *jarabes* continuamente, es un experimento muy interesante desde el punto de vista psicológico) y actualmente,

con la posible salvedad del *Jarabe Tapatío*, está completamente extinta. Pero la obra de Gómez, como acertadamente lo señala Stevenson, comparte la estética de las *Danzas Eslavas* de Dvorak (así sea en escala musical e instrumental mucho más modesta) y resulta el primer intento de absorción de un tema nacionalista dentro de la música de arte, que preparó el campo para posteriores trabajos de Ituarte, Ortega (en el campo de la ópera) y Ponce, quienes fueron, de cierto modo, el *humus* de la revolución musical nacionalista del siglo XX, encabezada por Chávez y apoyada (casi derivada) en el muralismo de Rivera y Orozco.

Nuestros pianistas, hasta que llegó el gran Ricardo Castro, fueron principalmente autodidactos con mucho talento, que no aprovecharon las ventajas de una educación técnica sistemática ni el contacto directo con la superior tradición europea, que no pudieron, por diversas razones, tener. Por lo tanto, su capacidad y aún su información alrededor de un instrumento originario de Europa y cultivado allá, fueron muy deficientes, siempre atrás del *momentum* creativo europeo y, por ende, subdesarrolladas, tardías, muy limitadas, imitativas y ligeramente cursis. ¿Cómo se puede enseñar lo que no se sabe? Elízaga y Gómez, los primeros formadores del pianismo nacional, herederos en cierto modo (sobre todo el primero) del trabajo de la borrosa figura de Soto Carrillo, hubieron de ser, por fuerza, profesores para el desahogo artístico de los problemas emotivos de las señoritas de buena sociedad y la posibilidad ideal de haber canalizado esos impulsos por el camino superior del gran arte fue, por ellos, por ellas y por el medio, una labor imposible.

El año en que Gómez compuso su *jarabe* de concierto, la señora condesa Fanny Calderón de la Barca, famosa entre nosotros por su costumbrista *Vida en México* e inquieta sensibilidad que cultivó el piano (se dice que podía tocar *sonatas* de Mozart) y el arpa, dejó el testimonio de la profunda inclinación mexicana por la música. Como esposa del primer enviado diplomático español, pudo penetrar con profundidad la sociedad de la época y llegar a la conclusión de que, en México, la música era un sexto sentido. Le asombró el gran número de pianos que encontró por todas partes y llegó a decir que en todo México, en cada pueblo y ciudad, había un piano en cada casa, además de indicar la evidencia de un gran gusto por la música. También señaló, con aguda perspicacia, la razón del lánguido medio artístico, válida por más de un siglo y que resultaba del hecho de que la infinita mayoría de los pianistas (léase músicos) eran autodidactos, basados en sus talentos e inclinaciones naturales y que lógicamente abandonaban pronto sus esfuerzos, sin llegar a meta ninguna, por falta de aliciente y enseñanza. Añadió el efecto melancólico producido por los largos años de guerra civil y gobiernos inestables. Cuando el país se pacificó (más o menos) la falta de instrucción siguió prevaleciendo y la mayor parte del talento musical mexicano del siglo XIX se agotó, declinó y murió en total esterilidad. El que llegó a obtener algún fruto fué olvidado por la política o por la decidia del siglo XX y así hemos formado nuestra tradición pianística y musical.

Pero hubo algunos tercios cuya vocación les llevó a porfiar y darse de cabezazos contra la dura pared de la indiferencia cultural del medio nacional.

Uno de ellos fue Aniceto Ortega, médico de profesión, aficionado a la música, compositor en ratos de ocio y pianista *diletante*, hombre sin duda de gran inteligencia, talento y visión, cuya semilla dejó poco fruto, cuya obra está olvidada y tal vez perdida y quien nació en Tulancingo, Hidalgo (misma ciudad donde murió Gómez, pobre y olvidado) el 17 de abril de 1825.

El doctor Ortega, además de su ópera nacionalista *Guatimotzín*, escribió dos *marchas* (*Marcha Zaragoza* y *Marcha Republicana*) que se estrenaron en un concierto patriótico patrocinado por la Sociedad Filarmónica Mexicana (fundada en 1866 y derivada del Club Filarmónico Mexicano, ambos de inspiración y trabajo del señor doctor), el 1º de marzo de 1867, con asistencia del Presidente de la República, Lic. Benito Juárez. El éxito de las *marchas* fue tal, que el 18 del mismo mes se repitieron con un conjunto integrado por una banda militar y una orquesta de diez pianos, tocados a cuatro manos cada uno (veinte pianistas, cuarenta manos, ¡ay Dios, señor doctor! ¡qué éxito!).

En octubre del mismo año, se editó la *Marcha Zaragoza*, con una bella portada que tenía un águila de fiera mirada (los animalitos esos tienen unas crestas supraorbitales divergentes, que les dan ese ceño adusto tan conocido por todos) que contemplaba en lo alto a las palabras “Cinco de Mayo”, impresas en el tercio superior de la página. El doctor Ortega compuso todavía la *Marcha Potosina* y se dice que su eclosión patriótica del cinco de mayo se hizo tan famosa que las bandas militares prusianas la tocaron en su desfile victorioso en París de 1871, tal vez más con el prurito de refregar a los franceses su derrota a manos de los indios mexicanos (casi gorilas para las arrogantes mentes militantes teuto-prusianas), en esa infeliz y babosa guerra de insultos simbólicos, llevada a su clímax por Hitler en 1940.

Aniceto Ortega, quien fue profesor de composición de la escuela de música derivada de su Sociedad Filarmónica, que habría de convertirse más tarde en el actual Conservatorio Nacional de Música, escribió varias piezas para piano: un *Vals-Jarabe* (tras las huellas de Gómez), *Invocación a Beethoven*, *Luna de miel* (*mazurka*), *Viola Tricolor* y el *vals Recuerdo de Amistad*, a más de *nocturnos*, *romanzas* y toda la parafernalia de un romanticismo pianístico subdesarrollado, imitativo, caquéctico y escrofuloso, ya que tenía un inmenso prestigio como pianista.

Ortega estudió medicina en Europa, en París, y frecuentó como aficionado algunos medios musicales de *diletante*. Su actividad musical europea, estrictamente *amateur*, le dió una tremenda fama en México (en tierra de ciegos, etc., etc.) y se le llamó en nuestro país “el Chopin mexicano”, a pesar de que él invocaba a Beethoven, siendo ambos genios, lo juro, absolutamente inocentes de las inquietudes artísticas del médico.

Lo trágico del caso es que el talento y superior mentalidad de Ortega son aplastantemente evidentes y que fue la ramplonería y debilidad intelectual de la sociedad mexicana de su época lo que le dió sus tremendas limitaciones es-

téticas. No era concebible que un joven de buena familia fuera un artista, un músico. Tal cosa era la más horrible maldición social producto de las pesadillas familiares. Luego, había que estudiar una carrera decente (en aquel feroz tiempo no había sino derecho y medicina, la ingeniería era aceptable más no culturalmente prestigiosa) y Ortega tuvo que vaporizar su tiempo y talento en ser un médico del montón —a pesar de su ilustre carrera burocrática en el campo de la salud pública— asesinando al artista excepcional que anidaba en su alma y mente. Su visión, cultura y refinamiento pueden medirse por el hecho de que Franz Liszt, con quien cruzó correspondencia (¿dónde estarán las cartas?) era miembro corresponsal honorario de su Sociedad Filarmónica. Ortega falleció el 17 de noviembre de 1875 y su malgastado talento me ha hecho añorar, más de una vez, que hubiera podido dedicarse al arte, sin remordimiento ni culpa. Tal vez habría sido un verdadero creador.

El primer virtuoso nacional fue Tomás León, quien nació en la Ciudad de México, el 21 de diciembre de 1828, si bien Stevenson lo hace dos años mayor, al ubicar la fecha de su nacimiento en 1826, y fue alumno, principalmente, de Felipe Larios (1817-1875). Este último, a su vez, había sido discípulo, entre otros músicos, de José Antonio Gómez, del pianista Mateo Velasco y del organista José M. Oviedo y dejó varias obras para piano, de posición nacional ya que no nacionalista (el *vals El Mexicano*, estrenado en 1869 es una buena muestra), además de un tratado de armonía y otras perdidas obras.

En 1849, el célebre virtuoso Henri Herz (1803-1888) visitó México junto con el famoso violinista Henri Vieuxtemps (1820-1881) y causó un revuelo no imaginado entre pianistas y aficionados a la música. Herz anunció a los periódicos su intención de componer un himno nacional para México y en el mes de agosto un comité literario convocó a los poetas nacionales para que sometieran sus textos a consideración. Herz puso manos a la obra y compuso música para el poema seleccionado, pero su obra no fue adoptada por el Estado mexicano y cayó en el más completo olvido. Creo que ningún ser viviente ha oído jamás el himno nacional mexicano del virtuoso vienés.

Pero la impresión producida por el pianista estimuló profundamente a Tomás León y le dió el ambicioso motor necesario para emprender una carrera pública nacional. Lanzó la idea de fundar un conservatorio y se aplicó a diversas presentaciones que lo volvieron el gran introductor y popularizador de la música europea. Se dedicó a tocar música para piano de Beethoven (usualmente las *sonatas*) e incluso realizó el estreno en México de la *Séptima Sinfonía* en versión a cuatro manos con Agustín Balderas, el 27 de julio de 1867, en un concierto de la Sociedad Filarmónica. El doctor Ortega dedicó a León su *Invocación a Beethoven, Op. 2* y el pianista la estrenó en el mismo año. Esa obra, a pesar de su cursi fuente de inspiración, fue, dentro del contexto nacional, una de las obras más serias que se produjeron en su momento, pese a su situación estética de subordinación creativa, ya que la obrita no es más que una servil ensalada imitativa, si bien refleja un talento poco usual, como el que poseyó Ortega. Los dos amigos y colegas tocaron, también a cuatro manos, la *Pastoral* de

Beethoven. Posteriormente, en 1871, León tocó una “Gran Sonata” de Beethoven (¿ojalá y *Hammerklavier*?) y la empresa H. Nagel, establecimiento “mexicano” dedicado a la explotación comercial de la música, publicó la mayor parte de las obras del pianista: *Cuatro Danzas Habaneras*, *Sara* y *Una Flor para tí* (*mazurkas*), el “capricho melódico” *Pensamiento Poético*, *Por qué tan triste* y *Las gotas de rocío* (*nocturnos* y diversas canciones, de las que se conservan *La ilusión* y *Amar sin esperanza*). La influencia de Kalkbrenner (1785-1849), evidente en la obra de bravura de Gómez, parece abrir paso a una sugestión de Thalberg (1812-1871) en su famoso *Jarabe Nacional* para piano, pieza de exhibición que continuó el linaje de motivos mexicanos, tan característicos de los virtuosos del siglo XIX nacional.

Tomás León fue uno de los culpables de que México adoptara, en la más baja postura de un servilismo artístico e intelectual, un himno nacional compuesto por un extranjero, como caso curioso y un tanto irónico, de nacionalidad española, ya que fue miembro del jurado que adjudicó el concurso para componerlo. No sabemos si hubo alguna opción musicalmente más aceptable, ya que no conocimos jamás cómo eran las obras de los otros competidores y, en todo caso, el himno nacional mexicano es malo a secas, tan malo como muchos y no tan ridículo como algunos y solamente Francia, Inglaterra, Alemania y la Rusia de los zares tienen, tuvieron o han tenido himnos nacionales con cierto interés artístico y algún valor musical.

Herz presentó en México al violinista Franz Cönen, quien volvió en 1854 “en el cenit de su gloria” al decir de Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), acompañado del pianista holandés Ernest Lubeck, con quien León tocó a cuatro manos el 24 de febrero (la *Fantasia de Norma* ¿tal vez de Liszt?). Posteriormente, en 1856, León apareció tocando a cuatro manos con Oscar Pfeiffer, “el renombrado Oscar Pfeiffer”, y provocó un entusiasmo sin límites en sus compatriotas. “Los reputadísimos violinistas Jehim Prune y José White” tocaron también con León y de la fama de todos esos famosos artistas se ha extinguido todo recuerdo de primera mano. Hay que recordar que con excepción de Herz y Vieuxtemps, audaces, codiciosos y aventureros, ningún artista europeo de verdadero prestigio se arrojaba a venir a un país considerado salvaje y peligroso por malsano, conocido en la Europa musical como la tumba de la Sontag (1806-1854) y representado por Ángela Peralta (1845-1883), quien también falleció en México víctima de una enfermedad infecciosa. Lo importante del caso es que León parece haber logrado, por su propio esfuerzo e intuición, el nivel profesional requerido para una verdadera actuación seria y que sus defectos estéticos y limitaciones son en mayor medida producto del país que de su persona. Por otra parte, vale la pena recordar que en Roma no se estrenó la *Sinfonía Eroica* de Beethoven sino hasta la década de 1870, época en la que los romanos conocieron, también por primera vez, el *Quinto Concierto* de Beethoven, estrenado en el Liceo de Santa Cecilia por Sgambati (1841-1914).

Con León, el piano floreció. Existe en la Biblioteca Benjamín Franklin un ensayo donde aparece un *Concierto* para piano y orquesta, escrito antes de 1910

por Juan A. Aguilar (¿quién sería el caballero?) que puede ser considerado como un ejemplo y resultado remoto de la fiebre pianística inducida por Tomás León, quien falleció el 28 de mayo de 1893.

Incluso Ángela Peralta, compositora *diletante* y, al parecer, excelsa cantante, publicó sus efluvios pianísticos, un album de piezas para el leonino instrumento de León, impreso en 1875 con el título de *Álbum Musical de Ángela Peralta*, con un retrato de la diva. Su contenido es pura música de salón que clava la duda de lo que la Peralta hubiera podido hacer de haber vivido en otro tiempo y los nombres de las piezas resultan *muy* expresivos en cuanto a su posición estética y contenido musical: *El deseo*, *Loin de toi*, *Vuelta a la Patria*; hay una *romanza*, un *vals*, una *polka-muzarka* y un “chotis”, como se usó la transliteración del *scottish* en el castellano. A principios del siglo XX había en México cinco editoras mercantiles de música comercial, dedicadas a intoxicar el buen gusto de los consumidores con las fruslerías intrascendentes de los compositores nacionales, que perseguían fama y dinero en vez del ideal artístico y que llegaron a totalizar, según Stevenson, 391 títulos. Eran: Wagner y Levien, D. Carlos Godard, Rivera hijo y Compañía, H. Nagel y Sucesores y Bizet Hermanos.

Un producto más inmediato fue el discípulo predilecto de León, Julio Ituarte, hijo del tesorero de la aduana de Santo Domingo, cuyo nacimiento tuvo lugar en la Ciudad de México, el 15 de mayo de 1845.

Ituarte fue alumno de José María Oviedo y Agustín Balderas y su capacidad fue suficiente para convertirlo en pianista poco antes de sus quince años, cuando ya era alumno de Tomás León y tocó en 1859 en un concierto celebrado en el Teatro Nacional, a beneficio del entonces renombrado compositor de ópera Cenobio Paniagua. Poco después lo hallamos en gira de conciertos, presentándose en Veracruz y La Habana (entre otras ciudades del eje hispano mexicano), todavía como estudiante de la academia particular de Tomás León. Al parecer, Ituarte logró dominar rápidamente el enfoque virtuosístico de las escuelas de Thalberg y Gottschalk (1829-1869) y una de las grandes especialidades de su repertorio eran las *fantasías* sobre temas operáticos de Liszt, tal vez afines a su gusto personal de operómano, condicionado en parte por su trabajo como director de coros, tanto para la Compañía de Ángela Peralta como para la Sociedad Filarmónica Mexicana, de la que fué miembro fundador con Tomás León, Aniceto Ortega y otros.

Su inquietud intelectual y artística lo llevaron a tratar de amplificar la visión de su técnica pianística y se dice que pidió consejos a un pianista español visitante, de apellido Lapuente, cuyo sonido le cautivó pero cuyo espíritu resultó mezquino, ya que le negó su ayuda por considerar que cualquier sugerencia en su campo violaba el “secreto profesional”. Otro pianista español, Gonzalo Núñez, resultó menos inseguro y más accesible, le enseñó cuanto el mexicano pidió y quiso aprovechar. Se cuenta que estudiaba doce horas diarias en ese periodo de su vida (alrededor de los veinte años de edad). La generosa disposición de Núñez provocó una gratitud algo desmedida en Ituarte,

quien todavía en 1902 se declaraba discípulo del español de quien decía le había enseñado tanto como su célebre maestro mexicano, Tomás León. Otro maestro famoso de Ituarte fue el operista número uno (por algún tiempo) de México, don Melesio Morales, quien le enseñó armonía y contrapunto.

Todo ese entrenamiento configuró claramente la figura profesional de Ituarte, brillante virtuoso, formidable lector a primera vista, maestro destacado (entre sus alumnos estuvieron Felipe Villanueva y Ricardo Castro) y compositor de todo género de vacuidades. Su afable carácter y su atildada pulcritud lo hicieron el favorito de la alta sociedad y el consentido de los estudiantes.

Stevenson, al postular el avance del pianismo mexicano desde Gómez hasta 1885, dice que las obras pianísticas de Ituarte pertenecen al mundo de Liszt, pero yo creo que entre las geniales composiciones para piano de Franz Liszt, profundas, revolucionarias y, por ende, llenas de fuerza y las intrépidas fruslerías de Ituarte hay un abismo insalvable. Más bien me parece que la estética y médula pianística y musical de Ituarte se puede hallar en la escuela y posición de dos de sus autores favoritos (hoy olvidados), con cuyas obras logró la ruidosa fama que tuvo: Théodor von Döhler (1814-1856), magnífico creador de brillantes naderías, y Émile Prudent (nombre público de Racine Gaultier, 1817-1863), el más deslumbrante pirotécnico de los salones parisinos.

En 1877, el director de orquesta de la compañía de Ángela Peralta dirigió sin partitura (“de memoria”, suele decirse) el estreno mexicano de *Aída* de Verdi. La gran impresión que ello produjo en el público impresionó aún más profundamente a Ituarte, quien decidió ejecutar todos sus conciertos de memoria, convirtiéndose en el primer pianista mexicano que realizó la entonces tremenda audacia en público. En aquella época llevaba nueve años como profesor de piano en el Conservatorio y siguió ahí hasta 1885, cuando renunció con el objeto de tener más tiempo para componer. En 1887, su zarzuela *Gustos y Sustos* se representó con gran éxito, pero su otra zarzuela (*Gato por liebre*) no llegó a representarse. Después volvió a reverdecer sus laureles en una gira por México y Cuba y, en 1897, volvió a dar clases en el Conservatorio, hasta su muerte. En 1900, en ocasión de las acerbas críticas que se hicieron a Paderewski en su primera visita a México, Ituarte se sintió personal e injustamente agredido y salió en defensa del pianista polaco con una frase que posteriormente se popularizó en el ambiente musical mexicano y se volvió el estandarte de los “progresistas” que denunciaban el italianismo y seguían a los paladines del nacionalismo afrancesado y del mexicanismo germanizante (“El genio no tiene que someterse a la férula de la mediocridad”).

La obra de Ituarte, además de sus zarzuelas, música religiosa y canciones (hay un hermoso título en este último renglón: *Alla stella confidente*), se concentró en el piano. Los títulos de ellas: *La Tempestad*, *La Aurora*, *La Ausencia*, *Las golondrinas*, *Perlas y flores*, *El artista muere*, y una colección de cien danzas (*habaneras*) publicada con el nombre de *El bouquet de flores*, resultan hartamente expresivos. De acuerdo a su filiación virtuosística, hizo muchas transcripciones y arreglos de diversas melodías de óperas (*Aída*, *Marina* de Juan Emilio Arrieta, (1823-

1894), así como de una obra mexicana, de Beristáin, compuesta originalmente para orquesta (*La primavera*).

Entre 1880 y 1885 Ituarte tomó el *sumum* de su buen gusto y una serie de melodías populares mexicanas (*El palomo, las mañanitas, el güajito, el perico, los enanos, el butaquito, varios jarabes* y otras más) y mezcló todo en su ollita musical hasta obtener su *fantasía* de concierto *Ecos de México*, especie de variaciones sobre aires nacionales que, toda proporción de ingenuidad guardada, tienen un cierto sabor estético similar al de las *Danzas Noruegas* de Grieg. Esa obra se volvió extremadamente popular, incluso fue (gracias a Dios sólo por un tiempo) la representación musical de México en Europa y penetró en todas las capas sociales del país, incluyendo las de la aristocracia, hasta que la Revolución de 1910 la extirpó de raíz, usando sus fuerzas sociales, culturales y musicales. Esa obra le dió a Ituarte fama de folklorista y, algo más importante, abrió mentes y emotividades a la recepción de la música nacional, hecho que lo coloca en la posición de un verdadero precursor del nacionalismo mexicano, ejercido desde la casera postura del romanticismo ingenuo. Los compositores mexicanos, de todo tamaño, se lanzaron a la imitación de la obra de Ituarte y los estudiantes la concebían como una meta, justo como treinta años después y durante otros treinta más, el punto culminante de las ambiciones pianísticas de toda una parte de la juventud latinoamericana fue, como cumbre del ideal, tocar el *Vals Capricho* de Ricardo Castro (de ser posible ¡con orquesta!).

Pero si los *Ecos de México* (hay quien los llamó “los ecos digestivos del país”) son pianística y musicalmente intrascendentes, su importancia estética es muy grande como antecedente del nacionalismo, así se trate del mexicanismo europeizante previo a la revolución nacionalista de Chávez, y ésto, en un país tan pobre y dependiente, fue de gran trascendencia, pues formó el limo que haría germinar más tarde muchas semillas.

Julio Ituarte falleció en la Ciudad de México, el 15 de mayo de 1905, respetado, admirado y querido por cuantos le conocieron. Con él terminó el pianismo ingenuo que, a pesar de su propia esencia, abrió la puerta de los virtuosos mexicanos de alto calibre.

Uno de los pianistas compositores mexicanos más absurda y totalmente olvidados es Ernesto Elorduy, quien nació el 11 de diciembre de 1855 en la Ciudad de Zacatecas, hijo de don Rafael María de Elorduy y doña Josefa Medina Contreras, matrimonio muy rico que le dió la mejor educación concebible en la época. El niño Elorduy, refinado y sensitivo, mimado y protegido, tuvo la mala fortuna de perder a sus padres en 1870, quedando al cuidado de su hermano mayor, Edmundo, quien decidió que deberían dedicarse a viajar por el mundo, a fin de paliar su dolor, cultivarse y vivir.

Ambos hermanos salieron de México en 1871, amparados por los caudales de la familia, teniendo resueltos por completo los problemas económicos de viajes, vida diaria y futuro a largo plazo. Edmundo Elorduy cultivaba la literatura y la filosofía, pero Ernesto era definitivamente un temperamento musical y en Alemania se inscribió en el Conservatorio de Frankfurt y recibió todo el

ciclo completo de educación académica. Fue alumno de Joachim Raff (1822-1896), además de oír y tener algún trato con Anton Rubinstein y acudir a cursos libres impartidos por Carl Reinecke (1824-1910), socio profesional de Mendelssohn y Schumann.

Esta variedad de maestros fue posible gracias a la gran movilidad, física e intelectual, de Elorduy, pues él y su hermano viajaban constantemente, visitando museos, exposiciones, conferencias, bibliotecas y personalidades de la cultura, además de oír conciertos, recitales y funciones de ópera en los centros musicales más importantes de Europa. Ello formaba parte, al parecer, de toda una idea y actitud ante la vida, la del verdadero *diletante*, aficionado al arte y el conocimiento, refinado, inteligente, bien educado, con una inmensa información que asemeja una cultura, voluble, superficial e incapaz de un esfuerzo intenso y continuado por no haber aprendido a tiempo el sistema del trabajo serio, el estudio arduo y la disciplina.

Después de siete años en Alemania, Elorduy viajó al oriente, en donde se sabe estuvo en Grecia, Creta, diversos lugares de la península arábiga y un buen tiempo en Turquía, llenando su alma de sibarita con todo tipo de experiencias e imágenes que se iban a reflejar posteriormente en su obra. Tras de su viaje oriental, Elorduy se fue a vivir a París donde tomó un bocadillo intelectual más al inscribirse en el Conservatorio y en la clase del entonces director, Georges Mathias (1826-1910) quien ostentaba como principal mérito en la vida el haber sido alumno de Chopin.

Manuel Payno (1810-1894), novelista mexicano nombrado cónsul de México en Barcelona, presentó a Elorduy con su hija, con la que contrajo matrimonio y procreó dos hijos, nacidos ambos en París, lugar de residencia favorito del eterno estudiante. Tal vez a causa de su relación con Payno, desempeñó labores en el consulado de México en Marsella y tuvo un puesto de "canciller" en el consulado de México en Barcelona, pomposo e hinchado título con el que la Secretaría de Relaciones Exteriores designa a los mecanógrafos, además de su propio titular, en absoluta ignorancia del vocabulario político, parlamentario, presidencial y federal.

La fortuna de Elorduy parecía haber disminuído considerablemente cuando vivió en España y alrededor de 1892 regresó a México, según se dice comisionado para el arreglo de asuntos consulares con el Gobierno si bien, de acuerdo a diversas fuentes, al volver a su patria se negó a regresar a Europa. Su vuelta al país tuvo algunas características triunfales, en parte a causa de los lejanos rumores que llegaban a México de sus andanzas en Europa y el Oriente. Aquí dió tres recitales con sus propias obras, causó entusiasmo en el público, fue recibido con calor por los más escogidos círculos literarios y artísticos y cayó en la rutinaria indiferencia con que la sociedad trata, una vez pasado el primer momento de brillo, a los artistas nacionales.

Aquí se dedicó a la vida bohemia de los ingenuos cenáculos intelectuales tan propios de España y tan bien transplantados a México. Su brillante inteligencia, cosmopolita refinamiento y personalidad chispeante y bulliciosa, a la

par que su ingenio y fino humorismo lo hicieron rápidamente popular y buscado para lograr solaces momentos de buena sociedad. En la cantina “La Puerta del Sol” se reunía todo un grupo de personas que junto al privilegio de alternar con algunos destacados intelectuales nacionales que ahí acudían, religiosamente, en diversos días de la semana, tenía el gusto de oír y departir con el simpático Elorduy, que ofrecía su rica y sabrosa experiencia de viajero, sus oportunos chascarrillos y juegos de palabras a la vez que perdía el tiempo vital de la creación y gastaba en infiernillos regocijantes la pólvora de su enorme talento y sensibilidad.

A pesar de todo, Elorduy dejó una buena cantidad de obras, en su gran mayoría para piano: *Alma*, *María Luisa*, *Cariñosa*, *Corazón*, *Soñadora*, *Mimeto polonés*, *Toujours*, *Obsesión*, *A toi*, *Pensamiento oriental*, *Airam*, *Serenata árabe*, *Azyadeh*, *Danza oriental*, *Vals de las Flores* (nada que ver con Chaikovski, absolutamente), una opereta (*Hojas de álbum*), que supongo estará en alguna parte, y coros escolares; *Ave María* para canto y piano y varios *misterios* al Sagrado Corazón. Su más famosa obra es otra de esas piezas de la que nadie ha oído jamás una nota, la ópera *Zulema*, con libreto escrito por uno de los miembros de su círculo social artístico, Luis G. Urbina (1868-1931, hoy reducido a nombre de parque público) cuya instrumentación fue realizada primero por Ricardo Castro y luego por Eduardo Vigil y Robles, ya que el autor, después de todos sus famosos profesores, se confesó incapaz de hacerlo.

Secreto Eterno (subtitulada “danza oriental”) de José Perches Enríquez (1882-1939, nacido en Chihuahua y muerto en Los Ángeles, California; pianista discípulo de Ituarte, que hizo giras nacionales y sudamericanas) es una de las más populares piezas mexicanas de salón, que todavía es posible adquirir en las tiendas de música, fue condicionada por el enfoque artístico y posición estética de Elorduy, a pesar de que la armonía y la forma de la obrita no es tan acabada como la de sus fuentes de inspiración.

Justo Sierra, amigo personal de Elorduy, lo nombró profesor de piano del Conservatorio, donde deslumbró a los estudiantes por su facilidad para la improvisación y su cautivadora personalidad. Lamentablemente, no se pueden impartir lecciones de dotes ni dar clases de talento y ninguno de sus alumnos alcanzó mayor relieve, ni siquiera en este ingrato medio. Elorduy falleció en enero de 1913, unos dicen que el 3 en la Villa de Guadalupe, otros que el 6 en Villa Obregón, y fue sepultado en el Panteón del Tepeyac. Su obra constituye un vasto mundo de moneda fraccionaria pero es, definitivamente, atractiva y elegante. Su imaginación, su capacidad para la evocación y su talento para la creación de atmósferas podrían volverla popular en un medio social que necesita música de mejor calidad que la basura estética que se da a consumir al pueblo y, en este sentido, podría ser una formidable arma educativa del oído y la sensibilidad, a la par que un medio de aculturación que substituiría con ventaja a los instrumentos de degradación que ahora consume una gran parte de nuestros compatriotas.

Quien desarrolló una intensa labor como maestro, a pesar de no haber estu-

diado con ningún profesor famoso, fue Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara, nacido en la Ciudad de México, el 6 de junio de 1863. Al parecer, el único músico que le dió lecciones fue su padre, Clemente Meneses, organista itinerante de las iglesias de San Hipólito, San Diego y San Fernando. A los 16 años de edad, Carlos J. Meneses (nombre que usó por el resto de su vida) se había ganado una gran reputación como acompañante y lector a primera vista y por esa época se incorporó a la famosa compañía de ópera de Ángela Peralta (también Juventino Rosas fue miembro de ella) y participó en la famosa y nefasta gira de 1883 en la que habrían de perecer muchos músicos, entre ellos el director Chávez (uno de los primeros conductores del país) y su propio hermano, Francisco.

Su apogeo como pianista, que tuvo breve duración a causa de sus posteriores —e importantes— actividades como director de orquesta, principió en 1890, cuando alternó con Eugen d'Albert (1864-1932, nombre oficial de Eugène Francis Charles, uno de los más pintorescos pianistas del siglo pasado) en un recital, tocando a cuatro manos con el célebre virtuoso de origen británico. En 1886, había sido nombrado profesor del Conservatorio por su entonces director, Alfredo Bابلot, y diez años después fundó su propia academia privada, la Escuela Mexicana del Piano, donde enseñó a varios pianistas importantes (Alberto Villaseñor, Pedro Luis Ogazón, Carlos Lozano, Luis Moctezuma y Carlos del Castillo fueron los principales) antes de convertirse, en el año de 1908, en director del Conservatorio.

La Sociedad Anónima de Conciertos presentó unos conciertos en 1892, en los que Meneses tocó el piano pero también actuó como director de orquesta, junto a Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa (1863-1934). El éxito que alcanzó como conductor fue determinante para su retiro de las actividades pianísticas de ejecutante, ya que dedicó su principal esfuerzo a la dirección, conservando únicamente su ocupación de maestro en el área del piano.

Carlos J. Meneses falleció en el curso de una clase, en el Conservatorio Nacional de Música, el 6 de abril de 1929. Uno de sus más brillantes discípulos fue Alberto Villaseñor, nacido en Orizaba, alrededor de 1870. Villaseñor fue, al parecer y de acuerdo a diversos testimonios presuntamente bien calificados, un pianista de gran emotividad y fuerza, a pesar de que las fuentes de primera mano acerca de su vida y carrera sean tan escasas y tan difusas. Herrera y Ogazón recuerda como excepcional su ejecución del *Primer Concierto* de Liszt y también lo postula como intérprete sin par de Chopin. Su idea de la técnica de Villaseñor, de su fraseo y estilo es tan elevada que podemos pensar en la existencia de un verdadero y consumado pianista. Al salir de la clase de Meneses, Villaseñor obtuvo una beca del Gobierno Mexicano, que le permitió estudiar en Leipzig, centro mundial cuyo prestigio era en México muy superior al que tenía en Europa.

Se dice que su capacidad hizo que sus condiscípulos le pidieran ayuda y consejo secretamente y que hubo de gastar mucho tiempo y talento en convencer a su maestro de que tales actividades no eran sino una inocente expresión

de sus angustias pecunarias. En todo caso, la anécdota, aún si no es verdadera, retrata la imagen de una capacidad que Villaseñor ejerció en México, la de maestro, que incluso enseñó a discípulos de su antiguo profesor Meneses, como fue el caso de Carlos Lozano, cuyo principal motivo de celebridad actual es el haber sido un talentoso alumno de Meneses. Más tarde haremos una fugaz referencia a Lozano.

Robert Teichmüller (1863-1939), quien fue profesor titular de piano del Conservatorio de Leipzig durante 42 años, firmó el certificado de licencia de Alberto Villaseñor, en el cual, según Herrera y Ogazón, podían leerse los siguientes conceptos: "...Villaseñor... un consumado pianista concertista, cuyo talento autoriza las más halagadoras esperanzas... posee una técnica superior, una facultad extraordinaria para matizar, y fascina, sobre todo, por su interpretación individual muy marcada." Al parecer, los críticos alemanes coincidieron con las opiniones de Teichmüller en el recital escolar final de Villaseñor, quien volvió a México en 1902 y tuvo fenomenal éxito en sus conciertos presentados en el Teatro Arbeu. En 1904 volvió a Europa, con ayuda de un mecenas, tocó en París con gran éxito y volvió a la Ciudad de México en 1907, para ser nombrado profesor del Conservatorio. No mucho después, el 22 de enero de 1909, falleció en su ciudad natal, desapareciendo de la vida musical mexicana sin dejar rastro.

Esperanza Pulido, afanosa musicóloga mexicana, ha exhumado algunos datos de la borrosa, un tanto mítica figura de Carlos Lozano. Se sabe que tomó clases con Meneses y con Villaseñor, que tocó un primer recital con gran éxito que le obligó a repetir a plazo breve su programa con obras complejas, desde Bach hasta Chopin, pasando por Beethoven, Schubert y Schumann. Parece que tocó a dos pianos con Manuel M. Ponce y en 1909, al anunciar Meneses su brillante ciclo sinfónico con obras de Beethoven, se mencionó la participación de Carlos Lozano. En tal temporada, el virtuoso tocó la *Fantasia Op. 80* de Beethoven y el *Concierto Op. 23* de Chaikovski. Ello nos hace pensar en una técnica muy avanzada y en un gran control. Pero no hay más informes sobre Lozano. Muchos lo alabaron con gran entusiasmo. ¿Cuándo nació? ¿Dónde nació? ¿Cuándo y dónde falleció? ¿Compuso algo? ¿Tuvo alumnos? Hasta ahora, son preguntas sin respuesta.

Otros pianistas fantasmales, que parece fueron ampliamente conocidos y de los que ahora quedan, a duras penas, los nombres fueron Joaquín Villalobos, Gregorio Orive y Alfonso Marrón. Todos muertos, al parecer, prematuramente; todos muy elogiados por sus contemporáneos (la generación de 1890) y todos evaporados de la historia, del recuerdo y del rumor.

El nombre de Pedro Luis Ogazón evoca, en la mayoría de los ciudadanos, el nombre de una calle del sur de la gran ciudad de México. Pero se trata, en realidad, de uno de los más famosos pianistas mexicanos, que nació el 7 de marzo de 1873, hijo del general Pedro Ogazón, Ministro de Guerra del primer gabinete de Porfirio Díaz. El usual ciclo de enseñanza familiar, a cargo de su madre, y un ambiente culturalmente adecuado formó a un pianista que al entrar

en la adolescencia estudiaba con Carlos J. Meneses, quien lo presentó en público en 1892, como solista del *Concierto* de Grieg. Posteriormente, recitales en el Auditorio del Conservatorio fueron su base técnica y profesional, para la celebración de su concierto consagratorio, el cual tuvo lugar, con toda la pompa y esplendor correspondientes, en la Cámara de Diputados (Salón de Sesiones) del Congreso de la Unión. La obra principal fue el *Segundo Concierto* de Chopin.

Ogazón fue el primer virtuoso mexicano que dirigió sus metas de estudiante hacia los Estados Unidos en vez de Europa. Incluso parece no haber viajado nunca a las clásicas naciones formadoras de sus compatriotas, Francia y Alemania. En ese sentido fue un precursor de Chávez y Revueltas, quienes volvieron la espalda al viejo mundo y encauzaron toda su época estudiantil en los Estados Unidos. Allá tocó en Nueva York, y obtuvo mucho éxito, crónicas halagadoras y el estímulo para volver de su viaje (1901-1902) a conquistar al público nacional tocando el *Concierto Op. 23* de Chaikovski, siempre con su mentor y amigo Carlos J. Meneses. En 1903, volvió a los Estados Unidos, para tocar en la Exposición Universal de St. Louis y viajar otra vez a Nueva York (la vieja y familiar querencia del éxito ¿sabe usted?) y acabó inscrito en la Academia de A. K. Virgil, el entonces famoso inventor del llamado “Piano de Estudio Virgil”, un teclado mudo con la fabulosa mejora de un mecanismo que emitía un chasquido al oprimir cada tecla y que se suponía resultaba, por ese medio, apto para practicar incluso el toque *legato*.

Virgil llevó su instrumento a Inglaterra en 1895 e introdujo una nueva modalidad en sus chasquidos: ahora se podía oír el único ruidito que producía el piano mudo tanto cuando la tecla descendía como cuando ascendía, según la voluntad de la víctima, lo cual permitía comprobar la perfección del *legato* al oír un solo chasquido durante toda la operación del ataque. Como toda idiotéz suele tener su momento conquistador de la moda, el instrumento para pianistas de laboratorio de Virgil tuvo su época en la que pudo capturar parte de la siempre rica e inagotable extravagancia angloamericana, no a causa del mecanismo regulador de la resistencia de los resortes de las teclas, sino por sus traquidos sustitutos de la música.

El teclado en cuestión vino a sustituir el gusto por el *Digitorium*, aparato portátil inventado por Myer Marks alrededor de 1850, que servía para fortalecer los músculos digitales apachurrando cinco teclas cuyos rígidos resortes obligaban al uso de una fuerza considerable para oprimir cada una a fondo. Las tonterías en el campo pianístico han sido abundantes pero la idea del tecladito de estudio es, posiblemente, la más antimusical de todas. Ogazón recibió un certificado, ayudó a Virgil en su academia enseñando el método a otros sacrificados inocentes y recibió la representación exclusiva del comerciante musical para toda la República Mexicana. Ello le trajo mucha resistencia en México, después de todo había aquí pianistas como Ricardo Castro, capaces de estremecerse ante la superchería musical de Virgil.

Pero sus opositores no vieron que, al lado de tan tétrica afiliación, su seriedad artística demostró una vez más su solidez al cursar estudios con Josef Hof-

mann (1876-1957), el inmenso pianista ruso, discípulo de Rubinstein, admirador de Busoni, director del Instituto Curtis de Filadelfia hasta 1938 y compositor de efusiones románticas bajo el seudónimo de "Michael Dvorsky".

Ogazón volvió a México, triunfó de nuevo con Meneses, hizo una gira por las más importantes ciudades del país, formó un grupo de música de cámara (con el que hizo una gira a los Estados Unidos), tocó con Fritz Kreisler y se retiró de la vida pública del concertismo, para dedicarse de lleno a pensar, platicar y dar clases de piano. Se recluyó en la casona familiar situada en la entonces paz de San Ángel, en cuyo terreno construyó una pequeña sala de conciertos, que inauguró en 1914, para la presentación de sus alumnos. Esporádicamente, el bicho del concertismo le picaba y tocaba en la Ciudad de México, en alguna capital de provincia o en su propio teatrillo, pero no volvió a la vida activa de conciertos. El fallecimiento de Meneses lo precipitó en una tristeza profunda, factor tal vez de su propia muerte, ocurrida el 29 de abril de 1929.

Pedro Luis Ogazón, cuya inmensa capacidad personal fue un tanto anquilosada por su excéntrica posición ideológica, fue muy atacado por sus métodos pedagógicos. La verdad es que sus detractores tenían razón y la prueba es que ni uno sólo de sus discípulos alcanzó renombre, ni tocó jamás las obras grandes del repertorio.

El más activo pedagogo de los alumnos de Meneses, y el más prolífico maestro por su larga vida e intensa actividad fue Luis Moctezuma, nacido en la Ciudad de México, el 25 de febrero de 1875. Se cuenta que su padre le llevó en su infancia a un recital de piano y que la impresión producida en el niño fue de tal magnitud que porfió hasta que le compraron un piano y le consiguieron un profesor de música. Se dice que estudió con un arquitecto, Mariano Lozano, alumno de Ituarte, hasta que ingresó en la clase de piano que Carlos J. Meneses impartía en el Conservatorio.

El usual prejuicio mexicano por las profesiones liberales le obligó a estudiar medicina "para dar gusto a su padre", pero pronto eligió la música, al enfrentarse con la realidad de dos ocupaciones absorbentes, que requerían ambas total dedicación y tiempo completo. Moctezuma estudiaba cerca de ocho horas diarias, además de leer y acrecentar su cultura por todos los medios a su alcance. Su recital de graduación, también en la Cámara de Diputados, incluyó el *Concierto* de Schumann y tuvo el ya usual éxito de locura. Posteriormente, tocó dos recitales en el antiguo Teatro Nacional.

Moctezuma fundó su Academia de Piano que tenía el enfoque de una escuela de perfeccionamiento, ya que se suponía establecida para recibir alumnos de otros maestros que desearan cursos avanzados de especialización, idea ultra revolucionaria en aquellos tiempos que consideraban a los discípulos como propiedad personal e inviolable de cada profesor. En esa academia estuvo el más formidable talento pianístico mexicano, Conrado Tovar.

Luis Moctezuma fue miembro del grupo de Elorduy y Justo Sierra, al que también pertenecieron Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos, entre los músicos, y se le recuerda como un hombre amable, simpático y sociable, aficiona-



Figura 1. Tomás León



Figura 2. Ernesto Elorduy



Figura 3. Aniceto Ortega



Figura 4. Carlos J. Meneses

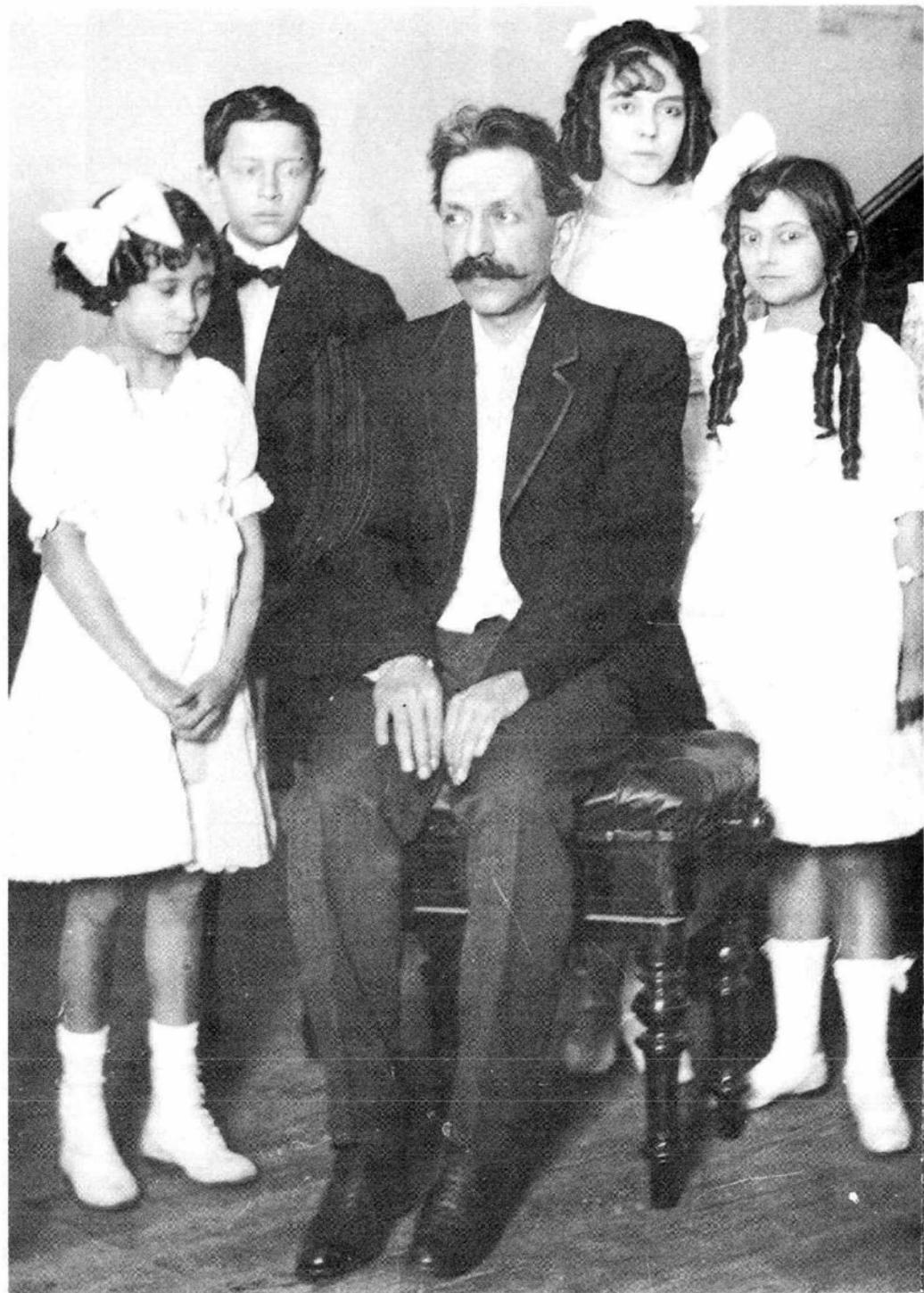


Figura 5. Luis Moctezuma



Figura 6. Ricardo Castro



Figura 7. Gustavo E. Campa



Figura 8. Carlos del Castillo



Figura 9. Rafael J. Tello

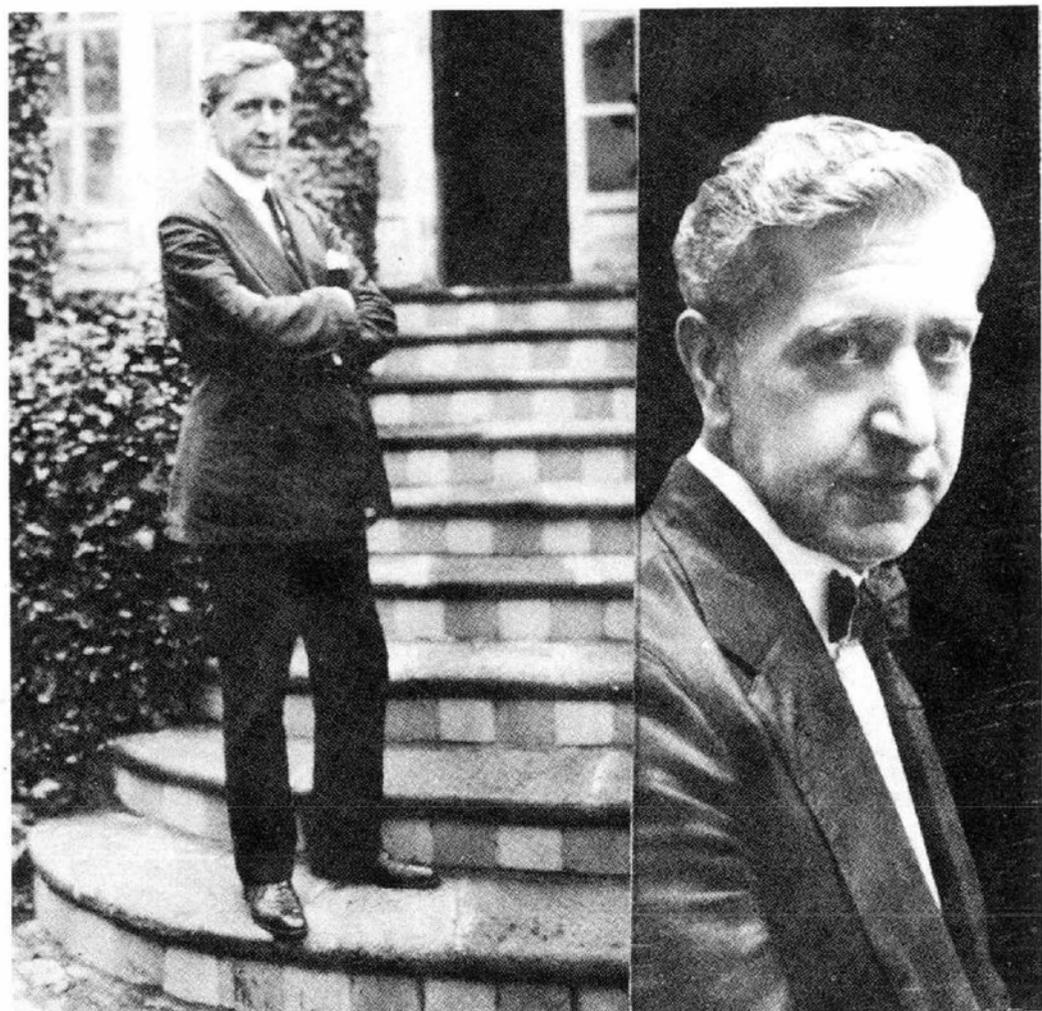


Figura 10. Pedro Luis Ogazón



Figura 11. Carlos Lozano



Figura 12. Conrado Tovar



Figura 13. Conrado Tovar



Figura 14. Antonio Gómezanda

do a la cocina y a la conversación. Su libro *El arte de tocar el piano*, publicado en 1945, sería de un considerable interés, si alguna vez se volviera a imprimir. Su actitud pedagógica ha sido la más constante e intensa que se vió en México y, además de haber sido profesor y director del Conservatorio, fue catedrático de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Moctezuma falleció en la Ciudad de México, a la hermosa edad de 79 años, bien llevados y bien aprovechados.

Además de la escuela de Meneses, México tuvo por lo menos otros dos puntales pianísticos: Felipe Villanueva y Ricardo Castro. El primero nació en Santa Cruz Tecamac, distrito de Otumba, Estado de México, el 5 de febrero de 1862. El pueblito, con mayoría de habitantes indígenas que no hablaban castellano, carecía de oportunidades académicas para la formación de ningún músico y el genio innato de Villanueva hubo de manifestarse a través de las formidables trabas socioeconómicas que le impuso su cuna.

Su hermano Luis le enseñó el violín, su primo Carmen Villanueva (organista del templo del lugar) le enseñó el piano, el director de la banda de Tepexpan, Hermenegildo Pineda, le enseñó rudimentos de armonía y hallamos al precoz indígena tocando el violín ¡desde los seis años de edad! en la iglesia del pueblo y componiendo, basado en su intuición, su asombrosa capacidad creativa y su vocación.

A los diez años de edad, compuso una *cantata* patriótica, *El retrato del benemérito cura Hidalgo*, que fue formalmente presentada el 16 de septiembre de 1872 en la escuela de Tecamac, bajo la dirección del autor, en versión de piano y voces. En 1873, decidió venir a México en busca de mejores oportunidades, ya que las posibilidades de su pueblo natal se habían agotado desde antes de su nacimiento. Compuso *El último adiós* (dedicada a sus padres) y *La despedida* (dedicada a Pineda) y partió para la Capital junto con su hermano Andrés.

En México se inscribió en el Conservatorio y aquí no es del todo claro lo que ocurrió. Se dice que lo abandonó para regresar por un tiempo a su pueblo natal, víctima de la discriminación racial. Otras versiones mantienen que salió del Conservatorio insatisfecho por los sistemas de enseñanza que ahí se practicaban y lo más probable es que algo de ambas partes sea cierto y que su talento y su persona se hayan hartado pronto de la institución que tenía como materias obligatorias del *currículum* escolar clases de esgrima, teneduría de libros y caligrafía.

Por otro lado, Herrera y Ogazón dice que Villanueva fue recogido en su infancia por un padre Vergara, sacerdote franciscano, y que estudió el piano con Juan Salvatierra, el órgano con Antonio Carrasco y armonía con Francisco Pichardo. Había que elegir, por sorteo, el curso de la biografía de Villanueva hasta 1882, cuando terminó su relación pedagógico-pianística con Antonio Valle y cursó seis meses de estudio, en 1883, con Julio Ituarte.

A partir de 1884, se convirtió en el profesor de piano predilecto de la buena sociedad mexicana y el favorito de la aristocracia y pudo abandonar sus labores como violinista, que había sido su base del sustento, para dedicar todo el

tiempo disponible a la composición, esta vez apoyado en los ingresos que obtenía por la enseñanza del piano. Para 1885 era el maestro de moda y todo el México pianístico de salón anhelaba estudiar con él. Al año siguiente, en parte con el objeto de abrir un campo musical nuevo que balanceara, como contrapartida instrumental ilustrada, el operismo vacío de nuestro italianizante Conservatorio, se asoció con Ricardo Castro, Gustavo E. Campa y Juan Hernández Acevedo (1862-1894, flautista y músico de gran inteligencia, discípulo del famoso Altés, autor del *método* de flauta todavía en estudio en México), para formar un Instituto Musical en el que pudieran ponerse en práctica sus teorías y enfoques para la enseñanza del piano y la música. Campa y Hernández Acevedo fueron los titulares y responsables de la institución. Ahí puso en práctica rutinaria el uso de las obras de Chopin y Bach para el aprendizaje del piano. El Instituto Musical fue consecuencia y concomitante con la formación del “Grupo de los Seis”, integrado por los cuatro del Instituto más Ignacio Quezadas y Carlos J. Meneses, que pretendía eliminar el italianismo en la música, mediante la introducción de los autores franceses, rusos (por insistencia de Meneses) y alemanes. Al grito de “mi extranjero es mejor que el tuyo”, se lanzaron en contra de los operistas nacionales y llevaron su miopía ideológica y estética al grado de proponer la formación de la verdadera y auténtica música nacional mexicana con base en la imitación servil y extralógica, la calca, de los franceses y algunos alemanes (Chaikovski era demasiado para su comprensión técnica). Así, México tuvo la ventaja de superar a Rossini sin pasar por Wagner, enfermedad que contrajo, a medias, bien avanzado el siglo XX.

En 1891, Eugen d’Albert visitó México y, entusiasmado por algunas obras de Villanueva que le presentaron aquí, tocó su *Primera Mazurka* (compuso tres con ese título y serie) para piano en uno de sus recitales dados en el Gran Teatro Nacional y felicitó a Villanueva con un calor y efusión extraordinarias. Además, tocó sus otras *mazurkas*. Eso significó la consagración de Villanueva. El que un gran virtuoso europeo hubiera reconocido el valor de un mexicano era el clímax de las aspiraciones nacionales en materia de prestigio musical y Villanueva se convirtió en el héroe del momento.

Algo extraño nos pasa en Europa puesto que se tiene la imagen de México, en general, como la de un país de gorilas violentos y salvajes; un mexicano capaz de hablar articuladamente una lengua europea es considerado excepcional; si no dice tonterías y demuestra tener los elementos indispensables se le considera genial y si, además, puede realizar cualquier labor en la música con el decoro normal de todo profesional, la gente pone los ojos en blanco, tuerce la boca, se desmaya y, al despertar, lo colma de elogios. Eso sí, jamás le ofrece trabajo, hay muchos europeos talentosos y desempleados y no es cosa de gastar las escasas oportunidades laborales en animalitos amaestrados, muy “monos”, pero, al fin y al cabo, mexicanos. Esa triste imagen, tan celosa y cariñosamente, a la par que naturalmente, fomentada por siglo y medio de viajes europeos realizados por patanes con dinero y por las abismales incapacidades y

limitaciones culturales de la inmensa mayoría de nuestros presidentes, secretarios de relaciones y embajadores de toda clase, ha sido determinante para la barrera profesional en contra de los artistas mexicanos, que sólo cede al verdadero profesional y que tantos intentan abatir mediante sobornos, regalos e intercambios, a falta de algo mejor con qué competir en aquel mundo anhelado por los mexicanos y herméticamente cerrado para ellos

El caso de Villanueva se aparta de la situación anterior, ya que su talento, aún si fue frustrado e inmaduro, es de una evidencia aplastante. En 1892, Meneses, Campa y Villanueva formaron la Sociedad Anónima de Conciertos y presentaron su primer evento público en junio del mismo año, en el Teatro Nacional, con una orquesta que fue dirigida por Villanueva. Ese año marcó el retiro de Meneses de su actividad pianística, trocada por su carrera de director de orquesta, a causa del éxito de sus conciertos y fue el año en que Villanueva principió a componer su ópera *Keofar*, que se estrenó en el Teatro Principal el 29 de julio de 1893, dos meses después de su muerte, acaecida en la Ciudad de México, el 28 de mayo del mismo año (Gustavo Campa dice que falleció el 2 de junio).

Villanueva publicó, ya en 1879, dos *danzas* para piano (*La erupción del peñol* y *La llegada del ciclón*) y su labor como compositor fue muy interesante. Varias *mazurkas*, *moletes* para voces y piano, fragmentos de un *Requiem* (se conservan, al parecer, el *gradual* y el *sanctus*), un *minueto*, una *hoja de álbum*, once *Danzas humorísticas*, diversos *vales*: *Amor*, *Vals lento*, *Causerie* y el archifamoso (y endiablamente bello, evocador de la reservada nostalgia mexicana del siglo XIX) *Vals Poético*, conocido por todos aunque no todos sepan quién fue su autor. Una zarzuela *La casa de locos* y su ópera *Keofar*, cuya instrumentación fue concluida por Hernández Acevedo y cuya partitura estaba, hasta hoy, perdida sin esperanza de recuperación.

Felipe Villanueva fue una víctima de la mala suerte desde su nacimiento y fue una de las promesas frustradas más dolorosas de la música. Nadie muere antes de tiempo, pero Villanueva murió muy joven y la edad que alcanzó a su deceso lo dejó, más que como una fuerza determinante de la evolución musical mexicana, como un ideal a emular en su generación y para los sucesores, pero al morir no tenía todavía el nivel que su talento parecería haber podido alcanzar. Villanueva experimentó con polirritmos (la mano izquierda tocando en 3/4 y la derecha en ritmo de 4/4, en su caso) poco antes de que Charles Ives (1874-1954) principiara sus revolucionarios experimentos y en un contexto artístico e intelectual infinitamente más pobre que el del culto, inquieto y refinado Ives. Villanueva fue un importante maestro de piano, un innovador de la enseñanza, pero básicamente y antes que todo fue un compositor, un Schubert autóctono, más limitado creativamente, más desgraciado socialmente, más infortunado profesionalmente, menos trabajador como autor, menos sofisticado estéticamente, más atrasado musicalmente, pero igual de talentoso a nivel lírico, fue una buena muestra de lo que podría haber sido de Schubert si hubiera nacido en México.

Sin duda de ninguna clase, el más importante pianista y uno de los más valiosos compositores de este país fue Ricardo Castro, que nació en Durango, ciudad capital del Estado de igual nombre, el día 7 de febrero de 1864, hijo del señor licenciado don Vicente Castro y su digna esposa, doña María de Jesús Herrera de Castro.

A los tiernos seis años de edad, inició sus estudios musicales y antes de su adolescencia había compuesto diversas piezas de salón (*valeses, mazurkas*) que al parecer fueron muy celebrados por la sociedad local. En 1877, cuando el joven Castro tenía trece años de edad, su señor padre fue electo diputado federal y se trasladó con su familia a la Capital del país. Allí pudo Castro recibir una educación musical más amplia que las posibilidades de Durango le daban y en 1879 se inscribió en el Conservatorio, en la clase de piano de Juan Salvatierra y en el curso de armonía de Melesio Morales.

Su ciclo escolar fue veloz y brillante ya que para 1881 estaba en la clase de perfeccionamiento de Julio Ituarte y en 1883 había terminado sus estudios en el Conservatorio, con examen público, certificado y todo. Por esa época se había lanzado ya a la vida pública de conciertos, pues había obtenido un premio en la Exposición de Querétaro de 1892 y había tocado en diversos lugares antes de su graduación, además de haber hecho conocidas diversas composiciones, de entre las que se escogieron tres que fueron parte de la aportación artística enviada por México a Venezuela, para contribuir a la celebración del primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar: su *Fantasia sobre Norma* de Bellini, la *mazurka Enriqueta* y un *capricho* para piano que, escrito en la más pura tradición de Ituarte, tenía una gran circulación (*Aires Nacionales Mexicanos*). Además, sus *Fantasías* sobre *Rigoletto* de Verdi y el Himno Nacional de Brasil habían conquistado una buena popularidad a base, principalmente, de las brillantes ejecuciones del novel compositor, si bien la obra que le consagró definitivamente en el gusto del público mexicano, el *Vals-Capricho* para piano, sería compuesto después del momento reseñado. Castro tenía mayor vuelo de creador que sus antecesores pianísticos y en 1883, en el mes de agosto, escribió su *Primera Sinfonía*, que dedicó al entonces director del Conservatorio, Alfredo Bablot.

En 1885, Castro viajó como representante artístico de México a la Exposición Internacional del Algodón de Nueva Orleans y después de actuar en el evento se quedó en los Estados Unidos y tocó recitales en Washington, Filadelfia y Nueva York. Regresó a México, fue recibido como un conquistador victorioso y se dedicó a dar clases de piano y componer. En 1866 se asoció con Villanueva, Campa y Hernández Acevedo en la empresa del Instituto Musical en el que trataron de realizar los ideales técnicos y estéticos que tenían y que el Conservatorio no quería, ni podía, adoptar. De su pluma salieron muchas obras en ese periodo: *gavotas, valeses, mazurkas, danzas, dos nocturnos, una balada, un minueto, una polonesa, un scherzino, la berçeuse, su poema sinfónico Oithona* (dedicado a Campa), su *Segunda Sinfonía* (1887) y su ópera *Don Juan de Austria*, que al parecer no concluyó por razones de ideología estética, ya que Campa y

el Grupo de los Seis habían decidido acabar con el dominio extranjero de la música mexicana y volver a este arte absolutamente nacionalista mediante la imitación servil de patrones franceses y alemanes. Como la postura de Castro en su *Giovanni d'Austria* era (al igual que la de todos los compositores mexicanos de ópera) italianizante, el autor la congeló en definitiva. No sabemos si la concluyó y si las obras cumbres de Castro están perdidas, ésta obra debe considerarse como la mención de la sombra de un recuerdo.

La iniciación de las actividades de la Sociedad Anónima de Conciertos, en 1892, contempló la intervención de Castro como solista de la orquesta dirigida por Meneses, tocando el *Concierto* de Grieg en el Teatro Nacional. Castro, refinado, ambicioso e inteligente, sintió la necesidad de crear una organización paralela que apoyara el trabajo de la Sociedad Anónima de Conciertos en el campo de la música de cámara y formó, en 1895, la Sociedad Filarmónica Mexicana. A través de esa institución, realizó una labor de cuya elevación hablan muy elocuentemente sus cinco primeros programas, en los que tocó, a partir del 2 de mayo de 1895, en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, el *Quinteto* de Schumann, el *Trío* en Sol menor de Rubinstein y el *Trío* de Chaikovski, así como diversas obras de Saint-Saëns, Glasunov, Smetana y Henriette Viardot.

La Casa Wagner construyó en sus instalaciones una salita de conciertos (llamada después Sala Schieffer) que fue inaugurada por Castro y su grupo de cámara el 15 de marzo de 1896, como sexto concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana. El creciente prestigio de Castro hizo que se le ofreciera una cátedra de piano en el Conservatorio, que ocupó a partir del 17 de febrero de 1900, pese a la envidiosa y enconada oposición de su antiguo maestro, Melesio Morales. El 20 de enero de ese año, se realizó el estreno de su ópera nacionalista *Atzimba*, compuesta de acuerdo a la posición estética del Grupo de los Seis, en el Teatro Arbeu. *Atzimba* fue escrita en español y el tema deriva, indirectamente, de José María Vigil, quien también había propinado largas sesiones de lavado cerebral a Aniceto Ortega para que escribiera sobre este tópico cuando aquel componía *Guatimotzín*. La brecha entre el músico y el literato hacía muy difícil que Vigil se percatara de la diferencia entre crear una ópera nacional y el uso de un tema nacional como contenido de una forma extranjera. En noviembre de 1900, la compañía italiana Sieni Pizzorni, que corría la legua en México, como tantos y tantos lo hicieron durante cien años, en busca de rápidos, grandes y fáciles ingresos, representó *Atzimba* (traducida al italiano), en el Teatro Renacimiento (que sería después el Teatro Virginia Fábregas).

En mayo de 1901, Castro dió un recital en la Sala Wagner, después del cual y a consecuencia del mismo, el director del periódico *El Imparcial*, le ofreció una pensión por el monto de su sueldo como profesor del Conservatorio para que pudiera dedicar todo su tiempo y energías al estudio y la composición. El pianista aceptó de mil amores, renunció a su puesto y preparó tres programas que tocó el 27 de junio, 4 y 11 de julio de 1902 en el Teatro Renacimiento. En el último recital estrenó su *Vals-Capricho* y en el intermedio del mismo, Amado

Nervo leyó una carta de Justo Sierra, en la que se anunciaba la intención de Porfirio Díaz de mandar a Castro a perfeccionar sus conocimientos a Europa. Luego de esta serie hizo una gira por Zacatecas, Aguascalientes, Querétaro, Torreón, Durango, Chihuahua, San Luis Potosí, Guadalajara, Morelia, Toluca y Pachuca, tocó su recital de despedida en el Teatro Renacimiento el 8 de diciembre de 1902 y salió a Francia, llevando en su equipaje la partitura de su *Concierto* para violoncello.

Su pensión gubernamental de 500 francos mensuales le permitió dedicar tiempo completo a la vida y el trabajo y logró que su *Concierto* para cello se estrenara en Bruselas. El 6 de abril de 1903 (el estreno había sido el día 4 del mismo mes) tocó con todo éxito en la Sala Erard, recibiendo laudatorias críticas en *Le Figaro* (9 de abril) y *Le Monde Musical* (15 de abril). Tomó algunas clases con Eugen d'Albert en París y el 28 de abril de 1904 dió un nuevo recital en la Sala Erard, con obras de estreno, compuestas todas en Europa (*Hoja de Álbum*, *Barcarola*, *Réve*, *Serenata*, *Nocturno*, *Estudio*, *Junto al arroyo*, *Vals-Improptu* y *Estudio No. 2*). En mayo, tocó en Bélgica y el 28 de diciembre debutó en Amberes, en un programa de obras suyas, que tuvo la repetición del *Concierto* para cello y el estreno mundial de su *Concierto* para piano (*Op. 22*), con el autor como solista. La crítica de *La Fédération Artistique* dijo: "El compositor dió una magistral ejecución de su concierto para piano, una obra vistosa y efectiva..."

El maestro acudió a Alemania y lo mejor que se le ocurrió fue realizar una peregrinación a Bayreuth, para terminar de fanatizarse de germanismo en el festival. En Leipzig, la casa Friedrich Hofmeister le ofreció un contrato para editar sus obras e imprimió su *Concierto* para piano y el libreto, en francés, de su ópera *La légende de Rudel*. En México, H. Nagel Sucesores publicó la partitura vocal de *Atzimba*. Castro regresó a México el 8 de octubre de 1906, cargado de gloria, experiencia y optimismo.

En virtud de que su viaje a Europa había tenido el pretexto burocrático de una comisión gubernamental para el estudio y observación de los sistemas de enseñanza utilizados en los Conservatorios de Francia, Bélgica y Alemania, el 10 de enero de 1907 recibió el nombramiento (primero interino y después definitivo) de Director del Conservatorio. Eso fue la puntilla del italianismo en el país, puso al Grupo de los Seis en el poder y convirtió a Castro en el eje de la vida musical mexicana. Lo del italianismo se refería más bien al poder político, pues en el plano artístico, el estreno de *La légende de Rudel*, que se había realizado en el Teatro Arbeu el 10 de noviembre de 1906, se cantó traducido al italiano, pues no hubo otra manera de hacerlo. Toda esa esperanza de una mejor vida musical se hundió el 28 de noviembre de 1907, día en que murió Castro, víctima de alguna neumonía que acabó con él en menos de 48 horas.

La confusión ideológica del Grupo de los Seis, no debería impedirnos el conocimiento de su obra, ni el respeto por su trabajo. La ingenuidad o la ceguera de intentar la mexicanización de la música mediante la imitación extralógica de modelos franceses y alemanes fue más una reacción en contra del grupo

operístico italianizante que una verdadera posición estética de clara conciencia. Castro detuvo su *Juan de Austria* y compuso *Atzimba*, donde la mexicanización se basó en el mestizaje, pues la princesa tarasca Atzimba y el capitán español Jorge de Villadiego resultan personajes amalgamados en una forma italiana, por más que el tema haya parecido nacional al autor. Su ópera final, la historia de un trovador provenzal y las dos óperas que no terminó de hacer (*Satanás vencido* y *El beso de la Roussalka*) no eran precisamente tópicos nacionales. En realidad, Castro sólo cambió de dirección en la influencia extranjera que recibía, pero su actitud, más que su trabajo, ayudaron a determinar el resultado nacionalista de Ponce y la revolución musical de Chávez y Revueltas. Lo inicuo es que de las obras de Castro, más de cien, no se oiga ni una nota. Es más, ¿dónde están? Nadie lo sabe. Una colección completa de su obra no es accesible y varias se han perdido. Para tocarlas es preciso acudir a los centros de investigación musicológica en Alemania y los Estados Unidos, ya que aquí no hay ninguna fuente útil.

El *Concierto* para piano, si bien resulta un ápice menos original e interesante que el de violoncello, es una obra de indudable mérito y atracción, que debería ser de obligada ejecución para la muy abundante legión de pianistas mexicanos. Pero nadie lo toca, nadie lo ha oído, nadie lo ha leído, nadie lo conoce. La obra padece de los efectos del lenguaje convencional del romanticismo pianístico, como lo son las tempestuosas octavas y los rimbombantes acordes del principio, el duo *cantabile* entre piano y clarinete, la típicamente chispeante *polonesa* del tercer movimiento, el *grandioso* del final, conjunto que nos acerca al patrón de Grieg y de Scharwenka, pero —como dice Stevenson— no es menos interesante que la obra correspondiente de Edward MacDowell (1861-1908) y además de que por sus propios méritos debería de ser oída, es una miserable vergüenza que no sea tocada en nuestro país.

Después de la muerte del gran Ricardo Castro, cuyo solemne funeral oficial encabezado por Justo Sierra marcó el fin de toda una era cultural de México, el piano entra en franca declinación en nuestro país, a pesar de que (como en toda edad de oro artística) aparecen dos pianistas de gran envergadura, Conrado Tovar y Antonio Gomezanda, los que por diversas y distintas razones no dieron el fruto que sus talentos e incipientes carreras prometían y fueron frustrados, como virtuosos, por causas diversas de la desaparición física. Con el deceso de Ricardo Castro, se acabó la escuela mexicana, desde el punto de vista de la tradición. Tal vez podría pensarse en rigor, que la escuela mexicana, vigorosa, sociológica y profesionalmente, jamás existió desde el punto de vista técnico y artístico. Cada quien tuvo su terreno, celosamente personal, cuidadosamente acotado y estrictamente guardado, al grado de que se suponía que cada pianista tenía el monopolio de ejecución de sus obras predilectas y hasta el exclusivo derecho de interpretación de toda la producción del autor favorito y se consideraba poco ético invadir sus campos de actuación. Los *conciertos* para piano con que debutaron los virtuosos de que hemos hablado eran las fronteras de sus propiedades y cuando el conocimiento escaso del repertorio

que siempre hubo —y sigue habiendo— en México agotaba las posibilidades inmediatas de tocar obras sin herir las aguzadas susceptibilidades de los maestros consagrados y su corte de alumnos seguidores, había que acudir al remoto pasado para lograr la originalidad de una obra nueva y no enemistarse a muerte con el “propietario” de algún concierto determinado. El caso de Rafael J. Tello, a quien Meneses hizo tocar un *Concierto* de John Field (él hubiera preferido tocar otra cosa) para no llenarlo de enemigos es muy expresivo al respecto.

Por otra parte, cada maestro tenía *sus* alumnos, que eran *suyos* y de nadie más y que le debían obediencia, respeto y lealtad. Ello produjo una vida profesional encerrada en diversos estancos ideológicos y técnicos que limitaban toda posibilidad de un desarrollo armónico y poderoso, que se hubiera podido lograr dado el infinito talento que los mexicanos hemos demostrado tener, durante más de un siglo, para la música. Pero el aislamiento musical que no excluía (en algunos casos) la sociabilidad cotidiana provocó ese raquítico enfoque profesional, hijo de la inseguridad, la envidia, la pedantería y los celos, que no llegó a producir un verdadero campo de trabajo vigoroso, como el europeo o el norteamericano, poseedores de los mismos defectos y menores talentos. ¿A quién atribuir la culpa de ello? ¿Serían las personas que cultivaron el piano? ¿Sería la sociedad? ¿Sería que los mexicanos no supieron, no pudieron o no lograron formar su propio medio? Son preguntas que tal vez no tienen respuesta.

En cualquier caso, la figura del compositor-virtuoso declinó en Europa después de 1923 (último año activo de Busoni) y en México principió su extinción después de la Revolución de 1910. A pesar de que Rajmaninov estuvo activo hasta 1942, manteniendo la gran tradición de Liszt, Rubinstein y Busoni, debemos concluir que un genio como el de Sergio Rajmaninov no es ocurrencia común en la historia de la música.

Carlos del Castillo fue el iconoclasta de los pianistas y profesores románticos mexicanos. Nació en la Ciudad de México, el 13 de septiembre de 1882 y su vocación esencial le dió el empeño necesario para vencer las resistencias familiares y poder estudiar música. En 1895 se inscribió en el Conservatorio donde, además de formar parte del grupo de Meneses, estudió violín y violoncello, lo cual puede haber contribuído a su posterior afición y actividad en el terreno de la música de cámara. En 1898, se presentó en un concierto efectuado en la Cámara de Diputados, en el que tocó el *Primer Concierto* de Beethoven.

En 1903, obtuvo una pensión del Gobierno Federal para continuar sus estudios en Europa y estuvo en Bruselas hasta que se matriculó, al año siguiente, en el Conservatorio de Leipzig, donde estudió con uno de los discípulos de Liszt que más fama tenían como maestros: Alfred Reisenauer (1863-1907). En marzo de 1906 se graduó, con el *Concierto* de Grieg, dirigido por Hans Sitt (1850-1922) y recibió el diploma correspondiente.

Carlos del Castillo tocó en Italia, Francia, Inglaterra, Bélgica, los Estados Unidos y Alemania con éxito indudable, pero su más sincera vocación era la

de pedagogo y cuando volvió a México se dedicó plenamente al magisterio, actividad que él consideraba subordinada al concertismo.

En noviembre de 1907, inauguró su Academia Juan Sebastián Bach (que sobrevive hasta la fecha) con asistencia de Gustavo E. Campa y Luis Moctezuma, en la cual impartía su enseñanza. El sistema que seguía era el que Liszt había implantado en sus seminarios y clases magistrales. Reunía a sus alumnos y tocaba para ellos la obra que se iba a estudiar, haciendo los comentarios y explicaciones que creía de interés, para después escuchar al alumno que había preparado la pieza en cuestión, con el objeto de hacer las correcciones y observaciones que juzgaba necesarias y pertinentes. Tal método requiere de una indiscutible autoridad que sólo puede basarse en la competencia profesional y, de acuerdo a todos los testimonios, del Castillo era eficaz y certero, además de intransigente y exigente.

Fue profesor del Conservatorio desde 1908, sin dejar de atender su academia particular, y en 1923 llegó a la cima burocrática de su carrera de maestro, al ser nombrado director de la institución, cargo que desempeñó hasta 1928.

En el campo de la difusión musical, del Castillo estrenó en México la *Misa* en Si menor de Bach y tocó muchos conciertos de cámara, a partir de la fundación del Cuarteto Saloma, en 1896. Su primer acto en esta modalidad fue el estreno en México del *Quinteto* de Goldmark (1830-1915), realizado en 1897, si bien el año anterior había hecho el estreno de las *Varaciones* para violín y dos pianos de Sinding (1856-1941).

Fue un auténtico representante del pangermanismo romántico musical en México, cuyas inclinaciones y respeto fueron muy evidentemente demostradas por sus conciertos a beneficio de la Cruz Roja Alemana en el curso de la Primera Guerra Mundial. Su facilidad de comunicación con esa esfera sociológica y cultural, además de un retrato de su maestro Reisenauer con muy atenta dedicatoria, se refleja en su fluido acceso a los nobles condes de Braunschweig, para los que tocó en su palacio, durante una visita en la que la fábrica Winkelmann le regaló un gran piano de concierto.

Como fue común en esta clase de profesional, del Castillo compuso diversas piezas de salón para piano que editaba, naturalmente, la Casa Alemana de Música, S. A.: *Cerca de tu alma* (*vals* lento), una serie de *Danzas Mexicanas* (*En las chinampas*, *Apasionada*, *Los inditos*, *Veracruzana*), el *Minueto Pompadur*, *Tambourin*, *Serenata Blanca*, la *Suite de Rococo* (impreso el número *Gavota y Museta*), la serie *Impresiones de viaje* (editado el octavo número *El Grijalva*), *Gavota de amor*, *El fauno* (*scherzo* fantástico). Se dice que del Castillo tocaba sus propias obras con singular encanto.

Realizó una interesante labor editorial, ya que en 1909, en octubre, apareció su revista *Música*, que vivió hasta 1911. En 1912, logró publicar *Música y músicos*, órgano de la Unión Filarmónica de México, que desapareció en 1913. Después, en 1931, lanzó *Nuestra música*, publicación mensual que llegó hasta 1934. Fue colaborador del periódico *El Universal* y publicó también un *Boletín de la Academia Juan Sebastián Bach*, de dos páginas primero y el doble de exten-

sión durante la segunda mitad de su proceso editorial, por dieciséis años (1941-1957). Por ello, podemos considerarlo antecesor y colega de las actividades editoriales de Ponce, Carlos Chávez y Rodolfo Halffter, aún cuando sus revistas hayan seguido estrechamente el enfoque del romanticismo alemán, expresando siempre una gran intolerancia ante toda manifestación que se apartara de esa tendencia estética.

Carlos del Castillo murió en México, el 4 de junio de 1959 y la historia oficial de la música mexicana no consigna su nombre ni su actividad. Tuvo una personalidad idealista que abrigó las más elevadas aspiraciones y que se acorazó en su propio mundo interior, buscando fortaleza en una seclusión de activo ataque en contra del abrupto e inhóspito medio profesional exterior. La hostilidad que se manifestó en su contra, condicionó esa cerradura en un ambiente creado por él a su alrededor, que le protegía y defendía de los muchos enemigos que su combinación de honestidad, intolerancia, ingenuidad y agudo sarcasmo estimularon. El choque ideológico y generacional con Chávez y su grupo no debería de ser elemento decisivo de juicio definitivo en su contra, ya que su romántico idealismo, su indudable capacidad y su constante y ardua labor en lo que él creía era de bien para México lo redimen de cualquier elemento de rigidez en su obra o su persona. Si por cada diez mil holgazanes tuviéramos un Carlos del Castillo, éste habría sido un país mejor, y no sólo en el ámbito musical.

El último maestro de piano, alumno de Ituarte, que fue un virtuoso y que participó directa y activamente de la cultura del siglo XIX fue Rafael José Tello, nacido en la Ciudad de México, el 5 de septiembre de 1872. Después de su etapa de iniciación musical familiar, a cargo de su madre, ingresó al Conservatorio en 1884, tras debutar "formalmente" a los once años de edad, en el festival de fin de cursos del Instituto Científico Industrial Mexicano, en Tacubaya. En el Conservatorio, ingresó en la clase de Meneses y estudió con él cuatro años, hasta que su maestro lo presentó (tocando a Field para no importunar a nadie) en público y pasó a la clase de Julio Ituarte, con quien estudió de 1889 a 1898, si bien a partir de 1896 Ituarte le nombró su asistente, puesto que desempeñó hasta 1902, cuando Ricardo Castro lo dejó al frente de su cátedra con motivo de su viaje a Europa. Con el gran pianista mexicano había estudiado composición desde 1884, pues el padre de Tello era secretario del juzgado de Tacubaya, cuyo juez era el hermano de Ricardo Castro, quien se interesó por una composición del novel músico presentada a su consideración por su hermano quien, a su vez, la había recibido de su secretario.

En 1900, el 13 de septiembre, se presentó Tello como pianista y compositor, tocando la *Fantasia Húngara* de Liszt, una *Barcarola* de Rubinstein y un *scherzo* suyo, además de tres obras propias (*Vals*, *Melodía* y *Tarantella*), que interpretó la orquesta del Conservatorio. En 1903, fue nombrado catedrático de composición y al año siguiente director del departamento de piano. A partir de esa fecha, se desvanece su actividad concertística y su obra se desenvuelve, básicamente, a lo largo de una carrera burocrática que lo llevó al desempeño de una

larga serie de cargos administrativos y docentes en la Escuela Normal, la Universidad y la Secretaría de Educación, que incluyeron la dirección del Conservatorio, la dirección del Conservatorio Libre de Música, escisión cismática, encabezada por él, de la primera institución, a la cual regresó como profesor de composición cuando un nuevo grupo cismático del Conservatorio Libre formó la Escuela Libre de Música, en 1920. Su larga carrera como empleado público culminó en 1942, cuando en solemne ceremonia pública celebrada en el Palacio de Bellas Artes, se le nombró “profesor vitalicio” del Conservatorio, cualquiera que sea la cosa que tal título pueda significar.

Tello murió el 17 de diciembre de 1946, tras una muy dilatada carrera como profesor de piano y, como en el noventa por ciento de los músicos mexicanos, lo más lamentable de su caso es que su obra está muda, si es que no está perdida. Se sabe que compuso cuatro óperas (*Juno*, 1896; *Nicolás Bravo*, 1910; *Dos Amores*, 1916; *El oidor*, 1927), obras para orquesta (*Tríptico mexicano*, 1913; *Patria Heróica*, 1929, estrenado por Carlos Chávez en 1930; además de las arriba mencionadas), obras de cámara (*Suite* para instrumentos de arco, 1897; *Madrigal* para orquesta de cuerda, 1922; *Álbum de viaje*, 1930, para piano, clarinete, fagot, trompeta y quinteto de cuerda; *Elegidium*, para orquesta de cámara, 1931; un *Sexteto* para piano, flauta, oboe, clarinete, fagot y corno; varios *cuartetos* de cuerda), obras concertantes (*Sonata trágica* para violín y orquesta, 1928; *Fantasia* para dos pianos y orquesta, 1945; *Nieblas y albores*, para arpa y cuarteto, 1939), diversas obras corales, vocales y religiosas y multitud de obras de piano. No me interesa su valor o su nivel de retrogradación, lo doloroso y grave, culturalmente hablando, es que están olvidadas a un grado tan grande que los músicos mexicanos carecen de la opción para decidir que no les gustan y por eso no las tocan. Tello sobrevivió a su tiempo, tal vez se sobrevivió a sí mismo, pero el caso es que se ha perdido toda posibilidad de contacto con el último representante del Grupo de los Seis. Si pensamos que al Grupo de los Seis, en masa, le ocurrió lo mismo, no resulta nada extraño, por absurdo que sea, que le haya pasado eso al último de sus discípulos. Después del retiro de Tello de la vida activa de conciertos y la mística pedagógica del piano, concomitante con el fallecimiento de Castro, la esfera pianística de México sufrió un cambio radical.

Las actividades concertísticas de José Rolón (1877-1945) y Manuel M. Ponce (1882-1948), ambos compositores de extracción pianística, fueron limitadas y de segunda importancia, en proporción a las realizadas por sus antecesores que hemos reseñado aquí, así sea breve, elemental y empíricamente. El primero estudió el piano con Moritz Moszkowski (1854-1925) en París, de 1903 a 1907; tocó muy esporádicamente en público; fue un activo maestro de piano a pesar de que ningún pianista importante haya salido de su labor pedagógica y, sobre todo, fue un prolífico —e interesante— compositor, que tomó cursos con Nadia Boulanger (1887-1980) y Paul Dukas (1865-1935) en su segunda estancia en París, entre 1927 y 1930. Su *Concierto* para piano y orquesta, que ha seguido la trayectoria usual de la música mexicana, esto es, no se

toca, tiene virtudes de toda clase, y algunas obras para piano poseen la calidad adecuada para integrar recitales, pero su obra, al igual que todo el trabajo pianístico de México, se halla tan muerta como él.

Manuel M. Ponce tuvo un mejor destino, como compositor y como maestro. Su obra, sobre todo la guitarrística, se oye dentro y fuera de México y fue profesor de piano de Carlos Chávez, además de haber formado a uno de los últimos dos virtuosos mexicanos románticos, Antonio Gomezanda. Ponce fue uno de los más ilustrados compositores mexicanos, y su labor en todos los campos de la música se completó con diversas obras editoriales y musicológicas, que le llevaron al cultivo del periodismo y la literatura. A más de ser, junto con Chávez, el más grande e importante de los autores mexicanos, su obra (la poca que se conoce y se toca) parece no envejecer, sino adquirir cada día mayor vitalidad y fuerza, síntoma inequívoco de la buena música.

Su vinculación con el piano y el concertismo fue intensa y el resultado copioso. Luego de una larga y algo pintoresca serie de profesores (entre los que se contó un pianista español, Vicente Mañas, su casero en su primer viaje a México, en 1900) y diversas actuaciones públicas, en México y en los Estados Unidos, Ponce salió a Europa en 1904 con los ideales propios de los músicos de la época. En el terreno del piano, estuvo en 1905 en Berlín, estudiando con Edwin Fischer (1886-1960) y en 1906 ingresó al Conservatorio de Berlín para estudiar con Martin Krause (1853-1918) quien se hallaba entonces en el apogeo de la fama pedagógica, en parte gracias al hecho de haber sido discípulo de Liszt. El 18 de junio tocó en Berlín, en la Sala Beethoven, (la *Partita* en Re mayor de Bach), y regresó a México al final de 1906. Aquí sucedió a Ricardo Castro en 1908, tanto en su cátedra como en otras actividades, ya que hizo giras de conciertos de música de cámara, con el Cuarteto Saloma (una de sus obras fue el *Quinteto* de Dvorak). En 1910 fundó una academia de piano y apareció como el campeón de los impresionistas franceses (de Debussy, al menos). 1912, 1913 y parte de 1914 fueron ocupados en la composición de sus *Canciones mexicanas* (*Estrellita* apareció en 1914 y *Marchita el alma* en 1913), que sin duda cambiaron la orientación del incipiente nacionalismo mexicano que Chávez abandonaría posteriormente con su temática prehispánica. La vena lírica de Ponce le inclinó más a las expresiones íntimas del sentimiento que a las expansiones rítmicas del brío revolucionario de Chávez, más a las ricas y jugosas armonías que a la escritura lineal del contrapunto seco de Chávez. Antes de que Revueltas matizara y humanizara la temática de la revolución musical mexicana, Ponce había puesto un fondo de colorida suavidad a la música nacional.

La emulación, motor de grandes y fructíferas obras cuando la envidia no interviene en las motivaciones humanas, causó el concierto inaugural de la Orquesta Beethoven, que dirigía Julián Carrillo (1875-1965) y que seguía los pasos de las actividades de Carlos J. Meneses y socios. En esa función tuvo lugar el estreno del *Concierto* para piano de Ponce, con el compositor como solista, que había sido escrito en el mismo año en que se oyó en el Teatro Arbeau por

primera vez (7 de julio de 1912). Dos días después, en un programa dedicado íntegramente a las obras de Ponce, se repitió el *Concierto*, que ahora se oye, como promedio, una vez cada diez años.

A partir de 1912, la carrera pianística de Ponce tomó el sesgo de la pedagogía y su principal actividad se volcó en la composición. 1915 y 1916 fueron vividos en La Habana (allí compuso, entre otras muchas cosas, *Paz de Ocaso* —de la *Suite Cubana*— que dedicó a su discípulo Antonio Gomezanda) y, luego de su matrimonio (1917) ocurrido a su regreso a México, volvió a Europa en 1925, para estudiar composición, justo y como Rolón lo hizo, siguiendo el mismo ciclo de tendencias profesionales. Alumno de Dukas y condiscípulo de Joaquín Rodrigo, su nueva posición profesional lo alejó para siempre del concertismo pianístico, si bien una gran parte de su obra fue creada para el piano.

La generación de Chávez y Revueltas sacó al piano de su lugar de primacía en la dinámica histórica de México. Revueltas era violinista y Chávez no cultivó esencialmente el concertismo, a pesar de que en el primer recital dedicado a la música de Debussy que hubo en México (patrocinado por Ponce con varios alumnos suyos además de su propia actuación), el 24 de junio de 1912, abrió el programa tocando el *Claro de luna*. Chávez fue alumno también de Pedro Luis Ogazón e incluso compuso un *Concierto* para piano, pero jamás tuvo una posición profesional semejante a la de Ituarte, León o Castro.

Esta fugaz y volátil reseña de los pianistas mexicanos activos como concertistas hasta 1925, año en que se extinguen los herederos pianísticos del siglo XIX mexicano, requiere de la mención de los últimos virtuosos de esa tradición: Antonio Gomezanda (1894-1961) y Conrado Tovar (1894-?) Gomezanda fue alumno de Ponce y también ejerció la composición, con una posición estética derivada de aquella que Ponce practicó en su primera etapa, la del nacionalismo folklórico, tonal, directo y algo ingenuo, todavía más preocupado por la forma que por el contenido.

Gomezanda fue el único mexicano que tuvo contacto profesional con Busoni y sus actividades concertísticas en Europa fueron de gran envergadura. Édouard Risler (1873-1929), con quien trató de estudiar, en vez de admitirlo como alumno le patrocinó un recital en la Sala Erard, en el que tocó su *Primera Sonata* (escrita en México) y con el que tuvo gran éxito. Posteriormente, tocó en España, Italia, Hungría, Checoslovaquia (como solista de la Filarmonía Checa), Austria y Alemania (en recitales y como solista de la Filarmonía de Dresden) y, en un segundo viaje a Europa realizado con el objeto de estudiar composición, logró que se estrenara en Berlín su *ballet La Fiesta del Fuego* (en el Teatro Nollendorfplatz, el 9 de febrero de 1928). A su regreso a México, a pesar de que estrenó aquí el *Cuarto Concierto* de Saint-Saëns y de alguno que otro concierto como solista, su actividad de virtuoso quedó relegada en favor de su labor como compositor y como maestro (él fue quien dió su primera formación a la más completa de las pianistas mexicanas, María Teresa Rodríguez). Tal vez ese enclaustramiento en sus alumnos, sus obras y sus recuerdos no haya sido sino el escape, el sistema defensivo en contra de la envidia y la política, su

remanso de paz que protegió a su mundo interior de la dura lucha en contra de la mezquindad y arrogancia de los mediocres, característica suprema del feroz medio profesional que se vive y, al parecer, se ha vivido siempre en México.

Tanto Gomezanda como Tovar resultan símbolos históricos de la síntesis pianística mexicana: talentos de primera línea, realizados en principio pero carentes de verdadera proyección internacional, tal vez por sus circunstancias de nacimiento y nacionalidad. Tovar no compuso más que pequeñas obras características para piano de inspiración y molde españoles, y desperdició su increíble, inenarrable talento pianístico, que este país no pudo ni comprender ni aprovechar.

José Conrado de Tovar nació en la Ciudad de México en 1894, estudió en la Academia de Luis Moctezuma y se recibió como pianista a los once años de edad, con diploma (firmado por Castro) y todo. Estudió en Berlín, en la Academia de Rafael Joseffy (1852-1915) y en Barcelona con Enrique Granados (1867-1916) si bien su capacidad innata era de tal nivel que, al igual que en el caso de Ángela Peralta, sus profesores fueron, si acaso, catalizadores para la expresión autónoma y espontánea de su talento. Hay aptitudes que no requieren de maestros porque aparecen de nacimiento, genéticamente, en seres que lo saben todo y a quien nadie puede enseñarles. Es útil aclarar esto, he conocido a muchos pianistas de gran talento. Yo mismo, con mucho esfuerzo y estudio, llegué a tocar pasablemente obras de cierta dificultad (los *Conciertos* de Brahms, el *Tercer Concierto* de Rajmaninov, la *Fantasia India* de Busoni) y cualquier talento medianamente capaz puede tocar con decoro un instrumento tan sencillo y noble (ojo, no dije fácil) como el piano si está dispuesto a trabajar con ahínco. Pero Tovar representaba un caso de genio interpretativo y era un pianista *genial*. Las cosas que hacía a veces no son creíbles y uno se resiste a detallarlas, pero se podría establecer un patrón burdo y elemental de comparación diciendo que técnica y mecánicamente, Horowitz no es capaz de resolver los problemas que Tovar atacaba con un desenfado y una fluidez absoluta y totalmente increíbles. No creo que haya sido conciente de su talento y la facilidad con que podía tocar, junto con su indisciplina intelectual y su afición por la vida bohemia, determinaron el que su carrera, que principió en el nivel internacional más elevado que ningún artista mexicano haya tenido jamás, no llegara a tener una proyección definitiva ni una estabilidad permanente. Tovar murió pobre y olvidado en California, Estados Unidos, hace algunos años, protegido en la vejez por sus familiares directos, que residían allá. Su carrera y proyección habían terminado mucho antes y después de 1925 se ocupaba de tocar música de entretenimiento en restaurantes, hoteles y estaciones de radio sin vínculos culturales. Se dice (él lo decía) que llegó a presentarse, acuciado por la necesidad, en un circo. Daba clases de piano, pero no es posible enseñar el talento, así es que no tuvo ningún alumno que haya perpetuado su tradición pianística o preservado su escuela. Tan triste destino, después de haber sido compañero de conciertos de Arthur Rubinstein (1886), Paderewski (1860-

1941) Rajmaninov, Saint-Saëns y Busoni, bajo el patrocinio norteamericano de Ampico, es doloroso y sorprendente, además de inmerecido ya que los artistas son más débiles ante los embates sociales que otras personas y cuando la sociedad no los protege, apoya y estimula suelen apagarse sin remedio. Tovar era un hombre bondadoso y afable, cuyo sentido del humor, ágil y certero, le ayudó muchísimo a sobrevivir como persona los sinsabores que el mundo le regaló como artista, pero su carrera es un buen símbolo de la música mexicana: un talento genial malogrado y desperdiciado por la falta de un medio social y cultural capaz de sustentarlo

México ha sido infortunado en este campo, ya que sus mejores talentos cayeron en tierra estéril o demasiado árida y muchos murieron antes de lograr el tiempo vital necesario para su verdadero desarrollo. Pero al margen de la fatalidad, ello fue causado por la holgazana inercia nacional, la pobreza intelectual y artística de nuestra sociedad, la envidia implacable de los mediocres mezquinos que no tienen contrapartida en las actividades de personas inteligentes y generosas más que de manera individual y, por lo tanto, de acción limitada, la demagogia que mantiene a nuestra sociedad en la incultura, el provincialismo, la insensibilidad, la falta de ilustración y la miopía de las capas sociales más potentes del país, y la indiferencia fatalista que, en el fondo, tiñe a todas las actividades nacionales.

Así se extinguió el piano, así amenazan claudicar otras actividades.

¿Tendrá todo algún remedio?

Febrero de 1981.