

países, al grado de poderse considerar no como escuelas nacionales, sino puramente individuales. El gusto va siguiendo hoy simultáneamente y en todas partes la progresión incesante del arte, y confesada por todo el mundo esta fusión de sistemas, los públicos ilustrados no hacen ya ningún reparo en el origen del compositor, ni restringen el entusiasmo que causan sus obras, si en ellas descubren un positivo mérito.

En México y en esa ocasión cantaron *Il Trovatore*: Ceresa, *Manrique*; Winter, *El Conde de Luna*; la Almonti, *Leonor*; la Vestvali, *Azucena* y Carroni, *Ferrando*.

La Compañía Roncari después de varias repeticiones de *El Trovador*, se despidió, en 12 de Febrero, de nuestro público que la vió disolverse y fraccionarse en dos ó tres partes. La Almonti y la Vestvali se embarcaron en el vapor "Texas" después de haber dado un concierto en Jalapa y otro en Veracruz; la Manzini, su marido y el bajo Carroni, quedáronse unos días en México y fueron después á encantar á los toluqueños y más tarde á Veracruz; los hermanos Winter y el Sr. Ceresa, tampoco se dieron prisa á abandonar nuestra ciudad, sobre todo, el último.

Mas no por eso dejaron de oírse en México piezas de óperas en bien asombrosa forma, según vamos á ver. En la noche del miércoles 30 de Enero del dicho 1856 hubo en el Teatro de Oriente una *selecta función extraordinaria* á beneficio de la actriz mexicana Romana Manito, en la que tomaron parte Mariano Osorno, Casimiro Ayala y un *lucido* cuerpo de coros. Hé aquí el programa que firmaba la agraciada:

"1.º Rumbosa obertura nueva á toda orquesta, composición del maestro director D. José Chávez, quien me la ha cedido para mi beneficio, intitulada *La Casandra*.

"2.º La chistosísima zarzuela pastoril composición de D. Mariano Osorno, quien la dividió en tres actos y la dió por título, *Los hijos de Bato y Bras ó Travesuras del Diablo*, que se halla adornada con las piezas de canto siguientes: 1.ª Gran introducción de la ópera *Elixir de Amor*: 2.ª Aria bufa de *Don Magnifico* en *La Cenicienta*: 3.ª Aria graciosa de *Bras*: 4.ª Coplas del *Tripili*: 5.ª Gran final del *Barbero de Sevilla*: 6.ª Dúo de los *raquíticos*: 7.ª Coro de los *mudos*: 8.ª Cantinela graciosa del *Diablo*: 9.ª Aria de *La loca por amor*: 10.ª Coro final por toda la Compañía.

"3.º D. Jesús Medinilla se ha dignado obsequiarme tocando unas hermosas variaciones de clarinete sobre un tema del maestro Rossini.

"4.º La divertidísima pieza cómica nominada *Majos y estudiantes*. Para dar más realce á mi función se bailará el nuevo bolero intitulado *El Eco*, que se oirá repetir por los palcos. — *Romana Manito*. — Precios de entrada: Patio y balcones, seis reales; Palcos y plateas, cinco reales por persona; palcos y plateas por entero, cinco pesos: Galería, dos reales."

Cerraremos la historia de aquel año cómico, dedicando algunos párrafos á un insigne artista muy digno de honrosa memoria, llegado á nuestra Capital en los primeros días de Noviembre de 1855. Nos referimos al distinguido pianista y compositor Oscar Pfeiffer, que por primera vez aquí, hízose oír en una reunión de periodistas, habida en casa de D. José A. Godoy, editor y redactor de *El Herald*: cinco piezas tocó á cual más difícil y brillante: unas variaciones de Thalberg sobre un tema de *El Elixir de amor*. Una mazurca de Schuloff y tres composiciones suyas, que fueron un estudio para la mano izquierda, una fantasía sobre la primera cavatina de *Hernani*, y el *Carnaval de Venecia*. Estos tres últimos trozos fueron de una dificultad asombrosa, mas para Pfeiffer no existían dificultades; vencíalas todas sin esfuerzo aparente, con admirable sangre fría, con extraordinaria seguridad. Su estudio para la mano izquierda sobre un tema original, sencillo y melancólico, con acompañamiento muy rico y variado, tenía tales complicaciones, que aun fijando la vista en el teclado, creíanse sus oyentes víctima de una ilusión óptica: parecía casi imposible que Pfeiffer produjera tan multiplicados efectos con sólo cinco dedos.

La fantasía sobre *Hernani*, sembrada de saltos rápidos y violentos de las teclas de las extremidades á los registros del medio, que son el terror de los pianistas; *El Carnaval de Venecia*, en cuyas variaciones puso el autor un torrente de notas, una avalancha de efectos y un cúmulo de dificultades sólo asequibles á manos de acero, causaron indecible entusiasmo. Ante aquellos prodigios de ejecución, hubo quien preguntase si sería el diablo el Sr. Pfeiffer; y á fe que si no lo era, por lo menos hacía en el piano cosas diabólicas. Sus audiciones públicas las dió en Febrero y Marzo de 1856.

El 14 de Febrero en el Teatro de Iturbide, el 13 de Marzo en el Salón de Actos de la Escuela Especial de Comercio, sita en la casa núm. 2 de la calle del Angel, y el 27 del mismo mes en el Gran Teatro, Pfeiffer asentó su reputación como el mejor de los pianistas que hasta entonces nos habían visitado.

Pfeiffer fué evidentemente superior á Herz, cuya escuela no era comparable con la de los modernos *principes* del piano, á cuyo frente se hallaban Liszt y Thalberg: lo fué también á Lübeck, artista que, si bien estuvo dotado de una fuerza digital extraordinaria, no unía á este don del cielo la perfección del estilo ni el talento del compositor. Pfeiffer, al rarísimo mérito de la composición elevada, unió el de una ejecución asombrosa en cuanto á su delicadeza, corrección y elegancia.

Este pianista excelente dejó imperecedera memoria de su inspiración y de la brillantez de sus efectos en el piano, que como pocos dominó con sus dedos tan fuertes y tan flexibles como el mejor acero; muy admirado fué, y aun hay en México quien lo recuerde, en el *tour de force* de tocar la Tarantela de Doehler, en octavas, tercias, cuartas,

quintas y sextas, que como contraste requieren un movimiento ligero, igual, prontísimo, no ya de los dedos sino exclusivamente de la muñeca: bien se podía mirar el brazo de Pfeiffer; estaba tan inmóvil como si hubiese pertenecido á una estatua de mármol.

En su último concierto, el 27 de Marzo en el Nacional, Pfeiffer tocó tres piezas suyas; un *andante* y *rondó* para piano y orquesta, una fantasía sobre un tema favorito de *Lucrecia*, y otra para dos pianos sobre una cavatina de *Hernani*, en cuya ejecución acompañó al gran pianista el distinguido profesor D. Tomás León, que cooperó dignamente al brillo de ella: este es el mejor elogio que puede hacerse del artista mexicano, que unía gran modestia á un talento poco común, á su notable habilidad, al clacisismo en sus estudios y en su método de enseñanza.

Cooperaron á la variedad de esos conciertos los principales artistas y aficionados que en México había en ese entonces. En diversos números de las primeras audiciones cantaron Constanza Manzini y su marido, que parece fué un buen barítono: así lo aseguraban quienes le oyeron en una cavatina de *I Puritani*, y en un dúo de *Nabucodonosor*. En otras audiciones tomaron parte el profesor Laugier y su esposa ejecutando un concierto de Gallay para trompa y piano, y una fantasía de Roberto Devereux para corneta pistón y piano. Luis Ceresa se dejó oír en una Romanza del *Elixir*, y en la balada de Schubert *Erlkoening* ó *Le Roy des Aulnes* que gustó mucho. Otra noche fué la artista mexicana Srita. Amat la que ayudó á Pfeiffer en su programa, encantando al público con sus positivos adelantos; su voz sorprendió por sus mayores firmeza, volumen, afinación y agilidad. Dícese que la Amat mereció los más entusiastas elogios del insigne pianista alemán.

Y pues de pianistas hablamos, bueno será decir alguna cosa, no desprovista de curiosidad, que con ellos ó con el piano y con la música en México tienen relación. Nada nuevo voy á decir puesto que á tomarlo voy de papeles ya impresos, y sin embargo para la mayoría de mis lectores será una novedad, pues se trata de México y los mexicanos y sabido es que con todo y el patriotismo de que se presume, la generalidad ve con el mayor desdén ó la más inexplicable indiferencia los esfuerzos y trabajos de sus conciudadanos cuando no los corona un éxito evidente, ó no se deben á algún poderoso ó á algún magnate á quien tenga cuenta adular.

No hace mucho que un distinguido maestro se sorprendió de encontrar en una obra de Fetis el nombre de un mexicano, D. Juan N. Adorno, como autor de ingeniosas invenciones presentadas en la Exposición Universal de 1855 en París, referentes á un sistema de notación musical llamado por su inventor *Melografía*: su objeto fué fijar las improvisaciones de los compositores en unas tiras de papel

especialmente pautado y enrollado en un cilindro ajustado á las medidas de la encordadura de pianos de cola. El aludido Maestro, dejando á una parte el aparato inventado por Adorno cuyo mecanismo no dió resultados prácticos, encontró en el sistema una útil invención de escritura que imprimía la mayor y más racional simplicidad á la notación musical, que permitiría nulificar catorce signos, siete llaves y siete accidentes, facilitando así inmensamente la lectura.

Pero hé aquí que D. Juan N. Adorno no fué ni el primero ni el único que en México procuró esas simplicidad de notación y facilidad de lectura musical. M. Fetis no citó á estos otros inventores mexicanos, sin duda porque no tuvo noticia de ellos, ya por su modestia que no les permitió concurrir á aquella Exposición, ya porque en México mismo nadie ó muy pocos de sus compatriotas se fijaron en ello y de ello trataron, siquiera fuese para combatirlo. Voy yo á hablar de esto y á fijar los nombres de esos mexicanos en mi libro humilde pero lleno de amor á esta mi patria de mi elección. Por de contado que mis citas las hago á título de curiosidad, pues no soy entendido en música y en estos asuntos *ni quito ni pongo rey*, aunque ayudo á los que con mejores luces hayan de escribir algún día la historia de las artes en México.

Y dicen mis apuntes que precisamente por los años de 1850 en adelante y sin pasar de 1855, se publicaron dos periódicos musicales fundados con la mira exclusiva de propagar dos nuevos métodos de escribir música por medio de letras y de letras y números.

Este sistema de notación musical por letras no era nuevo, por el contrario remóntase á la más respetable antigüedad. Los griegos y los latinos, dice un autor que supo más que nosotros, se servían de las letras de su alfabeto para escribir su música, y les daban varias formas y precisiones para diferenciar los diversos *modos* de su sistema: el Papa Gregorio fué el primero que, observando que la relación de los sonidos entre sí era exactamente la misma en cada octava, redujo el número de signos que entonces se usaban á las siete primeras letras del alfabeto: más tarde, Guido de Arezzo reemplazó esas letras por unos puntos que colocaba en varias líneas paralelas, que fueron el origen de la pauta actual: durante mucho tiempo esas notas tuvieron igual valor en su duración, y sólo marcaron los diferentes grados de la escala, así como las diversas modificaciones de la entonación: á mediados del Siglo XIV, un canónigo de la Catedral de París, llamado Juan de Murris, inventó las prolaciones y tuvo la idea feliz de dar á las notas una forma nueva, que, al mismo tiempo que indicaba su tonalidad, señalaba el tiempo que relativamente habían de durar. Durante la Edad Media se empleó la notación por medio de letras para el canto llano, y más tarde, á fines del Siglo XV, se escribió con ella en Alemania la música de órgano: los sonidos de las

notas más graves eran representados por las letras mayúsculas C, D, E, F, G, H (sí bemol), y II (sí becuadro): las mismas letras en caracteres minúsculos representaban los sonidos de la segunda octava, y con la superposición de una, dos ó tres rayas indicaban las octavas superiores: el sostenido se representaba por una *e*, y el bemol por la misma letra puesta al revés.

Sauveur, de l'Aunay, Petterson y otros muchos, procuraron hacer adaptar más tarde la notación literal, pero sus sistemas, plagados de imperfecciones, no fueron adoptados por ningún músico de profesión. El Padre Souhaitty propuso en 1677 emplear los siete primeros números árabes para anotar el canto llano y la música en general, modificando dichos números con la adición de comas ó puntos que indicaran las diferentes octavas, y señalando la duración de los sonidos por letras colocadas encima, ó bien por signos prosódicos y gramaticales. Juan Jacobo Rousseau amplió el sistema de Souhaitty, marcando el tono por el nombre de una nota, y el modo por el de la tercia del tono subrayado: unas rayas pequeñas señalaban el valor de las notas. Estos diferentes sistemas sirvieron de punto de partida á muchos innovadores, entre ellos Natorp y Zeller en Prusia, que intentaron emplear los números para la enseñanza del canto en las escuelas primarias, pero aplicándolos únicamente á los salmos y cánticos: después Galen formó con ese mismo principio los elementos de su *método meloplástico*, destinado igualmente al estudio de la música vocal, y M. Miquel hizo posteriormente uso de los números en un sistema nuevo de notación que llamó *Aritmografía musical*. Mucho más numerosos fueron los métodos gráficos musicales en que se recurrió á las letras, figurando entre sus autores el Abate La Salle, Richesthal, Bertini, Vallernod, Lemme, Bleim, Trulle de Beaulieu, Eisenmenger, y otros.

Todos ellos parece que no estuvieron de acuerdo con Berchem y otros muchos autores, según los cuales "la notación generalmente usada ha llegado á un grado de perfección tal que nada deja que desear," ni con el erudito Fetis, padre, que declara que "es uno de los inventos humanos que llena mejor el objeto á que se ha destinado." Por otra parte, adoptar un nuevo sistema gráfico para la música, traería la inevitable consecuencia de sumir en una completa ignorancia á los millones de hombres que hoy la cultivan ó profesan, y de inutilizar todos los monumentos antiguos y modernos del arte, que existen en la actualidad y se conservan con respeto y cuidado religiosos.

Estas consideraciones podrían hacer innecesario hablar de los innovadores mexicanos en este asunto, pero no sería justo dejarlos en el olvido cuando he citado los nombres de los de otros países. Uno de los dos periódicos mexicanos musicales á que ha poco me referí, se publicó en Culiacán, Sinaloa, por el inventor del sistema, de nombre

D. Julián Vidales: el otro fué redactado por D. Florentino Loza, de Guadalajara. El Sr. Vidales proponía designar las notas del diapason con las letras *d, r, m, f, s, l, c*, y las disponía en una pauta formada de dos líneas paralelas, separadas por un espacio poco más ó menos del mismo ancho que el de la pauta usual: indicaba el valor de dichas notas por medio de puntos y comas, colocados á la derecha de las letras, representando cada *punto* un tiempo entero, y la *mitad* cada coma: el cuarto de tiempo no tenía ni coma ni punto, y la letra quedaba aislada: el *octavo* estaba señalado con una raya pequeña encima de la pauta, y el *diez y seisavo* con una raya igual debajo de la misma: el propio mecanismo señalaba los tiempos de pausa, reemplazando el signo (—) la letra que indicaba la nota. La posición del diapason general estaba regularizada por las letras A y B (Alto y Bajo) y por la colocación de las notas debajo de la pauta, en tres espacios interiores, y encima: las octavas superiores se anotaban de esta última manera, pero aumentándose el grueso de la línea superior de la pauta. El sostenido se expresaba así (¡) y el bemol así (!), el becuadro con una interrogación (¿) (?). Los acordes se escribían colocando unas letras sobre otras; pero como en esta disposición podría inferirse que las letras inferiores pertenecían á las octavas bajas, el inventor advertía que la letra más alta de dichos acordes, era la única que ocupaba su lugar propio en el diapason.

Como se ve, el sistema era muy sencillo y el más inteligible y el menos complicado de los hasta allí discurridos en la misma Europa: pero ante detenido examen resultaba incompleto, imperfecto y con muchos inconvenientes prácticos: la lectura de piezas complicadas, especialmente de las escritas para piano, se hacía excesivamente difícil, y el mismo autor no hubiera podido tal vez ejecutarlas á primera vista. Las pautas eran demasiado angostas para escribir acordes múltiples de una manera clara y perceptible, y si se hubiesen puesto separadas, la vista no habría podido abrazar bastante rápidamente su contenido: cabían en ella tres notas solamente, y se ven en los trozos de más difícil ejecución tres, cuatro ó cinco para cada mano y á veces muchas más como sucede en los arpeggios. Los signos eran demasiado diminutos y por lo tanto poco inteligibles, y en la práctica hubieran exigido excesiva atención para distinguirlos. Con ese sistema se hubiera hecho la trasposición muy difícil, si no imposible. Falta-ban indicaciones sobre la manera de señalar la expresión que, al ejecutarla, debe darse á la música en sus mil y una formas, como son las modulaciones de fuerza, dulzura, energía, disminución, aumento, ligati, staccati, etc., etc. Era éste un gran vacío que no tiene el sistema gráfico en uso, y que es difícil perfeccionar más de lo que ya lo está, pues no hay quizá ningún efecto musical que no pueda traducirse, determinarse, y de un modo clarísimo, por alguno de sus sig-

nos. El sistema común y aceptado universalmente, tiene, entre muchas, la ventaja inmensa que no posee ninguno de los innovados en diversas épocas, de que con sólo echar la vista sobre una página, se tiene idea anticipada de lo que se va á tocar, y puede desde luego apreciarse el conjunto, la índole, el sentido complejo de la pieza que se tiene ante los ojos. No seguiremos examinando, en gracia de la brevedad, ese sistema ni comparándole con el de notación musical del día: en sentir de los que estudiaron el del Sr. Vidales, ni era más fácil de comprender, ni más razonado que el actual: la única reforma positivamente útil y conveniente consistiría en la disminución de signos, en abreviaturas que permitieran escribir con un solo rasgo períodos enteros, grupos, frases, escalas, arpeggios, acordes, etc. En el sistema del innovador de Culiacán no había economía de signos, y en vez de ser unitarios, se formaban de dos, tres y á veces más caracteres para indicar una sola nota, un solo tiempo. Aun así fué mejor y más claro que el inventado por D. Florentino Loza, de Guadalajara, compuesto de letras mayúsculas y de números, designando las primeras la entonación y los segundos la duración de las notas, y, además, de una multitud, de un verdadero laberinto de líneas verticales y otros signos que le hacían mucho más complicado y ciertamente menos ingenioso y menos admisible que el del Sr. Vidales.

CAPITULO XI

1856 á 1858.

Por relatar, sin interrumpir el relato, la breve cuanto lucida estancia de Pfeiffer en México, nombramos en el anterior capítulo el Teatro de Iturbide sin haberle precedido con la noticia de su inauguración, realizada el 3 de Febrero de 1856, Domingo de Carnaval, con un baile de máscaras. En su prospecto ó programa decía el muy ilustre cuanto desgraciado D. Francisco Arbu: "Al fin tengo el gusto de anunciar al culto público la inauguración del Teatro de Iturbide, formado con fatigas y sufrimientos bien amargos." Así era la verdad y así debemos proclamarlo en honra de un hombre cuyo espíritu emprendedor en lo relativo al embellecimiento de nuestras salas de espectáculos, no ha tenido imitadores y sin ellos continúa. Cómo hizo Arbu, arruinado con la construcción del Nacional, para procurarse los ciento cincuenta mil pesos que próximamente costó el de Iturbi-

de, casi no se comprende, y sólo podemos presumirlo fijándonos en que desde la iniciación de su proyecto hasta el estreno del teatro, transcurrieron cinco mortales años. Hoy que en vano esperamos en nuestros principales coliseos las reformas y mejoras de comodidad y ornato de que son tan susceptibles, D. Francisco Arbu viene á ser una entidad poco menos que fabulosa. El arte en la Capital le debe imperecedera gratitud por su inalterable constancia en promover el embellecimiento y el lujo de sus teatros. Por lo que al de Iturbide toca, otros dos nombres debemos citar con elogio: el del distinguido arquitecto D. Santiago Méndez, director de la obra material, y el del escultor inglés D. Santiago Evans, que con mucho acierto y buen gusto desempeñó la parte de ornato.

Puesto que ya no existe dedicado á su primitivo objeto, hagamos su descripción, según nos lo pintan los papeles de la época. La primera impresión que al entrar en la sala se recibía, era indudablemente satisfactoria, pues hacíase grata á la vista la feliz distribución de los palcos y la gracia y el buen gusto de los adornos: las esculturas afectaban las mil variadas formas de los estilos gótico, bizantino y del renacimiento, miscelánea atrevida tal vez, pero de buen efecto. El oro y la plata, prodigados profusamente, eran realizados por el fondo color perla y por los ricos tapices interiores de los palcos: el conjunto era rico, risueño, aéreo y elegante. Innovación introducida por el Sr. Méndez fué la galería antepuesta á los palcos primeros, muy usada en los Estados Unidos antes que en los teatros de ciertos países europeos: en ellos era localidad muy frecuentada por las señoras, especialmente por las que, ufanas de su intachable hermosura, se complacían en hacer de ella pública ostentación. En México no tuvo éxito, porque una exquisita timidez forma el fondo del carácter de las hijas del país, porque son más timoratas y sencillas que la mujer del Norte, porque no hacen gala de desembarazo en sus maneras, porque el recato y la modestia son innatos en ella, y porque la vida de familia, la intimidad del hogar doméstico y sus confidenciales expansiones tienen para ellas más atractivos y más encantos que el brillo exterior y la ostentación, hija de la vanidad.

Las plateas, que en el de Iturbide reemplazaban los balcones del Nacional, constituían una innovación apreciada por las familias que, no queriendo hacer gala de un lujo, lo más del tiempo ruinoso, van al teatro con el exclusivo objeto de disfrutar del espectáculo, y ningún placer ni interés tienen en servir de blanco á los anteojos, sobrado impertinentes á veces.

La fachada carecía de gusto y de estilo: "nada diremos de los costados, que llevan en sí el sello de una construcción demasiado sencilla, rápida y económica; pero no puede decirse lo mismo respecto al frente ó fachada propiamente dicha. Se compone ésta de un pórtico