

EL CAMINO DE BACH*

Jesús C. ROMERO

I

LA INTRODUCCIÓN

El introductor de Bach en México.—Es buena suposición la que nos conduce a sospechar que el nombre de Juan Sebastián Bach le conocimos en México, en la época del efímero imperio del archiduque de Austria Fernando Maximiliano de Hapsburg, por boca tal vez del maestro Sawerthal, director de la banda austro-mexicana, o de alguno de los músicos alemanes que entonces vinieron a nuestro país, como integrantes de las bandas extranjeras de música.

Mi suposición se basa en tres hechos indiscutibles: *a)* Antes de la llegada de los austríacos, no se encuentra el nombre de Bach en publicación alguna de México, de las hasta hoy conocidas. *b)* El nombre de Bach se halla consignado, por primera vez, en la época del Imperio, a pesar de que ninguno de los concertistas que nos habían visitado incluyó en sus programas obras del gran compositor, ni lo hicieron tampoco los que entonces vinieron a México. *c)* Quien por primera vez lo asentó, fué un europeo, el doctor Alfredo Bablot, que no obstante tener diecisiete años de radicar entre nosotros y ser periodista de profesión, jamás lo había mencionado en sus numerosas crónicas musicales, silencio que nos hace presumir que aun a él mismo le era desconocido, hasta entonces.

No debe causarnos sorpresa que el doctor Bablot, a pesar de su indiscutible cultura musical, desconociera a Bach, si se recuerda que llegó a México en junio de 1849, época en la que

* Conocer la influencia que tuvo la obra de Juan Sebastián Bach en la evolución musical de México, desde el simple conocimiento de su nombre hasta la época en que sus obras alcanzaron la estimación consciente del público, después de que fueron objeto de estudio técnico en nuestras escuelas superiores de música, es el propósito de esta sucinta monografía, la primera que dentro de esta idea se escribe en México.—J. C. R.

en la misma Francia la música del compositor de Eisenach no había logrado aceptación general; los artículos que en 1853 escribió F. J. Fetis para la *Gazette Musicale de Paris* acerca de Bach,¹ se consideran por la crítica como los primeros que dan a conocer en Francia la obra del compositor alemán.

La Revista "Armonía".—El doctor Bablot citó por primera vez el nombre de Juan Sebastián Bach en su artículo *Ensayos*, en el número de abril de 1869 de la revista quincenal *La Armonía*, órgano oficial de la Sociedad Filarmónica Mexicana, al anunciar los compositores de música clásica cuyas obras serían dadas a conocer a los socios, en los conciertos dominicales de la Sociedad; pero el conocimiento que entonces se tuvo de Bach fué muy parco: se redujo a su nombre y a considerarle como uno de los máximos exponentes de la composición; no se dieron mayores detalles acerca de su vida o de sus obras, ni a éstas se les hizo figurar en los programas de actividades artísticas de México, ni fueron incluidas, para su estudio, en la enseñanza musical de nuestro Conservatorio.

En tan precaria situación musical México pasó el resto del siglo.

El primer ejecutante.—José White, el notable violinista cubano, llegó a México en 1875; había sido discípulo de Delphin Alard en el Conservatorio de París, y primer premio de éste. Ofreció dos conciertos en el Teatro Nacional, el 23 y el 30 de mayo, con la colaboración de músicos radicados en el país. Los programas fueron mediocres; resultaron inferiores al que Henri Vieuxtemps había dado en el *Teatro de Nuevo México*, el 22 de mayo de 1844. White no fué totalmente responsable de la baja calidad artística de los programas; debe reconocerse que, desde el punto de la taquilla, así lo exigía el raquíptico medio artístico de la Capital.

A fin de que no se tenga por exagerada mi afirmación, transcribiré el segundo programa, muy superior al primero:

I.—Obertura por la orquesta [no se menciona el nombre de la obra ni el del director]. II.—Fantasía sobre temas de *Un baile de máscaras*, de Félix Saviniet, dedicada a J. White y tocada al piano por su autor. III.—Fantasía sobre temas de *Roberto el diablo*, Alard; violín, José White. IV.—Aria *Safo*, Pacini; contralto Marie Gourieff. V.—*Despedida del ca-*

zador, piano, Félix Sauvinet. VI.—Fantasía sobre la *Jota Aragonesa*, de José White, tocada en violín por su autor. Segunda Parte.—I.—Obertura por la orquesta. II.—Fantasía sobre temas de *Martha*, J. White; al violín, su autor. III.—*El valle*, Gounod, canto; señora Gourieff. VI.—Fantasía sobre temas de *Norma*, Talleri, piano a cuatro manos; Tomás León y Julio Ituarte.

White, deseando demostrar su valor artístico ante los músicos mexicanos, organizó, con la colaboración de varios de ellos, un concierto en el Teatro del Conservatorio, con el programa siguiente:

I.—Trío en re m., Mendelssohn; violín, White; violoncello, Gustavo Guichenné, piano, Félix Sauvinet. II.—Dúo de piano a 4 manos, Hummel: Tomás León y Julio Ituarte. III.—*Chacona*, Bach; violín obligado, José White. Segunda Parte. I.—Sonata en do m., Beethoven; violín, White; piano, Núñez. II.—Allegro de una sonata (Hummel), obra tocada en el concurso del Conservatorio de París en 1873, por J. White. III.—Quinteto en la m., Mozart: violines, J. White y Pablo Sánchez; violas, José Rivas y Félix Sauvinet; violoncello, Gustavo Guichenné.

Fué el violinista cubano José White, en consecuencia, el primer concertista que tocó en México una obra de Bach, la *Chacona*.

¿Qué impresión causó Bach y su obra en los violinistas mexicanos que entonces la escucharon? Podemos deducir que ninguna, pues nadie la tomó de ejemplo.

Bach en Europa y en México.—La obra de Juan Sebastián Bach no penetró en nuestro movimiento musical hasta bien entrado el segundo lustro de nuestro siglo, cuando hacía ya ochenta años que en la estimación de Europa había alcanzado el sitio rotundo que por derecho propio le corresponde. Nada tiene de raro si se recuerda que en la misma Europa sufrió transitorio obscurecimiento, que duró cerca de media centuria, y que para lograr su revaloración fué necesaria la influencia artística de Mozart, y la tenacidad y el empeño devoto de Mendelssohn. Ese inmerecido eclipse, por desgracia, comenzó en vida misma del compositor, al sufrir éste los primeros ataques de la crítica, por demás injustos, que le dirigió J. Adolfo Scheibe desde las páginas de su semanario *Der Kritische Musicus*,² censurando su obra "por complicada"; esto aconteció en la cuarta década del siglo XVIII, una antes de

acaecer su muerte. A la luz del criterio actual, debemos ver las objeciones de Scheibe como hijas del profundo cambio que entonces registró el gusto musical del mundo, y de la completa mudanza que, consecuentemente, experimentó la técnica tradicional de la composición, todo lo cual determinó que la magnífica obra de Juan Sebastián Bach perdiera el aplauso de la mayoría del público de entonces. A ese cambio se debió también que su renombre, inmenso mientras vivió, cayese pronto en olvido, y tan hondamente, que su viuda, que le sobrevivió diecinueve años, tuvo necesidad de subsistir de limosna.

En 1788, la fuerza inmensurable de Mozart hizo que primero Alemania, y después el mundo entero, volviese nuevamente los ojos a Bach y mirara en sus obras las bellezas que, por causas transitorias, había dejado de distinguir. Tal resurrección fué posible porque en su obra no sólo se compendia y resume la estética musical del siglo XVIII, sino que se halla también el germen fecundo de la del XIX; a medida que ésta se desarrollaba, hizo posible que el gusto de la época se acercara cada vez más a las inagotables bellezas de su obra, y la comprendiera y justipreciara.

Pero ese proceso de revaloración, originado en Alemania, requirió, para alcanzar plenitud, del transcurso de varias décadas, de la confluencia de muchas voluntades, y del concurso de múltiples individuos; y si eso aconteció en los países germanos, cuna del genio, teatro de su desarrollo y escenario de su fama, es lógico aceptar que en los de cultura latina el proceso tuvo que ser más laborioso y prolongado, y mucho mayor en los de América, por su incipiente cultura musical.

Ahora bien: las mismas causas que en Europa ocasionaron el momentáneo abandono de la música de Bach, que posteriormente hicieron posible su revaloración, y que decidieron que ésta resultara fenómeno lento y laborioso, rigieron en México para determinar, primero, que aquella fuese desconocida, después que iniciara su ingreso a nuestra cultura musical, y, por último, que al efectuarlo, debiera vencer múltiples dificultades. Veamos cómo acontecieron esas tres fases, en nuestro proceso histórico.

Causas del desconocimiento.—Hablando en forma esque-

mática, puede afirmarse que el gusto por la ópera domina en México durante todo el siglo XIX, principiando con la escuela italiana y terminando con la wagneriana, aunque a ésta apenas la alcanzó. El testimonio más elocuente de ello es el discurso pronunciado por el maestro Melesio Morales, la noche del 11 de junio de 1902, en el Teatro Renacimiento de la capital de la República, para felicitar a Ricardo Castro en ocasión del tercero y último recital de piano que éste ofreció bajo el patrocinio del diario *El Imparcial*: “Los profesores de nuestra Escuela de Música tienen la honra de ofrecer a usted, por ello, sus más cumplidas felicitaciones, acompañándolas con el obsequio de la mejor partitura que se ha escrito en el siglo XIX, y que es la monumental Tetralogía de Wagner”.³

Esta afirmación evidencia que la música sinfónica, a pesar de que Morales había dado a conocer en México algunas de sus obras, no era considerada por los catedráticos del Conservatorio, esto es, por el Conservatorio mismo, superior al arte lírico, del cual se tenía entonces por obra culminante y pináculo de la composición musical a la *Tetralogía*. El testimonio adquiere valor excepcional, si recordamos que la personalidad del maestro Morales fué tan eminente, a fines del siglo pasado, que don Antonio Caso, pianista insigne además de abogado, de filósofo y de catedrático, y quien trató muy de cerca al maestro, le apellida con el honroso título de “el patriarca de la música de la ciudad” de México;⁴ que esa personalidad relevante le valió a Morales ser designado por el personal docente del Conservatorio Nacional para que, en esa vez, hablara a nombre de ellos y en representación de la escuela, cosa que él hizo, además, en su carácter de catedrático de composición. “A confesión de partes relego de pruebas”, reza el apotegma jurídico, y la confesión pública hecha por el maestro Morales en acto solemne, como lo fué el concierto de Castro, me releva de la obligación de aportar mayor número de pruebas.

Teniendo nuestros músicos del siglo XIX al género lírico por meta de sus afanes, es lógico deducir que no comprenderían fácilmente una obra de calidad tan exigente como la de Bach. A esto debe agregarse que los concertistas de primera fila, que nos visitaron por entonces: Eugen D'Albert y Pablo

Sarasate, en abril de 1890, Claudio Brindis de Sala, en mayo de 1894, Ignaz Paderewski, en febrero de 1900, y María Teresa Carreño, en febrero de 1901, no incluyeron en sus programas obras de Bach.⁵

Lenta valoración de Bach.—En el transcurso del siglo XIX, únicamente, se produjo entre nosotros música eclesiástica sin valor litúrgico, música de salón y óperas en estilo napolitano, porque la enseñanza de la composición en el Conservatorio había llegado apenas al conocimiento del contrapunto, y eso en forma elemental.⁶ Esta asignatura fué tan poco estimada entonces, que, al elaborarse el Plan de Estudios de 1903, los catedráticos de instrumento, inclusive los de piano, se pronunciaron porque a sus alumnos se les eximiera del estudio de la armonía, por considerarla superflua; se mantuvo gracias al decidido empeño del maestro Melesio Morales.⁷ Los compositores no estaban, pues, en aptitud de comprender a Bach. Sólo los cantantes, pianistas y violinistas de esta época habían aceptado la meta del concertismo por guía de sus estudios, sin que ninguno lograra destacarse por la falta de técnica apropiada y por su escasa profundidad musical. En cuanto a los cantantes en particular, si varios se distinguían en la ópera, ninguno lo había hecho como *liederista*; y nuestras asociaciones corales, tanto nacionales como extranjeras, incluyendo al antiguo *Orfeón alemán* que dirigió el maestro Theodor Leede, integraban los programas de sus actuaciones, fundamentalmente, con obras del arte lírico. La mayoría de nuestros violinistas de entonces carecía de una buena escuela y, por lo que a la técnica se refiere, se les hacía estudiar teniendo bajo el brazo derecho un cuaderno cualquiera, con objeto de acostumbrarles a mantener aquél unido al tórax durante la ejecución musical; en cuanto a repertorio, conocían pocas obras de la Escuela Vienesa. Los pianistas, indiscutiblemente, eran los más avanzados; su capacidad técnica les permitía vencer muchas dificultades acumuladas en las *obras de bravura*, sus predilectas, pero su escasa preparación musical les incapacitaba para resolver fructuosamente, los problemas de la polifonía, y estar en aptitud de interpretar las obras clásicas y románticas.

Se ve que tampoco los instrumentistas se hallaban en posibilidad material de comprender a Bach.

Estos hechos explican de manera satisfactoria por qué la música de Bach halló en un principio tal resistencia, sobre todo pasiva, en el público y en los músicos.

Los precursores.—La Academia Campa-Hernández Acevedo, fundada en noviembre de 1886, fué un factor indiscutible en el progreso musical de México. Al mismo tiempo que inició el desplazamiento del italianismo, en el cual vivíamos estancados, nos encaminó hacia el movimiento romántico, a través del francesismo musical; además, implantó la enseñanza pedagógica del piano, modalidad ésta hasta entonces desconocida entre nosotros, y estimuló al Conservatorio para que la adoptara también, al amparar el ingreso de uno de *Los Seis*, el maestro Meneses, al personal docente del mismo.⁸

Uno de los catedráticos de piano de esa Academia fué el insigne Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez, quien por haber leído —quizá el primero en México— el libro intitulado *Vie, talents et travaux de Jean Sébastien Bach, de J. N. FORKEL, traduit de l'allemand, anoté et précédé d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVI^e et XVII^e siècles, par Félix GRENIER* (Paris, Baur, 1876, en 16^o),⁹ estuvo en aptitud de introducir en la cátedra a su cargo, y, por ende, en México, la música de Juan Sebastián Bach en la enseñanza del piano, eligiendo, no muy atinadamente, si tal acto se le juzga a la luz de la pedagogía, *Le Clavecin Bien Tempéré*, ya que esta obra requiere ser precedida por *Las invenciones*, y éstas, a su vez, por los *Pequeños preludios*. Villanueva acostumbraba decir a sus discípulos para justificar su valiente innovación: “quien no haya estudiado a Bach, que jamás intente tocar en público, porque el conocimiento de este autor desarrolla la independencia de los dedos y de las manos, y acrecienta el progreso de la comprensión musical del ejecutante”; otras veces les decía: “gracias al estudio de las obras de Bach, aprendí a reconocer la importancia estructural de una melodía”.

El esfuerzo de Villanueva no benefició a nuestra evolución musical porque la existencia de la Academia Campa-Hernández Acevedo fué fugaz: impidió que el innovador

dispusiera del tiempo necesario para perfeccionar pedagógicamente su reforma; y esto fué tanto más sensible cuanto que su posterior docencia pianística la desarrolló entre personas de nuestra clase rica, las cuales estudian la música sin miras profesionales, y por este motivo más les interesan los fines inmediatos que los mediatos, aun cuando el valimiento de los segundos sea mayor. A estos dos obstáculos debe agregarse el prematuro fallecimiento del valiente evolucionador, acaecido en la Ciudad de México el 28 de mayo de 1893.

Las desfavorables circunstancias que lo rodearon, hicieron que el impulso de Felipe Villanueva, en favor de la música de Bach, apenas rebasara la etapa inicial.

II

BACH EN NUESTRA CULTURA

SI LOS ESFUERZOS DE Villanueva resultaron muy poco fecundos, en cuanto se refiere a la enseñanza pianística, sirvieron, en cambio, para hacer consciente entre nuestros músicos la necesidad imperativa de conocer a Bach. Su conocimiento, hasta entonces, era confuso y superficial, hijo de la tradición y no consecuencia del estudio de sus obras, ignoradas por la gran mayoría de los mexicanos. Su ignorancia, además, los inducía a caer en errores muy serios, como aquél en que había incurrido el maestro Morales al parangonar, en una de sus clases, a Bach con Schumann y Rubinstein; y si en forma tan equívoca opinaba el catedrático de historia de la música del Conservatorio, a fines de 1893, ¿cómo lo harían los músicos, en general, y los simples aficionados, en particular?*

* Es oportuno incorporar aquí el nombre de Bach en la refutación que hice a las afirmaciones de Antonio García Cubas en su obra *El libro de mis recuerdos*, respecto de la música de Chopin; al lado de ésta, el autor incluyó también la ejecución de la de Bach (sin aducir la menor prueba en abono de su dicho) en el Cenáculo León, ya transformado en Conservatorio, como frecuentemente escuchadas en los recitales privados que sus miembros realizaban, semanalmente, allá por los sesentas del siglo pasado.

Para no incurrir en repeticiones enojosas, me permito remitir al lector que desee conocer mayores detalles acerca del particular, al capítulo primero de mi libro *Chopin en México*, el cual acaba de salir de las prensas universitarias.

Nuestros Románticos de Bach.—Llamo románticos de Bach a los maestros mexicanos que guiados por su entusiasmo y el anhelo de colaborar, desinteresadamente, en la obra de nuestro progreso musical, se afanaron en hacer conocer la obra de Bach en una época en la cual ni los músicos podían interpretarla, ni aun el público más selecto comprenderla.

La primera ocasión en que los mexicanos tocaron música de Bach fué el 29 de mayo de 1893, en la Escuela Preparatoria, donde se efectuó el último concierto de la 2ª serie organizada por la Sociedad de Música de Cámara; la obra ejecutada fué el Concierto en do para pianos, que acompañó el cuarteto. No he podido averiguar el nombre de los ejecutantes, ni el de los directivos de la sociedad.

Corresponde al maestro Luis G. Saloma el honor de haber sido el primer violinista mexicano que tocó una obra de J. S. Bach. En la actuación del *Cuarteto Saloma* el 6 de junio de 1896 en la calle de Zuleta, donde hoy está la *Casa Schieffer*, figuró como segundo número del programa la *Chacona*, a cargo del maestro, acompañado al piano por el joven Luis Moctezuma; como esta obra fué, originalmente, escrita para violín solo, es probable que se ejecutara el arreglo de Mendelssohn, o quizá el de Schumann, los más conocidos en México.

Los músicos mexicanos iban lentamente familiarizándose con la música de Bach y muy buena oportunidad para conseguirlo se las proporcionó la organista Carlota Botte, quien ofreció un concierto el 18 de abril de 1896 en la Sala Wagner, de acuerdo con el siguiente programa:

I. Preludio y Fuga, J. S. Bach.—II. Serenata, Gotterman.—III. Andante Religioso, Dreychock.—Violín y Órgano.—IV. Concierto en fa, Haendel.—V. Meditación sobre un preludio de Bach, J. Bordor, arpa, violín y órgano.—VI. Fuga, Botte.—2ª Parte.—I. Tocata y Fuga en do Mayor, J. S. Bach.—II. Aria, Scharwenka. Violín y órgano.—III. Marcha fúnebre y canto seráfico, Guilmant.—IV. Largo, Haendel, Arpa, violín y órgano.—V. Variaciones en mi b. m. Sinding. Violinista, Luis G. Saloma y arpista, Adela García.

Esta fué la primera vez que se escuchó en México música de Bach, tocada en órgano. La interpretación fué magnífica y muy escasa la concurrencia.

Por último, el 4 de octubre de 1901, la violinista María Schumann tocó en la Sala Wagner un *Aria* de Bach, acompañándola al piano el joven Carlos del Castillo.

En los años de 1898 y 1899, el maestro Gustavo E. Campa tuvo instalada su Academia de Música en la Casa Wagner y Levien; allí iban a tomar clase de armonía varios jóvenes, entre quienes figuraban Luis G. Saloma, Luis Moctezuma, José Pomar y Eduardo Moreno, hijo del Comisario de la Segunda Demarcación de Policía.

Cuando Moctezuma y Pomar, que habían trabado amistad estrecha, adquirieron los conocimientos necesarios a sus estudios pianísticos, decidieron reunirse en la casa del primero, situada en la calle de la Quemada número 5, hoy 8ª de Jesús María, para analizar los *200 cánones para piano*, op. 14, de Konrad Kunz., obra que escogieron para iniciar su tarea, por haber sido informados en clase que era calurosamente recomendada por von Bülow como una serie excelente de pequeños estudios de técnica. Más tarde, se les unió el joven pianista y escritor Manuel M. Bermejo. Esto coincidió con la noticia que obtuvo Moctezuma leyendo, según él dice, una biografía de Chopin cuyo autor ha olvidado, y en el cual aparecía el músico polaco recomendando el estudio de las obras de Bach, como indispensables para conseguir el desarrollo íntegro del pianista; si tal aconteció, no es erróneo sospechar que la recomendación chopiniana hubiera removido en el subconsciente de Moctezuma el recuerdo de los afamados aforismos de Villanueva. Ambos hechos unidos al recuerdo imborrable que tenía de la ejecución de la *Chacona*, lo condujeron a adquirir todas las obras de Bach, que encargó a su discípulo Germán Sauberlich, del Repertorio de Naegel. Seis meses después las tenía a su disposición; pero formaban un gran rimerero de cuadernos, cuyo precio elevado imposibilitó su adquisición; se conformó con una parte, en que se encontraban los *Pequeños preludios*, las *Invenções*, y el *Clavecín bien tempéré*.

Moctezuma y su grupo reflexionaron mucho antes de resolverse a estudiar detenidamente, en ese orden, las tres obras. José Pomar fué el primero en poner, bajo la dirección de Moctezuma, los *Pequeños preludios*, que tocó en la casa de Francisco Muñoz, comisario de la 2ª Demarcación de Policía,

quien vivía en la propia comisaría, en la Plaza de la Aguilita, hoy Juan José Baz; fué esta ejecución la primera en México; y constituyó una verdadera novedad, de que se ufanaba Muñoz, en cuya casa se realizaban frecuentes reuniones musicales.

En el Conservatorio Nacional.—En el período en que el maestro José Rivas fué director del Conservatorio, el maestro Luis Moctezuma desempeñó por dos veces una cátedra de piano: los años 1903-1904 y 1906. En la primera, estaba concluyendo sus estudios de la obra de Bach, iniciados, según hemos visto, al principiar el siglo en curso; en la segunda, los había concluído, y podía ya, en consecuencia, impartirlos en cátedra. Moctezuma planteó en la primera junta de profesores, apenas iniciado el año escolar, la necesidad de introducir las obras de Bach en la enseñanza del piano; después de discutir la urgente medida, se aprobó, quedando establecido que los *Pequeños preludios* se incorporarían al programa correspondiente al 3er. año de la carrera, las *Invenções* al 4º y el *Clavecín* a los del 5º y 6º. En esta memorable discusión participaron tan sólo los tres directores de las clases de piano, Luis Moctezuma, César del Castillo y Rafael J. Tello; bajo su guía trabajaban siete profesores, que, a su vez, dirigían a ocho repetidores de clase; todos ellos, por supuesto, acataron lo resuelto. Bach hizo su entrada, rotunda y definitiva, en la evolución pianística de México en ese año de 1906.

El Primer Concierto.—El primer concierto Bach en la República Mexicana, ocurrió en el Teatro del Conservatorio Nacional, la noche del 10 de septiembre de 1906, organizado por los catedráticos Luis Moctezuma y Julián Carrillo (quien dirigió la orquesta), de acuerdo con el siguiente programa:

I. a) Preludios en re m. y en mi M.; b) Dos Fugas, en do m. y en do M.; señorita María de la Luz Huerta.—II. a) Invenções 2a., 7a. y 15a.; b) Preludio y Fuga del Concierto en re m. para dos violines y orquesta; solistas, señoritas Gertrudis y María Meyer.—IV. Concierto para cuatro pianos y orquesta: solistas, Ana María Charles Sánchez, Virginia Lozano, Matilde Muñoz Marquet y Rosa Sánchez Gavito.

El acto, en el cual se estrenaron en México esos dos conciertos, fué presidido por don Justo Sierra, Ministro de Ins-

trucción Pública y Bellas Artes, y por el subsecretario, don Ezequiel A. Chávez.

La consolidación.—Es verdad que el piano era, y es, en buena medida, un importantísimo factor en nuestro desarrollo musical; pero no tanto para que supla las otras formas de expresión musical; por ese motivo urgía el concurso de los restantes sectores instrumentales, para consolidar el avance logrado por nuestros pianistas de vanguardia.

El principal contingente lo suministraron los músicos nuestros que perfeccionaron sus estudios en Alemania, de cuyos conservatorios traían el conocimiento de las obras de Bach, el concepto de su importancia pedagógica, la tradición de su estilística, y la técnica necesaria para su correcta interpretación; pero no todos ellos contribuyeron en igual grado. Los concertistas, entre quienes señalo a Luis Alfonso Marrón como ejemplo, fueron menos eficaces que los pedagogos, sin que esto signifique desconocer el mérito de los primeros.

Por esto, me limitaré a hablar de aquellos cuya labor docente amplió el conocimiento y la estimación de Bach, iniciados por Alfredo Bablot y Felipe Villanueva, y continuados por el grupo de *los románticos* de este movimiento.

El pianista abanderado.—En 1897, Alberto Villaseñor, discípulo, en el Conservatorio, del maestro Meneses, fué pensionado por el gobierno de la República para perfeccionar sus conocimientos pianísticos en el Real Conservatorio de Leipzig; así logró que el público comparara su interpretación del concierto de Grieg con la del insigne Raoul Pugno. Su talento artístico y su dedicación escolar indujeron a sus profesores a solicitar, en 1901, cuando terminó sus estudios, del Presidente de México, que Villaseñor regresara a Leipzig a cursar los estudios superiores y a hacer sus prácticas pedagógicas.

La obra de Villaseñor como jefe de las clases de piano del Conservatorio, a partir de 1908, tuvo una gran importancia para el mayor conocimiento de Bach, pues sustituyó a su muerte a Ricardo Castro, poco inclinado a la música de Bach. Cuando Castro se encargó de la dirección del plantel, en enero de 1907, hizo salir de su cátedra a Moctezuma, haciendo peligrar así la reciente innovación introducida por éste en la

pedagogía pianística. La sospecha del poco favor con que Castro veía a Bach la confirman sus cinco recitales, ofrecidos antes de su viaje a Europa; en sus programas, que entonces se tenían como modelo, no figuró una sola obra de Bach; su actitud no varió después de regresar del Viejo Mundo y hasta su fallecimiento.¹⁰

La presencia de Villaseñor, en la jefatura de clases de piano en el Conservatorio, bastó para que la innovación de Moctezuma subsistiera; por desgracia, esa benéfica influencia fué brevísima; a poco la truncaba la inesperada muerte de Villaseñor, pianista eminente, acaecida en Orizaba, su tierra natal, el 22 de enero de 1909.

Los continuadores de Villaseñor.—Si debemos considerar a Villanueva como al introductor romántico de Bach en nuestra enseñanza pianística, y a Moctezuma como a su reintroductor lógico, a Villaseñor le corresponde el de introductor pedagógico, por obra de su capacidad técnica, estilística y docente, forjadas las tres en los moldes leipzigenses, considerados en la propia Alemania como los de la más pura cepa bachista.

Para cubrir la vacante de Villaseñor, ingresó al cuerpo de profesores del Conservatorio el maestro Manuel M. Ponce, que había estado en el *Stern'sches Konservatorium der Musik*, de Berlín, como discípulo de piano del maestro Marthin Krause, el año 1906.

Continuaron sosteniendo la tradición bachista, dentro de las clases de piano de nuestro Conservatorio, los catedráticos Carlos del Castillo, Manuel Barajas, Antonio Gomezanda, Salvador Ordóñez Ochoa, Esperanza Cruz, Fausto Gaytán, Joaquín Amparán, Pablo José Castellanos Cámara y Angélica Morales viuda de Sauer y, fuera del Conservatorio, Arnulfo Miramontes y Enrique Cortés Texeira.¹¹ Debe agregarse a la nómina anterior, en lo que respecta a Mérida de Yucatán, el nombre de Emilio Puerto Molina y el de Manuel Sierra Magaña.

Todos los anteriores se cultivaron en Alemania, y trajeron sus luces a México.

El violín.—Respecto al violín y a la música de cámara,

tanto en lo que se refiere al aspecto didáctico como al artístico, el maestro Luis G. Saloma tiene muy alto y muy relevante lugar, pues sus conciertos, inaugurados al crearse el *Cuarteto Saloma* el año 1896, le hicieron ser el introductor de las obras de Bach en ese género de conjuntos. En 1903, el maestro Saloma ingresó al personal docente del Conservatorio, en el cual ha desempeñado desde entonces una de las cátedras de violín y otra de música de cámara, y en 1904 fué pensionado por el gobierno para ir a Alemania a perfeccionar sus conocimientos musicales, permaneciendo como alumno de violín en la *Hochschule für Musik*, de Berlín, desde mediados de 1904 hasta mediados de 1906.

La música de cámara, en relación con las obras de Bach, también recibió el impulso del maestro José Rocabrana, al frente del cuarteto de la Sociedad Alemana de Música, y, más tarde, el del maestro Aurelio Fuentes, discípulo del maestro Saloma en el Conservatorio Nacional, quien estando en Amberes fué pensionado, en 1935, por Mr. Joseph Robinson, cellista aficionado y vicecónsul inglés en aquel puerto, para que fuera por ese año a perfeccionarse en la *Hochschule für Musik*, de Berlín, en la cual Fuentes, por obra de su esfuerzo, permaneció hasta 1939. Al regresar a su patria fundó la asociación civil *Música de Cámara de México*, el 10 de enero de 1944.

El órgano.—El órgano también dió impulso a la música de Bach, con la estancia del padre José Guadalupe Velázquez en Alemania, como alumno de la *Escuela de Música Sacra*, de Ratisbona, Baviera, de 1889 a 1892; los conocimientos allí adquiridos los impartió después entre nosotros, desde el 14 de agosto de 1902, en que fué designado catedrático fundador de la clase de órgano en el Conservatorio Nacional, hasta 1914. Los profesores Agustín González, su condiscípulo predilecto en el Conservatorio Nacional, y, posteriormente, los maestros Jesús Estrada y Miguel Bernal Jiménez, han proseguido esa labor.

La composición.—El conocimiento de la composición es la finalidad suprema en el estudio de la música, porque no puede merecer el nombre de “intérprete” quien por ignoran-

cia de los fundamentos del arte se halle en la dolorosa eventualidad de no comprender al compositor, y, por ende, sea inhábil para interpretar sus pensamientos y mantener la ejecución dentro del marco exigido por la estética musical; de nada servirá que ese ejecutante domine la técnica instrumental, si no posee conocimientos suficientes del arte de la composición. Desgraciadamente, por mucho tiempo se ha confundido entre nosotros la *técnica* con el *arte*, esto es, los medios con el fin.

En nuestro desenvolvimiento artístico, la etapa *italianista* se caracterizó no porque se tocara entonces música italiana, sino porque nuestros compositores produjeron fundamentalmente sus obras de mayor significación dentro de la escuela italiana; el *francesismo* subsiguiente, a su vez, por haber sido concebidas al calor del romanticismo francés las obras de más alta jerarquía, escritas por nuestros músicos de ese período; y la etapa que estamos estudiando, que prosiguió a la anterior, se distinguió por haber desarrollado sus actividades la *escuela germanista* en la enseñanza de la composición, basándolas en el conocimiento de la técnica de Bach y de la Escuela Vienesa.

Correspondió abanderar ese movimiento al maestro Julián Carrillo, por haber permanecido en el Real Conservatorio de Leipzig, como alumno regular en las clases de composición, del 9 de octubre de 1899 al 31 de marzo de 1902, pensionado por el gobierno de México; de regreso al país, impartió entre nosotros tales conocimientos a partir del 7 de enero de 1906, en que fué nombrado catedrático de composición en el Conservatorio Nacional.

El canto.—También el canto recibió en México la influencia alemana, y, por ende, su orientación hacia Bach, a través de la maestra María Bonilla, quien estuvo como alumna regular de la *Hochschule für Musik*, de Berlín, en las clases de canto, de abril de 1926 a junio de 1928; en agosto de 1930 regresó a Europa, comisionada por la Secretaría de Educación Pública, para estudiar en Berlín la metodología del canto, volviendo a México en diciembre de 1931. Todos estos conocimientos de técnica alemana los ha impartido en el Conservatorio Nacional desde el 19 de marzo del año 1929,

en que se hizo cargo de una de las cátedras de canto, hasta la fecha, y desde febrero de 1934, hasta hoy día, en la Facultad de Música de la Universidad Nacional.

El género orquestal.—Las obras orquestales de Bach, junto con las corales, fueron las que alcanzaron entre nosotros más tardía suerte, pues su ejecución la inició muy parcamente el maestro Julián Carrillo; la acrecentó, en seguida, el maestro Luis G. Saloma creando la orquesta *Bach-Beethoven-Brahms*, que él dirigió, y aumentaron considerablemente su cultivo los maestros José Rocabruna, al frente de las orquestas de la Sociedad Alemana de Música, del Conservatorio Nacional, y de la Universidad Nacional, y José F. Vázquez, con la orquesta de la Escuela Libre de Música, y con la de la Universidad Nacional.

A pesar de los afanes de estos cuatro maestros, dignos todos de nuestro aplauso, debemos reconocer que México debe al maestro Carlos Chávez el auge orquestal de la música de Bach, puesto que en las veintiuna temporadas que ofreció al público la Sinfónica de México, fundada y dirigida por él, el compositor de Eisenach figuró en treinta y ocho conciertos con veinticuatro obras, de las cuales dieciséis no habían sido tocadas en México.¹²

Conjuntos corales.—Menos favorecida aún que el género orquestal, fué la obra de Bach en el coral, no obstante contar éste con mayor arraigo entre nosotros que el anterior; en efecto: ni el Orfeón Alemán, en sus primeros ochenta años de vida ni el de la Philharmonique Française au Mexique, bajo la dirección de Charles Laugier; ni el de El Águila de Oro de la Filarmónica Mexicana dirigido por el maestro Julio Ituarte; ni el del Conservatorio, cuyo director fué el maestro Ricardo Lodoza; ni el Popular, dirigido por el maestro José Austri; ni el de la Dirección General de Cultura Estética, dirigido por el maestro Joaquín Beristáin; ni el Clásico de la Secretaría de Educación Pública, del maestro Ángel Hernández Ferreiro, incluyeron en sus programas obras de Bach; le correspondió al Coro del Conservatorio, creado en 1930, iniciar esa labor bajo su director y fundador, maestro Luis Sandi, quien la prosiguió al frente del Coro de Madri-

galistas, creado en 1940.¹⁸ Los directores subsiguientes del Coro del Conservatorio; Ignacio del Castillo, Miguel Meza y Juan D. Tercero, continuaron la tradición, y este último la ha sostenido en el Coro de la Facultad de Música.

La Academia Juan Sebastián Bach.—Si todos los músicos mexicanos que se perfeccionaron en Alemania trajeron consigo a nuestro país su veneración hacia Bach, y la inculcaron entre sus alumnos, fué Carlos del Castillo quien puso todo su esfuerzo pedagógico en aras del pequeño gran libro intitulado *Das Wohltemperirte Clavier*, fundando en México la Academia Juan Sebastián Bach, al efecto de impartir en sus aulas la enseñanza de la música, bajo la égida del gran compositor.

El maestro del Castillo, pensionado por el licenciado Joaquín D. Casasús, había partido rumbo a Bélgica para estudiar en la Academia Van Dan, de Bruselas, y, como alumno de ese establecimiento educativo, tocó en la Sala Erard, de París, cuatro preludios y fugas de Bach. Concluidos sus estudios en dicha Academia (12 de enero de 1903), se dirigió a Leipzig para matricularse en su Real Conservatorio, en el cual estuvo como alumno regular hasta el 16 de marzo de 1906. Apenas llegado a la ciudad de México, el maestro del Castillo se dedicó a fundar su academia particular de música, poniéndola bajo la advocación de Juan Sebastián Bach, en la casa número uno de la calle Cerrada de la Moneda, hoy primera de la Soledad; la inauguración se efectuó el 18 de noviembre de 1907, y con ese motivo el maestro don Gustavo E. Campa leyó el siguiente discurso:

Amparado por el augusto nombre de Bach, que irá al frente de su Academia, debo asegurarle el éxito de sus trabajos a que es acreedor. Que como él, sea usted grande en el trabajo, paciente en la adversidad, perseverante y ejemplar. El hombre que lo fué *todo* en la música, el verdadero maestro de maestros, el *creador* del arte, merece el homenaje, tanto como usted merecerá el aplauso de todos los que sabemos lo que significa perseguir un ideal de nobleza y bondad, y comenzar a realizarlo.

En 1909, la Academia Bach se trasladó al 108 de las calles de Versalles, cambiándose de allí al 229 de las de El Pino, después al 19 de las Artes, al 142 de Bucareli y al núm. 2 de

la de López. El 10 de abril de 1919 se puso la primera piedra, en el 38 de la Calzada de Tacubaya, para edificar la actual Academia Bach, que se inauguró en abril de 1920. De 1907 a 1912, la Academia efectuó semanalmente sus conciertos dominicales, en cuyos programas figuraron preferentemente obras de Bach, y, de 1913 a 1919, patrocinó siete temporadas de conciertos que se efectuaron en la Sala Alemana de Música, de los cuales catorce programas estuvieron consagrados a Bach. A partir de entonces, la Academia ha continuado propagando la obra del maestro de capilla de Santo Tomás, en forma sistemática, a través de las radiodifusoras capitalinas de la Secretaría de Educación, de la Universidad Nacional, de la Secretaría de Gobernación, de la de El Buen Tono, de la X. E. Q. y de la X. E. W. De esa Academia salió el maestro Juan D. Tercero, actual director de la Escuela Nacional de Música, dependiente de la Universidad Nacional.

Consideración final.—Indiscutiblemente, las diversas mutaciones del arte son hijas de los cambios sufridos en cada época debido a la evolución social; por este motivo, para que en México pudiera aclimatarse la estupenda obra de J. S. Bach, fué necesario que, por acción de sus pedagogos, evolucionara el medio artístico hasta hacerlo propicio a esa aclimatación.

En el estudio analítico de nuestro desarrollo histórico-musical se comprueba, en forma evidente, que el factor evolutivo se halla íntimamente ligado al mejoramiento de la docencia y, de manera secundaria, al esfuerzo de los compositores y del concertismo. En este esbozo monográfico puede comprobarse mi tesis genético-histórica.

NOTAS

¹ Números 14, 17 y 19.

² 14 de mayo de 1737.

³ *El Imparcial* del 12 de julio de 1902, México, D. F.

⁴ *México, Apuntamientos de Cultura Patria*, Imp. Universitaria. México, 1943, 129.

⁵ Junto a la sistemática obra de los colosos, nada cuenta la esporádica de alguno que otro *geniecillo*, como, p. e., la del pianista Gonzalo J. de Núñez, que tocó *algo* de Bach en su concierto del 21 de enero de 1895.

⁶ La *Instrumentación* y el estudio de las *formas musicales*, "figuró" en más de un Plan de Estudios, de aquellos que por nuestra manía de reformarlos cada año, o cada dos, nunca logran vigencia prolongada y, por ende, efectiva.

⁷ Noticia publicada en *El Imparcial* del 23 de julio de 1902.

⁸ Para mayores datos al respecto, véase mi opúsculo *Chopin en México*.

⁹ El ejemplar en cuestión, anotado por Villanueva, lo conservaba su sobrino don Aurelio Villanueva G., quien me lo hizo conocer hacia el año 1927 en que yo redactaba la biografía del maestro; entonces me proporcionó también la ficha bibliográfica de esa obra, la cual he utilizado aquí.

¹⁰ Los conciertos se efectuaron en el Teatro Virginia Fábregas las noches del 27 de junio, 4 y 11 de julio, y 6 y 8 de diciembre de 1902.

¹¹ Lo breve de la estancia de este último en el Conservatorio Nacional le impidió que su esfuerzo, en pro de Bach, fructificara en el seno de ese Instituto.

¹² El número de los conciertos se duplica teniendo en consideración que el programa de los viernes se repetía en la mañana del domingo subsiguiente.

¹³ Sin ignorar que al inaugurarse el edificio de la *Academia Bach*, el 11 de abril de 1920, se cantó la *Misa* en re de J. S. Bach, sin los solos, y que dos años después, más o menos, se cantó allí el *Magnificat*. El orfeón que los cantó estuvo formado por alumnos de la Academia y algunas personas que no lo eran. Dirigió las dos obras el maestro Carlos del Castillo.