



ALFREDO BABLOT.



ALFREDO BABLOT

ALFREDO BABLOT no es mexicano; su patria, Francia, está muy léjos de la nuestra, por más que el vapor, la electricidad y la convencion postal se afanen en hacer que nos parezca más corta la distancia, haciendo más rápido y ménos penoso el viaje de un pasajero, la conduccion de una balija ó la trasmision de un telegrama.

Todo esto será un triunfo de la ciencia y de la industria; pero la distancia se ha quedado la misma, á pesar de todas las facilidades, de todas las comodidades y de todas las ilusiones.

Pero Bablot, aunque no ha nacido entre nosotros, llegó á México muy jóven; aquí, puede decirse, se acabó de formar y se desarrolló física y moralmente: su carácter agradable, comunicativo y franco, le ligó en estrechos

vínculos de amistad con todos los hombres que entonces eran jóvenes, y que ahora, después de tantos años, no necesito presentar pruebas para decir que ya no lo son.

Poco tiempo después de haber llegado á México, ya nosotros, los de esa generación, considerábamos á Bablot como uno de nuestros compañeros, casi de infancia; y él por su parte, se sentía también como en medio de condiscípulos. En la amistad, lo mismo que en el amor, cuando se forma un verdadero vínculo, los tiempos pasados se revisten con la veladura del presente, y parece como que siempre, desde la infancia, se ha cultivado aquella amistad, lo mismo que se siente como si nunca se hubiera amado á más mujer que á aquella; porque si es verdad que las leyes no deben tener efecto retroactivo, por un fenómeno inexplicable los buenos cariños tienen efecto retrospectivo; que el *miraje*, el espejismo, es un accidente que se presenta en el espíritu más comunmente de lo que parece.

Dotado de una inteligencia clarísima Alfredo Bablot, aunque no hablaba bien el español, pudo rápidamente amoldarse á nuestro lenguaje familiar en México, á nuestra pronunciación y á nuestros provincialismos. Un idioma, según dice Max-Müller, para conservar la vida y el movimiento, se nutre constantemente con elementos que día á día le proporcionan los dialectos que le rodean: entre nosotros no hay dialectos que hayan nacido del idioma español que se ha nutrido aquí, para la conver-

sación familiar, con muchas palabras y escasísimos giros de los antiguos idiomas americanos.

España ha sido el puente por donde las lenguas semíticas han enviado muchas palabras á naturalizarse y confundirse con los idiomas de los antiguos pobladores de México: el hebreo y el árabe dieron á los españoles de los siglos xv y xvi palabras y costumbres que ellos han olvidado; pero que transmitidas entonces á México por los emigrantes, se conservan todavía y se usan frecuentemente en la conversación familiar, más por la raza indígena que por la raza mezclada.

Curioso sería hacer un estudio sobre esto y entresacar del español que hablan nuestras gentes de campo, esas palabras que ya en España están en desuso y que son árabes ó hebreas. No sería difícil pero sí laborioso.

Bablot se dedicó al periodismo, y seguramente no hay uno entre nosotros que haya comprendido mejor ni desempeñado con más acierto la dirección de esta clase de publicaciones. Interés, variedad, oportunidad en las noticias, exactitud en el servicio del público, acierto en la elección de redactores, criterio sano para designar lo que debe reproducirse de ajenas publicaciones, pormenores minuciosos en lo que causa público interés, y sobre todo, caballerosidad y decencia al tratar de los hombres y de las cosas: todo esto puede asegurarse que se encontraba en «*El Federalista*», en los muchos años que lo dirigió Bablot.

El grupo de redactores que para ese periódico supo atraerse, fué simpático y escogido, y todos ellos, como una prueba de que merecen este elogio, han figurado despues ventajosamente, en la literatura ó en las ciencias. Justo y Santiago Sierra, Francisco Sosa, Silva, Peza, Cuenca y otros varios que daban á ese periódico tanto interes como popularidad, haciendo extraordinaria la circulacion de aquel diario que, cuando Bablot lo recibió como director, no contaba ni con un centenar de suscritores.

A su actividad y á su inteligencia, reúne Alfredo variados y notables conocimientos, sobre todo en la música, que es para él la pasión dominante; y ya se ve que con dotes intelectuales como las de Alfredo, el arte debe tener en él un admirable representante.

Notables por más de un título son los artículos de crítica musical de Bablot; y el Gobierno, pensando en la reforma del Conservatorio de Música de México, y recordando quizá las aptitudes y los conocimientos que en esos artículos habia demostrado, fijóse en él y le nombró Director del Conservatorio.

La satisfaccion no sólo de los amigos de Bablot, sino de los amigos de la música, de los que saben cuánto influye en las costumbres de los hombres y en su modo de ser moral el cultivo de la armonía, fué naturalmente grande y significativa, y raras veces un Gobierno puede, como en esta vez, dar una disposición que sea del agrado, no sólo de los muchos, sino tambien de los buenos.

Como Alfredo tiene un carácter en el que á la par de la alegría y la jovialidad, de la dulzura y de la prudencia, lleva una buena dosis de energía y de firmeza, de constancia y dedicacion, la obra casi magna de la reforma del Conservatorio y con ella la de los estudios de la música en México, tiene que llegar á feliz término, aunque tropezando con muy grandes dificultades.

Inútil me parece decir hasta qué punto es necesario para una sociedad el cultivo de la música, y hasta qué punto es indispensable, en la educacion, la enseñanza de ella. Los padres de la Iglesia, lo mismo que los filósofos paganos; los poetas, lo mismo que los jurisconsultos, todos han convenido, no sólo en la utilidad, sino en la necesidad de la música.

Como una prueba de esto, voy á citar las palabras de un escritor que ni es de los más entusiastas por esa clase de estudios, ni pertenece en su escuela administrativa á esos autores á quienes Bluntschili llama *románticos*. Dice Bain en su obra *La ciencia de la educacion*, hablando de la música:

«De todas las artes, la más accesible, la más extendida, la más poderosa, es la música. De todos los placeres del hombre, la música puede considerarse como el más inocente y como el que le cuesta ménos caro: en todos tiempos los hombres han estado tan ávidos de música, que no podemos comprender cómo han podido vivir alguna vez sin ella. En las épocas primitivas es-

«taba unida á la poesía, y el elemento poético tenia un
«valor igual al de su acompañamiento musical, cuando
«no mayor.

«Como los moralistas han reprobado siempre el anhe-
«lo del placer por sí mismo, y no lo permiten sino como
«el auxiliar de la moral y de los deberes sociales, los le-
«gisladores se han ocupado en determinar el género de
«música más á propósito para desarrollar las virtudes mo-
«rales y las cualidades más elevadas del espíritu. Tal es
«la idea que se encuentra en las teorías de la organiza-
«ción social de Platon y de Aristóteles. En efecto, es
«incontestable que los diferentes géneros de música ejer-
«cen sobre el espíritu acción bien diferente: los dos gé-
«neros extremos, la música militar y la música religiosa,
«son bien conocidos de todo el mundo; y la imaginación
«puede sin trabajo presentarnos la multitud de timbres
«que en el intermedio de ellas pueden encontrarse.»

¿Para qué citar á Platon que señala hasta los instru-
mentos y el aire que convienen para desarrollar en los
espíritus sentimientos nobles?

Él deja la lira, el arpa, para las grandes emociones;
proscribe los aires lúgubres y apasionados, lo mismo que
los muy dulces, y no tolera más que los cantos dóricos
y frigios, que juzga más á propósito para despertar pen-
samientos enérgicos y viriles.

Las noticias sobre la música en los remotos tiempos
en que los aryanos ó los semitas comenzaban á desper-

tar á la civilización y á la cultura, se pueden llamar con
seguridad, más bien fantaseos de escritores alucinados por
pretendidos descubrimientos, que datos seguros para la
Historia.

Nuestros conocimientos sobre la historia de la música
arrancan desde los tiempos de Pitágoras.

Pitágoras y sus discípulos, con una intuición verdade-
ramente admirable, buscaron las armonías musicales en
las relaciones numéricas: levantaron el arte musical á las
matemáticas y á la física; le dieron ó procuraron darle
una base científica; y todo esto, que la ciencia moderna va
cimentando de día en día, merced á la perfección siem-
pre creciente de los métodos de observación y de los ins-
trumentos, lo presintieron, lo adivinaron, lo quisieron
plantear Pitágoras y sus discípulos.

Para ellos no podía haber consonancia sino en inter-
valos que expresaran relaciones sencillas, como la cuarta,
la quinta y la octava, comprendidas en las razones $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{3}$,
y $\frac{1}{2}$, y excluían algunas armonías por la razón de no ser
simple la proporción, aun cuando después se han admiti-
do en la música moderna.

Aristóxeno levantó una escuela enteramente opuesta
á la de Pitágoras, no sujetando las armonías á más juicio
que al de los sentidos y á la comparación que el oído le
daba con los sonidos armónico y fundamental.

Los griegos tenían por base para todas sus teorías y
para todas sus composiciones musicales, el tetracordio, es

decir, ut, fa, sol, ut, cuyas relaciones se representan por $1, \frac{4}{3}, \frac{3}{2}$ y 2 que, según la tradición antigua, constituían la lira de Orfeo.

Los tetracordios fueron tres: el diatónico, sólo tonos; el cromático, también semitonos, y el enarmónico con cuartos de tono.

La opinión más común es que en los coros griegos las voces de las mujeres eran reforzadas en octava baja por los coros de los hombres: con este sencillo mecanismo se conformaban todos sus cantos religiosos y guerreros. No es probable que un pueblo, que una raza que a tan gran altura había llevado todas las artes y que poseía un sentimiento estético tan puro y tan desarrollado, hubiera tenido sólo como órbita de la música, en sus coros, ya en los convites, ya en las ceremonias religiosas, ya en las marciales funciones, cantos semejantes a las salmodias de la Iglesia.

La instrumentación, lo que podemos llamar la orquesta, realmente debió haber sido pobre; porque ni en Platón ni en Aristóteles vemos que se haga mención de gran número de instrumentos; y la lira, el arpa, la flauta y algún otro, indudablemente debían haberse ahogado en la inmensa vibración de aquellas grandes masas corales; pero el Orfeón moderno nos prueba todo el partido que puede sacarse de los diferentes timbres de la voz humana, y conocidas son las reglas de alta composición que aconsejan que, en ciertas ocasiones, el compositor debe hacer

abstracción del acompañamiento de la orquesta, y puede ejecutarse aquella pieza sin necesidad del dicho acompañamiento.

La Iglesia, en el siglo iv, admitió los cuatro tonos de los griegos que se llamaron *dorio*, *frigio*, *lidio* y *misolidio*. El Papa Gregorio introdujo, 200 años más tarde, otros cuatro tonos que se llamaron colaterales, y éstos fueron el fundamento de los cantos de la Iglesia que llegaron a formar en esos siglos la base de toda la música. Pero aun no aparecía la verdadera gama musical.

Guido Aretino, tomando por fundamento, como los griegos, el tetracordio, formó un exacordio combinando los tonos griegos, y a esto llamó gama, y a las notas que la formaron nombró ut, re, mi, fa, sol, la, tomando estas sílabas del himno de S. Juan:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Ioannes.

El *si* extractado del séptimo verso (S é I), fué agregado para señalar la séptima nota en 1684 por Lemaire.

El uso de las denominaciones propuestas por Guido d'Arezzo no se extendió inmediatamente, pues en el siglo xiv, en tiempo de Juan de Muris, se solfeaba todavía en Francia con las sílabas: *pro*, *to*, *no*, *do*, *tu*, *a*.

En Inglaterra y Alemania se ha conservado á las notas de la escala los nombres de las letras C, D, E, F, A, B, (i H).

Roqueplan dice que, segun un libro del siglo xv que se conserva en la Biblioteca de Santa Genoveva, en Paris, los nombres de las notas fueron inventados por un aleman llamado Phontus.

Segun Bohlen, los nombres son de origen persa, pues en Persia se solfea con las palabras *durr-i mufassal*, que significan «rosario de perlas.»

Desde entónces las notas tienen este nombre, y cada vez que, hablando de la música de los griegos, hacemos relacion del *ut*, del *re* ó del *fa*, ó de cualquiera otra de ellas, sólo salvamos el anacronismo, considerando la ignorancia en que estamos de su tecnicismo musical.

El estudio de la gama, dice Blacerna, nos da en compendio uno de los criterios más importantes para juzgar del estado musical de un pueblo: ya hemos visto algo de la gama entre los griegos; largo seria de estudiar el movimiento artístico y científico que la ha traído hasta el estado en que hoy la encontramos, y que sin embargo, científicamente no puede llamarse perfecto, por más que la educacion no nos permita juzgar de los inconvenientes pequeños que tiene, pero sí de las ventajas que podrían sacarse con su reforma.

El sonido no es más que el producto de la vibracion de las moléculas de un cuerpo; pero el sonido musical

debe satisfacer la condicion esencial de ser agradable al oído, y además, á mi juicio, debe tambien ser armonioso, es decir, que pueda descomponerse en elementos que estén en relacion simple con el sonido fundamental. Me explicaré más claramente: hay sonidos, por ejemplo el que se produce golpeando suavemente una lámina de madera delgada, que por sí mismos no son agradables, pero que si sucesivamente y en intervalos proporcionales se golpean otras siete tablas que correspondan á la serie de sonidos armónicos de la gama, ya se convirtieron en agradables, y á éstos se pueden llamar sonidos *armónicos*; pero cuando al vibrar una cuerda que produzca un sonido, se observa por medio de un resonador de Helmholtz, por ejemplo, que en ese sonido las vibraciones toman una forma complicada y puede descomponerse en una serie de sonidos simples, pertenecientes todos á la serie armónica, entónces se puede decir que es un sonido *armonioso*: por ejemplo, si en un piano se hace sonar un *ut* grave, es fácil, por medio de un resonador, para las personas que no tengan el oído músico delicado y desarrollado, ó sin el auxilio del aparato para los que posean esas aptitudes, se puede, repito, en ese *ut* encontrar fácilmente el tercero y el quinto armónico, y casi siempre la octava alta, que viene á reforzar el sonido fundamental; y esta experiencia, á mi juicio, se comprueba y explica con la resonancia que hace vibrar, cuando un cuerpo vibra, todos los cuerpos cercanos á él y que están en estado de

producir un sonido idéntico.—Sentado ese principio y entendiéndose que sólo se habla de sonidos armoniosos, el número de vibraciones es la base científica y fundamental de la música, combinado con el movimiento rítmico y la progresión por intervalos determinados.

El oído humano no percibe generalmente, por segundo, más que las vibraciones comprendidas cuando más entre 16, como más graves, y 38,000 como extremadamente agudas; pero no todas éstas son musicales: las muy bajas se oyen mal y como un rumor, y las muy altas molestan por agudas: el piano moderno de siete octavas abarca casi todas las vibraciones musicales, desde 27,5 la más grave, hasta 3,500 la más aguda; y aunque algunos instrumentos llegan á 4,700, ya en esa altura los sonidos se convierten en estridentes y la música no hace uso de ellos.

El más dulce, el más agradable y el más completo de todos los instrumentos, la voz humana, juega en sus seis divisiones, bajo, barítono, tenor, contralto, mezzo-soprano y soprano, entre 82 y 1044 vibraciones por segundo. Algunas voces maravillosamente dotadas, como las de la Cruvelli, la Catalani, la Patti y la Nilsson, han alcanzado límites más altos; según refiere la tradición, en 1770 cantó en Parma la Bastardella, cuya voz tenía una extensión de $3\frac{1}{2}$ octavas y alcanzaba hasta 2000 vibraciones.

La música requiere pues, para serlo, la relación pro-

porcionada entre las vibraciones de los sonidos que la componen; y esto era lo que habían presentado los pitagóricos al fundar las bases de su armonía. Por esto, para la serie armónica de la gama, no se han podido tomar nunca en ningún pueblo, por bárbaro que se suponga, más que sonidos que tuvieran entre sí esa relación, y no escogidos al azar, guiándose los que han carecido de las reglas científicas, de un sentimiento estético más ó menos acertado, después de multiplicados experimentos y de tentativas muchas veces desgraciadas.

Por eso, una de las cuestiones de importancia práctica que se ha resuelto en estos últimos tiempos, es la adopción del diapason normal que debe poner de acuerdo todos los instrumentos en todos los países. El diapason que corresponde al *la* de la segunda cuerda libre del violín, y en un piano completo de siete octavas al quinto *la*, contando desde el sonido más grave, había sido motivo de diferencias en algunos teatros de Europa.

En el año de 1700, en París se usaba un diapason que producía 405 vibraciones; después uno de 425; en 1855 de 440, y en 1857 de 448: el teatro de Berlín adopta esta cifra, el de Milán 451, y el de Londres 455.

Los constructores de instrumentos elevan siempre el diapason para obtener mayor sonoridad; pero la Comisión internacional fijó como número de vibraciones para el diapason normal, 435 por segundo.

Debe pues sentarse como un principio, que el oído no

percibe como armónicos sonidos simultáneos y sucesivos, si el número de vibraciones no está entre ellos en relaciones simples, es decir, en relaciones de cifras simples; y la más sencilla de todas éstas es de 1 á 2, que corresponde á la 8ª, indicando que si el sonido fundamental se produce con un número dado de vibraciones, la 8ª alta debe tener doble número, y la baja la mitad; así, suponiendo 240 vibraciones para el *ut*, la gama mayor entre la música moderna, estará representada por las cifras siguientes:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{ut} & \text{re} & \text{mi} & \text{fa} & \text{sol} & \text{la} & \text{si} & \text{ut} \\ 240, & 270, & 300, & 320, & 360, & 400, & 450, & 480, \end{array}$$

y la gama menor por:

$240, 270, 288, 320, 360, 384, 432, 480.$

Ahora bien: la gama inventada por Sebastian Bach, aceptada generalmente y usada por todos los artistas modernos, está representada por esta expresion:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{ut} & \text{re} & \text{mi} & \text{fa} & \text{sol} & \text{la} & \text{si} & \text{ut} \\ 240, & 269\frac{2}{5}, & 302\frac{2}{5}, & 320\frac{2}{5}, & 359\frac{3}{4}, & 403\frac{2}{5}, & 403, & 480. \end{array}$$

Esta gama obvia grandes dificultades en la ejecucion musical; á ella se deben, segun dice Blacerna, grandes progresos en la música instrumental y la importancia creciente del piano en la vida social; pero comparada con la gama matemática, sólo los sonidos fundamentales y sus octavas coinciden, modificándose más ó ménos los

demás sonidos; y aun cuando las diferencias parezcan insignificantes, sin embargo, estas diferencias tienen, en ciertos casos y en instrumentos como el órgano, que producir *batimentos*, *trepidaciones*, que son el indicio de la falta de proporción matemática y por consecuencia de armonía entre dos notas, influyendo de una manera sensible en los sonidos resultantes que deben producirse matemáticamente cuando la diferencia entre las vibraciones de dos notas pasan de 16 batimentos por segundo, y se convierten en un verdadero sonido agradable con tanta precisión, que Helmholtz dice que si se dan, por ejemplo, al mismo tiempo *ut*₃, *mi*₃, *sol*₃, cuyas vibraciones son entre sí como 4, 5, 6, se escucha *ut*₁, perfectamente unísono. La ciencia ha encontrado todas estas proporciones exactas, valiéndose de ese aparato que se llama *La Sirena de Helmholtz* y que es el perfeccionamiento de *La Sirena de Cagniar-Latour*.

La ciencia y la experiencia han venido á vindicar la memoria de Pitágoras y á demostrar que la proporción entre las vibraciones forma los sonidos armónicos, armoniosos, las consonancias, las disonancias, todo el sistema en fin, de la música; pero esto ¿por qué? La naturaleza, esa terrible esfinge que día á día presenta al espíritu humano nuevos y complicados enigmas, no ha encontrado quien llegue á darle la verdadera resolución de éste. Helmholtz, en una conferencia musical, en Bonn, ha logrado dar una que hasta hoy parece la más satisfactoria, coor-

dinando las vibraciones del sonido con la organizacion anatómica del oído y sus relaciones con el sistema nervioso y con la masa encefálica.

La música llegará á adoptar la gama matemática, y entonces será la música perfecta y merecerá el nombre algo pretencioso de *la música del porvenir*. Los instrumentos de arco, la voz humana y aun los mismos instrumentos de viento, podrán entrar en esa reforma: el piano y el órgano presentarán grandes dificultades; «el piano,» como dice un escritor notable, «es el verdadero instrumento de la gama inexacta; con ella ha vivido y probablemente con ella morirá.» El piano es como sintético, quizá el único instrumento musical usado en sociedad; es un auxiliar poderoso para los compositores; es la alegría de nuestras casas; el compañero de nuestras fiestas domésticas; para el acompañamiento del canto no tiene ni rival y verdaderamente ni sustituto en los salones de la grande sociedad; en cambio, como instrumento clásico, sus sonidos se extinguen rápidamente cualquiera que sea la habilidad del pianista; sus notas falsas se esconden y se toleran con más facilidad, y su influencia en la música no ha dejado de ser nociva. El canto, la verdadera melodía en la música para piano, ha ido desapareciendo poco á poco; y como si no se tratara más que de dar una muestra de agilidad, de vigor y de fortaleza, se ha sustituido con una cascada de trinos, de grupetos, de ruidos, de movimientos extraños y convulsivos que servirán cuando

mucho para probar la destreza del ejecutante, el trabajo del compositor y la condescendencia de los oyentes, pero que de ninguna manera pueden conmover nuestros sentimientos ni despertar en nuestro cerebro esas ideas dulces y melancólicas, ó alegres y de satisfaccion, que es lo que busca y procura la música.

Un pianista, de esos que gozan fama de buenos ejecutantes y que tiene delante de sí un papel cubierto de complicados arabescos de un género desconocido, y que se suelta produciendo ruidos que hacen gemir al piano, y causa, como dice Helmholtz, *mal de nervios* á los oyentes, podrá saber mucho; ser un gran prestidigitador; levantarse de allí enteramente satisfecho de su destreza y de su agilidad; recibir mil felicitaciones de los que, á fuerza de alabar lo que nadie entiende, quieren pasar por grandes conocedores; pero aquel hombre no ha ejecutado un trozo de música, por más que lo aseguren todos los *dillettantis*; esto se llama *mal gusto, perversion del arte y blasfemia científica*, aquí y en toda tierra de cristianos; y así lo llaman los músicos científicos, por más que se le quiera dar el mal nombre de *pieza fuerte*.

Si un profesor de elocuencia quisiera probar el progreso y la aptitud de sus discípulos, presentando en un acto público jóvenes que pudieran pronunciar clara y distintamente, cincuenta palabras por segundo, aunque fueran de las Oraciones de Ciceron, todo el mundo diria que aquello no era elocuencia sino un baturrillo infernal.

A ningun literato le ha ocurrido que es prueba de gran saber, escribir y luego leer rápidamente y en un tiempo muy limitado, un gran trozo redactado en alguno de esos idiomas polisintéticos en que cada palabra tiene catorce ó quince sílabas: y eso que se llama grande ejecución, á mí me da idea, en último análisis, de aquel juego de los muchachos que consiste en decir rápidamente y sin equivocarse: *el arzobispo de Constantinopla se quiere desarzobispoconstantinopolizar; el que lo desarzobispoconstantinopolizare, buen desarzobispoconstantinopolizador será:* y esto equivale á suponer que es orador Emilio Velasco, porque con el mayor desenfado, como un reloj al que se le ha reventado la cuerda, habla una ó dos horas sin detenerse.

Bablot, dotado de una inteligencia clarísima, con notables aptitudes para la música, como he dicho, y ayudado con grandes conocimientos, podrá, como Director del Conservatorio, y contando con el apoyo del Gobierno, llevar adelante la reforma del gusto tan necesaria en México.

Si las grandes disposiciones que tienen los mexicanos para la música y su notable afición á ese arte, no hubieran hecho que aquí se cultivara con empeño, merced á esfuerzos privados y venciendo toda clase de obstáculos, indudablemente México en ese ramo sería el país más atrasado: casi todos los profesores, casi todos los artistas han tenido aquí que formarse solos; porque ni escuela ni maestros lograron alcanzar realmente todos los que

en el arte se han distinguido; y á fe que muchas notabilidades mexicanas podrian contarse en los anales de la música, si hubieran encontrado, muchos tambien que han pasado inapercibidos, facilidad y modelos que les sirvieran de guía en tan difícil ejercicio.

El Maestro Melesio Morales, apénas un corto tiempo, insignificante puede decirse, para lo que se tiene que aprender y que estudiar, permaneció en Europa; y el Maestro Morales es una honra para nosotros, y al escuchar cualquiera de sus composiciones, los ménos concedores descubren un estilo y un gusto muy diferentes de aquel de que hablé al ocuparme de las piezas escritas para piano.

Ni faltan en México profesores distinguidos, ni faltan ejecutantes dignos de llamar la atención; pero creo que el estudio de la música está en decadencia entre nosotros, por los sistemas de enseñanza. Apénas un jóven comienza á tener alguna destreza y algunos conocimientos en el piano, cuando contándose ya como secundaria la perfeccion musical, empiezan á ponerle los maestros, bien por halagar á la familia, bien por lucir los adelantos del discípulo, ó por condescender con éste que se fastidia de la aridez del estudio, walses, polkas, danzas habaneras, mazurkas y toda esa multitud de piezas para baile, que sobre no ser de lo más clásicas, vician el gusto del discípulo, y además le hacen perder la afición por el estudio serio, como á un estudiante en cuyas manos se pusieran

novelas y versos eróticos y se le quisiera despues obligar á los duros estudios de la lógica ó de las matemáticas: las piezas de música escritas que vienen á México, generalmente son de baile, ó cuando más, variaciones en las cuales el amor propio del autor y del ejecutante se satisfacen á costa del buen gusto clásico; porque se busca en ellas más bien una dificultad que vencer, que no un pensamiento agradable y conmovedor que presentar; y no es el trozo de una tragedia que se declama, sino el peligroso y difícil ejercicio de un acróbata el que se ejecuta.

El arte, la dedicacion y el estudio podrán crear una escuela nacional en México, porque hay elementos para ella; no digo que seria una escuela original; tendria necesariamente que ser ecléctica: la escuela italiana con sus dulces melodías y su *bel canto*, llevando á la orquesta á servir de acompañamiento á la voz humana; la escuela alemana rica en armonías, con sus grandes masas corales, sus magníficos movimientos de orquesta y convirtiendo casi la voz humana en instrumento de esa orquesta, han formado en Paris una escuela ecléctica francesa. En México, la índole de nuestra raza seria un factor importantísimo para formar esa escuela.

El fondo de nuestro carácter, por más que se diga, es profundamente melancólico; el tono menor responde entre nosotros á esa vaguedad, á esa melancolía á que sin querer nos sentimos atraídos; desde los cantos de nuestros pastores en las montañas y en las llanuras, hasta las

piezas de música que en los salones cautivan nuestra atencion y nos conmueven, siempre el tono menor aparece como iluminando el alma con una luz crepuscular. Inútil seria buscar aun en los bailes de máscara y en medio del bullicio del Carnaval, esa alegría atronadora que distingue á los franceses, de todos los demas pueblos de la tierra: vano intento ha sido querer trasplantar entre nosotros esas ruidosas manifestaciones del placer; y se han estrellado contra el indiferentismo ó contra el ridículo, los imitadores de costumbres que no pueden aclimatarse aquí.

Cada raza, cada pueblo, tiene, como los individuos, su modo peculiar de sentir y de expresar sus sentimientos: los frutos intelectuales de cada raza, de cada pueblo, tienen que afectarse y que llevar en sí el sello del espíritu de esa raza: por eso una escuela ecléctica musical en México, llevaria tambien marcada la originalidad en el sentimiento, que siendo natural, estaria muy léjos de ese afectado sentimentalismo en que degeneró la escuela italiana.

Quizá Alfredo Bابلot, al frente del Conservatorio de Música, pueda, ya que no ver consumada esta evolucion que no es obra ni de un individuo ni de una generacion, sí darle el primer impulso, iniciarla y marcarle el camino: tiene de sobra para ello, aptitudes y atrevimiento.
