

Teresa Carreño: Una excepcional compositora venezolana del siglo XIX

Teresa Carreño: An exceptional venezuelan female composer of the XIX century

Juan Francisco Sans

jfsans@gmail.com

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

La historiografía musical ha visto con toda justicia en Teresa Carreño a una de las grandes pianistas de todos los tiempos. Pero esta faceta de su vida ha opacado sin duda su importante producción como compositora. El presente trabajo procura reivindicar su obra en el marco de la composición femenina del siglo XIX, partiendo de un examen del valor musical de sus composiciones y de la comparación de su obra con la de otras grandes compositoras de su tiempo. Para ello, el artículo se aboca a deconstruir el discurso que ha prevalecido en la literatura especializada que ha discriminado la música de Teresa Carreño no sólo por pertenecer al género salón, sino fundamentalmente por tratarse de la obra de una mujer.

Palabras clave: Teresa Carreño; composición femenina; musicología de género; música del siglo XIX; música de salón

ABSTRACT

The musical historiography has seen in Teresa Carreño one of the greatest pianist of all times. But this aspect of her life has cast a shadow over her important production as a composer. The present study tries to vindicate her work in the context of feminine composition of XIX the century, starting with an examination of the musical value of her compositions and the comparison of her work with those of other great female composers of her time. In this sense, this article devotes to deconstruct the prevailing discourse in specialized literature which discriminated Teresa Carreño not only because it is salon music, but because it is the work of a woman.

Key words: Teresa Carreño; feminine composition; genere musicology; XIX century music; salon music

INTRODUCCIÓN

Pocos venezolanos están realmente conscientes de la importancia que ha tenido Teresa Carreño en la historia general de la música. No se trata de la exaltación para consumo local que se suele hacer de un nacional que se ha destacado de algún modo relevante fuera de las fronteras de su país. Teresa Carreño fue una artista realmente excepcional, reconocida como tal no por sus coterráneos, a quienes hasta se les ha llegado a acusar de indiferentes ante su rutilante trayectoria musical, sino en los centros musicales de mayor prestigio en el mundo: París, Londres, Viena, New York, Boston, San Petersburgo, Berlín, entre otros.

Teresa Carreño obtuvo en vida el reconocimiento unánime de los más grandes compositores de su tiempo, como Gioachino Rossini, Franz Liszt, Edward Grieg, Hector Berlioz, Johannes Brahms, Charles Gounod o Camille Saint-Saëns, por nombrar sólo a algunos. Tocó además bajo la batuta de los más destacados directores de la época, como Arthur Nikisch, Hans von Bülow, Carl Zerrahn o Theodor Thomas; y con todas las grandes orquestas del mundo, incluyendo las filarmónicas de Berlín, New York o Boston.

Entre los pianistas se la consideró un fenómeno sin parangón en la historia. En este juicio coincidieron por igual sus colegas contemporáneos, como Anton Rubinstein, Joseph Hoffman, Wilhelm Backhaus, Arthur Rubinstein, Clara Schumann o Ignaz Paderewski, por hablar sólo de algunos de los más connotados pianistas del momento. Se trata, pues, de un personaje totalmente fuera de serie. El veredicto definitivo que la historia ha dado sobre su desempeño como artista puede resumirse en una contundente frase recogida en el *New York Times* el 17 junio de 1917, a propósito de su desaparición física: “Es la mejor pianista que haya vivido jamás.”

Sin embargo, no se trata aquí de resaltar a la intérprete, que ya ha sido objeto de innumerables estudios (aunque cabría considerar que aún restan por investigar muchas facetas de su carrera como pianista). Lo que

se procura es valorar en su justo término un aspecto de esta artista que ha sido relegado a un segundo plano: su producción como compositora, y en especial, como escritora de música para piano.

El repertorio de Teresa Carreño es prácticamente desconocido por el público actual. Las piezas que hoy se conservan de esta autora no se ejecutan regularmente en los programas de concierto y se graban como rarezas en discos monográficos o dedicados a compositoras. Tampoco han sido reeditadas sino muy esporádica y parcialmente, y por ende no forman parte de los programas de estudio obligatorio de las academias de música pese a su innegable calidad artística. He allí el porqué resulta indispensable insistir sobre este particular. Aunque hay que reconocer que la faceta de Teresa Carreño como compositora ha sido abordada por todos sus biógrafos casi sin excepción, se la suele tratar como una parte poco importante de su carrera, cuando este factor jugó un papel crucial en su formación como artista.

Valga recalcar que el talento creador (no el interpretativo) de Teresa Carreño no nace por generación espontánea, sino que se remonta a una rancia tradición de compositores venezolanos que comienza en el siglo XVIII con su bisabuelo Alejandro Carreño, y llega a la cúspide con su abuelo Cayetano Carreño, ambos maestros de capilla de la Catedral de Caracas, máximo cargo musical que se podía alcanzar durante la época colonial en Venezuela. De modo que mirar a Teresa Carreño únicamente como la gran pianista que fue, es considerar sólo una parcialidad de su creatividad. Es por eso que el presente trabajo intenta arrojar luz sobre uno de los aspectos más descuidados de su vida, cual es su producción compositiva, e indagar en las causas de por qué hasta ahora su música ha permanecido tan en un segundo plano.

MÉTODO

El trabajo que se presenta es de tipo documental. En tal sentido, se pasa revista a la literatura especializada en el tema, pero sobre todo, a

la música de esta autora a través de un examen directo de sus partituras. Se pretende así deconstruir el discurso que ha permitido invisibilizar la obra musical de Teresa Carreño, denigrando de su calidad musical a través de distintos argumentos, especialmente el que la descalifica al etiquetarla como música de salón, sin trascendencia alguna. Esta misma literatura aporta las evidencias necesarias que permiten hacer una evaluación más equilibrada de este repertorio, especialmente a través del método comparativo.

Juicios de valor sobre la obra musical de Teresa Carreño

En el caso de Teresa Carreño, la composición -pese a haber sido una parte muy importante de su expresión musical en los años infantiles y juveniles- pasó en su edad adulta a un segundo plano frente a las necesidades vitales que tuvo que afrontar: mantener de por vida a los seis hijos que tuvo con sus tres primeros maridos. Entre las diversas destrezas que dominaba –todas por cierto en un grado sumo de excelencia- tuvo que transarse por aquella que podía garantizarle el rendimiento económico más seguro y sostenido: la ejecución pianística. Vivir de la composición en esa época era tan difícil como lo es hoy, mucho más para una mujer. Pero eso no significa en lo absoluto que no haya tenido éxito como compositora, ni que por ello se deba minimizar su aporte en tal sentido, todo lo contrario, la producción de Teresa Carreño es admirable -musical y técnicamente hablando- precisamente porque es en su mayor parte la obra de una infante. En un balance final de su vida, un cronista del *New York Times* (17 de junio de 1917, p. 7) dice:

No demasiadas personas del tardío siglo diecinueve lograron tal éxito y satisfacción como la Carreño en sus tres diferentes pero interrelacionadas profesiones. Sin duda la Carreño pianista viene primero, pero sus métodos de enseñanza y sus composiciones son reflexiones de su pianismo. Por eso, sus contribuciones al mundo musical merecerían ser mejor conocidas.

Sin embargo, el mayor obstáculo que han habido para valorizar hoy en día su obra compositiva han sido precisamente las opiniones que al respecto han emitido sus propios exegetas. La obra para piano de Teresa Carreño, al ser contrastada de manera inevitable con su carrera como concertista, ha sido sistemáticamente subestimada por los diferentes autores (principalmente por algunos compatriotas, cabe resaltarlo), lo que ha repercutido sin lugar a dudas en el escaso interés que sus composiciones pudieran haber despertado entre los especialistas. No otra cosa hace por ejemplo Eduardo Lira Espejo (1999, p. 65), cuando sentencia lapidariamente que Teresa Carreño fue una “talentosa compositora que en buena hora, prefirió el piano al trabajo de creación.”

A menudo se encuentran en la literatura especializada juicios muy poco favorables respecto de su música, que obviamente han ido en detrimento de una adecuada difusión de sus composiciones en la actualidad. Por ejemplo, en el prólogo de José Antonio Calcaño a la edición castellana de la biografía de Carreño escrita por Marta Milinowski, éste afirma que “no era Teresa una compositora descollante” (Milinowski, 1988, p. xi), hecho al cual adjudica entre otras cosas que “su nombre haya ido olvidándose un tanto” en el tiempo presente. Por su parte, Rosario Marciano (1971), un poco más benévola, admite que “en general, se conoce la personalidad artística de Teresa Carreño como la de intérprete extraordinaria; más, su obra creativa se desconoce casi por completo” (p. 4).

No obstante, ésta autora, desvaloriza su producción al afirmar que “es cierto que sus composiciones no son, ni en número ni en profundidad musical, comparables a las de otros genios creadores, pero no por ello deben ser menospreciadas, ya que son típicas representantes de la época en que vivió.” Albuquerque (1989), se une a este coro cuando asevera que “como compositora, la joven Teresa no demostró demasiada originalidad, y sus composiciones tienen un sabor reminiscente de las obras que estaba estudiando para ese entonces,” (ob. cit. 1989, p. 58) algo que por cierto le ocurre a todos los compositores. Juan Bautista Plaza, en un discurso pronunciado a propósito de los actos de repatriación de las cenizas de la gran artista en el Teatro Municipal de Caracas, el 14 de febrero de 1938,

no deja de insistir en la diferencia que a su concepto hay entre la pianista y la compositora: “Pero, si de la Carreño, intérprete y ejecutante, pudo decir Brahms que era *un* pianista, no *una* pianista, no nos atrevemos a afirmar que la compositora, en ella, merezca un elogio similar.” A la propia Milinowski, poco amiga de emitir opiniones personales respecto de la producción compositiva de su querida maestra, se le escapan de vez en cuando juicios de valor que delatan su posición respecto a este tema: “...los críticos fueron amables y complacientes, *como ocurre por lo general al tratarse de una mujer compositora...*” (op. cit., p. 279, subrayado añadido).

La obra de Teresa Carreño y la composición femenina durante el Siglo XIX

Todas estas opiniones que se encuentran dispersas -pero de manera pertinaz - entre los escritos sobre Teresa Carreño no reflejan sino la supervivencia de prejuicios muy arraigados entre los músicos y musicólogos respecto al tópico de la composición femenina. Se ha insistido en el hecho de su condición de mujer, lo cual puso a Teresa Carreño en franca desventaja frente a sus competidores masculinos. Es más, el relativo éxito que pudo haber alcanzado la Carreño como compositora durante su carrera, se le achaca a que la crítica “tolerara” incluir su música en sus recitales, más como una concesión a la gran pianista que era, que por el valor intrínseco que pudiera haber tenido su obra musical:

Como compositora, Teresa Carreño fue afortunada al poder interpretar sus propias composiciones en público, gracias a su reputación como pianista. En la medida en que su popularidad como artista de conciertos se incrementó entre las décadas de los ochenta y los noventa, no tuvo reparos en colocar sus propias obras al lado de las de Gottschalk y Chopin (Albuquerque, p. 60).

¿Por qué Teresa Carreño iba a tener reparos en colocar su música al lado de cualquier otro compositor, por famoso que este fuese? Ello sólo

demuestra que ella tenía por su música la suficiente estima como para cotejarla sin complejos con cualquiera otra. Si se le concede a la Carreño el criterio suficiente para seleccionar de manera adecuada sus repertorios al más alto nivel sin menoscabo de la calidad, ¿resulta procedente quitárselo cuando se trata de su propia producción?

Ahora bien, el punto a enfatizar aquí es el siguiente: ¿qué ocurriría al comparar a la Carreño compositora, no con la competencia masculina contemporánea a ella, lo cual resulta verdaderamente injusto a la luz de su indiscutible preeminencia en la historia musical, sino con sus congéneres femeninos más connotados? En realidad, son verdaderamente escasas las compositoras de fama con las cuales podamos cotejar en igualdad de condiciones a Teresa Carreño.

Quizás se pueda mencionar únicamente a dos mujeres que se hayan destacado lo suficiente durante el siglo XIX en el ámbito de la creación musical para ser comparadas con la Carreño: Clara Schumann (1819-1896), esposa de Robert Schumann, y Fanny Mendelssohn (1805-1847), hermana de Félix Mendelssohn. No es casual que Teresa Carreño tuviera a los hermanos Mendelssohn en mente cuando declaró lo siguiente: “Cuando hay dos niños, un varón y una hembra, y los dos se ponen a componer, todo el mundo anima al muchacho y desanima a la muchacha. A ésta se le dice que se ponga a bordar, o a hacer otra cosa propia de su sexo” (citado por Milanca – Guzmán, 1987, p. 127).

Apartando el mérito indudable de sus composiciones, el hecho de que tanto Clara como Schumann como Fanny Mendelssohn estuviesen emparentadas con figuras icónicas de la música romántica alemana, ha contribuido sin duda al reconocimiento póstumo que se le ha dado a su producción musical en años recientes, una ventaja con la que no contó Teresa Carreño. Pero su música está cuando menos a la par, en calidad y cantidad, de las más conocidas compositoras del diecinueve, y califica sobradamente en ese exclusivo club, por lo que resulta absolutamente inconcebible que sistemáticamente se la haya querido minimizar en este sentido, especialmente en su propio país.

El corpus de composiciones de Teresa Carreño luce absolutamente respetable y sólido en este marco, como para darle un sitio de primer orden dentro de la composición femenina del siglo XIX. Pero es que además, nadie menciona que Teresa Carreño fue, entre todos los compositores venezolanos de la historia, la primera en adquirir reconocimiento internacional como tal, y también la primera en ser editada masivamente fuera de su país, hazaña que hasta hoy no ha logrado ninguno de nuestros compositores, a excepción quizás de Antonio Lauro en el siglo XX.

La obra de Teresa Carreño en el marco de la música de salón

No se puede reducir únicamente a un problema de discriminación la falta de difusión que hasta ahora ha sufrido la música de Teresa Carreño, aunque resulte un argumento muy atractivo para la musicología de género. Necesariamente hay que tomar en cuenta otro factor que ha tenido un gran peso en esta cuestión. El problema que se quiere plantear se centra fundamentalmente en el tipo de música que compuso Teresa Carreño. Su producción para piano pertenece al género de la música de salón, consistente por lo general de piezas cortas, en un solo movimiento, de carácter “ligero” como se la suele calificar en la literatura especializada, en ocasiones con un gran despliegue técnico, inspirada a menudo en ritmos de baile o en aires locales, sin mayores pretensiones ni complicaciones intelectuales, destinada principalmente al solaz de los asistentes en las tertulias domésticas o salones de té o cafés de las clases emergentes durante la segunda mitad del siglo XIX.

La crítica tradicional ha condenado este género que paradójicamente representa la parte más substancial de la producción compositiva del siglo XIX y comienzos del XX a un lugar marginal en el marco de la historia de la música. Esta valoración estética negativa ha repercutido específicamente en contra de la música que durante ese período se hizo en América Latina, que se adscribe mayoritariamente a este género. El hecho es que la música de salón es descalificada según este criterio como “prosaica” o “trivial” (usando el término propuesto por Carl Dahlhaus), en oposición a la música “poética” o “clásica”, que representa un estadio superior de la música.

Dentro de este contexto, la *forma de sonata* constituye el *desideratum*, el paradigma hacia el cual debe aspirar cualquier composición que pretenda ir más allá de la moda, trascender su momento histórico y convertirse en una obra maestra. La descalificación apriorística que hace la musicología convencional de la producción musical latinoamericana del diecinueve, se basa precisamente en la notoria ausencia durante ese período de un repertorio de sonatas o sus sucedáneas en la región.

Afecta consciente o inconscientemente a esta tendencia crítica, la literatura sobre Teresa Carreño revisada no hace sino ratificar esta visión del problema, y por consiguiente, formula inevitablemente un juicio poco alentador acerca de su obra creativa. Juan Bautista Plaza expresa este punto de vista con claridad meridiana, al comparar la producción pianística de Teresa Carreño con su tardío *Cuarteto de cuerdas en si menor*, única obra de esta autora en forma de sonata junto a su *Serenata para orquesta de cuerdas*, que utilizando palabras del propio Plaza (2000), la aproxima a una liberación de las “naturales” limitaciones femeniles en lo que a la composición se refiere:

De toda su producción, lo más conocido son sus obras para piano: piezas de salón en su mayoría, de corte e inspiración muy románticos y, por lo general, de difícil ejecución; siempre admirablemente adaptadas al instrumento. De todo el repertorio no muy variado, que hasta ahora le hemos conocido, es particularmente digno de atención un *Cuarteto de cuerdas en Si menor*, editado por Fritzsich, en Leipzig (1896). En esta obra atrevida y compleja, parece como si la Carreño hubiera querido dejar estampada con caracteres casi dramáticos, la heroica lucha que siempre sostuvo consigo misma, por vencer los límites impuestos a su naturaleza femenina (p. 42).

En los demás biógrafos se encuentran reiteradas expresiones de igual talante respecto a este tipo de música, en particular cuando se comenta el ascendiente que sobre Teresa Carreño ejerció el pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk, quien fuera campeón de la música de salón de su tiempo. Marciano (1971, p. 25) destaca por ejemplo, que su “influencia práctica consistió en el estudio de

obras de relumbrón, como las que formaban el repertorio de Gottschalk y la composición, a su vez, por Teresita de obras semejantes.” Por su parte, Lira-Espejo (1999) tampoco se exime de criticar acremente el repertorio cultivado por Teresa Carreño en los años iniciales de su carrera con juicios bastante lapidarios, como el que “las obras que figuraban eran de deslumbrante ejecución, pertenecían a autores que en los días presentes están justamente relegados” (p. 10).

Calcaño también aporta su grano de arena en este punto, al celebrar el matrimonio entre Teresa Carreño y el célebre pianista y compositor alemán Eugene D’Albert en 1891, como sumamente provechoso para la artista desde la perspectiva netamente estética: “Este matrimonio, también de corta duración, fue muy beneficioso para ella, porque d’Albert era un admirable pianista, y aunque no era mejor que ella, tenía otra orientación, algo más apartada del virtuosismo y del mal gusto de la época, y mejor encaminada hacia los valores artísticos” (Calcaño, 1958, p. 381). Leyendo sin atenuantes lo que dice Calcaño, la música que había interpretado la Carreño hasta entonces era de mal gusto, sin valor artístico y de vacío tecnicismo, un repetido cliché para evaluar la música de salón. De ese paquete no se puede excluir por supuesto la propia producción de Teresa Carreño, aunque valga decirlo, Calcaño no hace mención al respecto. En defensa de su música cabe destacar que a pesar de resultar un hecho incontrovertible el que la Carreño dio un giro a sus programas en sus años de madurez, también lo es el que jamás dejó de incluir sus propias composiciones “banales” en ellos.

En la literatura revisada existe un desasosiego generalizado con respecto a la calidad de las audiencias de los países de América Latina y los Estados Unidos, que no deja de parecer una idea prejuiciada e infundada. Resulta muy elocuente a este propósito la aseveración que hace Milinowski (1988) de que “los cubanos amaban la música no tanto por su profundo significado como por su valor de entretenimiento” (p. 62). Por otro lado, se atreve a decir que “en Los Ángeles el público respondió bien, ya que era alemán en su mayor parte, y por tanto, amante de la música”, (Milinowski, op. cit., p. 125) como si el resto del mundo no lo fuera. Ahora

bien, en descargo de Plaza, Marciano, Lira-Espejo, Milinowski, o cualquier otro que haya emitido semejantes opiniones, cabe decir que esta actitud de subestimación del público y la música de Latinoamérica, así como la sobrevaloración la tradición musical germánica como paradigma, es un prejuicio de época, no exclusivo de ellos.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que los intérpretes y compositores se adecuan usualmente al auditorio que tienen. Teresa Carreño fue por supuesto sensible a este fenómeno, cosa que se puede constatar fácilmente al hacer una comparación de los programas de sus conciertos a lo largo de su carrera. Esto, sin embargo, no descalifica su propia obra musical, creada en una etapa juvenil y próxima sin duda a la música de salón, toda vez que la escribió ajustada a su contexto. Lo admirable es que se haya ido adaptando perfectamente a las circunstancias, y que ella misma haya contribuido de una manera directa con su acción como intérprete a propiciar cambios profundos en esta dirección. La adaptación de los repertorios a las audiencias es una práctica perfectamente normal entre los ejecutantes, y no tiene por qué causar la menor extrañeza. Por esto resulta un poco fuera de lugar el que se critique el comportamiento de Teresa Carreño como complaciente con el público, cuando es algo absolutamente natural, y no desdice en absoluto de su elevado nivel musical. Teresa Carreño que se sepa, jamás se “retractó”, ni mucho menos desdijo de sus primeras aficiones musicales, algo que muchos de los que la rodearon a lo largo de su vida hubiesen querido, entre ellos su tercer marido D’Albert. Más bien, en su gira por Oceanía en 1907 volvió por sus fueros después de muchos años, incluyendo nuevamente a su admirado Gottschalk en sus programas.

Ahora bien, como se dijo al comienzo de este trabajo, los comentarios más elogiosos acerca de la música de Teresa Carreño no vinieron precisamente de legos en la materia, sino de lo más granado de la composición musical internacional. Es famosa la anécdota de Rossini -referida por los diarios parisinos de la época y reproducida en todas sus biografías- en la que enaltece su *Ballada* op. 15 como una gran obra (¡y vaya que lo es!), alentándola a incluirla en sus próximos compromisos de conciertos.

También Charles Gounod se pronuncia de manera más que elocuente respecto de las composiciones de Teresa Carreño. Muchos críticos han visto en esta expresión de Gounod cierta afectación: “A Mme. Ollivier le debía su conquista de Charles Gounod, quien, al escucharla tocar el ‘Scherzo’ que ella había compuesto, afectuosamente exageró el valor de la composición al declarar públicamente que Beethoven mismo había podido firmarlo como suyo” (Milinowski, op. cit., p. 37). Sin embargo, no existe lógica alguna para una conducta así por parte del gran músico francés, ya que siendo como era una celebridad en ese entonces, no necesitaba adular a una adolescente suramericana recién llegada para obtener de ella prebenda alguna, por lo que pensamos que su juicio fue emitido con toda franqueza, y que la objeción que plantea Milinowski estriba precisamente en la comparación con Beethoven como máximo exponente de la música “seria”, y no en la sinceridad de la aserción de Gounod. Es significativo el que en otro lugar de su escrito, Milinowski (op. cit., p. 89) insista precisamente en que Gounod “alabó generosamente más allá de sus méritos” la obra de Teresa Carreño ¿Es qué acaso alguno de estos críticos puede establecer los méritos de la obra de Carreño mejor que Gounod?

La edición como legitimación del repertorio

Hay un hecho muy concreto que permite forjarse una opinión más ecuánime con respecto de la obra musical de la Carreño. Se refiere al trato preferencial que le dispensó la industria editorial a su obra compositiva. Desde los comienzos de su carrera como compositora, que fue a la par de su ascenso como pianista, su música se vio favorecida por el privilegio de la publicación, algo muy poco común en cualquier época, especialmente si tomamos en cuenta que se trataba de una chiquilla extranjera, de un país exótico que probablemente no figuraba en el mapa mental de los europeos de aquél entonces. Las casas editoriales no son precisamente juntas de beneficencia, sino empresas comerciales que requieren colocar su producto a fin de obtener ganancias. De modo que resulta inverosímil pensar que estas empresas iban a apostar a la obra de una niña desconocida en el medio, sin tener una mínima garantía de calidad musical y de cierta seguridad en la venta de ese producto.

En este sentido, el caso de Heugel en París es particularmente significativo, ya que se trata de una casa editora sumamente prestigiosa tanto ayer como hoy. Las portadas de las publicaciones de las obras de Teresa Carreño hacen elocuente el éxito alcanzado por su música en aquél entonces, llenas como están de alusiones a otras composiciones editadas de la misma autora, y de referencias a los grandes artistas que ejecutaban su música. Así, el riesgo que asumieron las diferentes casas editoras con Teresa Carreño no fue en vano, y aportó réditos seguros en un tiempo récord.

De modo que no se puede engañar sobre este asunto. Las casas editoras sabían perfectamente lo que hacían: habían asumido un riesgo a conciencia, y sacaron el máximo provecho de un producto que ellos estimaban indudablemente bueno, al menos desde el punto de vista comercial, pero seguramente también en el aspecto artístico. En este marco luce romántica, pero poco probable, la aseveración que hace Marciano de que “de todas las obras de Teresa Carreño, sólo se publicaron las que ella consideraba suficientemente serias”. (op. cit., pp. 48-49). Teresa Carreño tenía en esa época muy pocas opciones, y probablemente ningún margen de negociación con esas empresas como para escoger lo que se iba o no a publicar: no cabe la menor duda que en ese momento se editó lo que a la industria le interesó, y punto. Llama poderosamente la atención que algunas de sus últimas obras, como la *Serenata para orquesta de cuerdas*, que podría considerarse como música “seria”, no fueran jamás tomadas en cuenta para su publicación en una época en la que ya gozaba de fama reconocida universalmente.

Hay un caso especial en la obra de Teresa Carreño que demuestra como ningún otro el favor que le dispensó el público a su música. Se trata del *Kleiner Waltz* (pequeño vals), popularizado bajo el nombre de *Mi Teresita*, por haberlo dedicado a su entonces pequeña hija Teresa Tagliapietra Carreño. Esta pequeña obra, un característico vals venezolano del diecinueve, tuvo tal éxito que hubo de ser reeditado en numerosas versiones, tal como lo atestigua un examen somero de la portada de la edición de Fr. Kistner & C.F.W. Siegel en Leipzig. Allí se ofrecen arreglos de la obra para cualquier formato imaginable: versión facilitada para piano; arreglo para mandolina y

guitarra; para piano a cuatro manos; para piano y violín; para trío con piano (violín, violoncello y piano); para acordeón; para orquesta de salón; para gran orquesta, pequeña orquesta y orquesta de cuerdas.

Se trata pues, de toda una costosa estrategia de comercialización emprendida por la editorial, que es reflejo del indudable éxito alcanzado por la composición. Milinowski da cuenta de este hecho al referir que “la Carreño sabe por Mrs. Watson que el ‘Vals Teresita’ se ha hecho casi tan popular como el Minueto de Paderewski” (op. cit., p. 295), lo que ya es mucho decir. A partir de su época alemana, Teresa Carreño “comenzó a interpretar con asiduidad el *Pequeño Vals*, mejor conocido como ‘Mi Teresita’”, según asevera Pita (1999, p. 70). A menudo lo ejecutaba como bis obligado en sus conciertos, incluso a solicitud expresa del público asistente, e indefectiblemente obtenía una respuesta entusiasta por parte del mismo.

También lo tocó durante su gira venezolana, donde se anunciaba en los programas, seguramente a instancias de la propia artista, como un “Valsecito (escrito para su niñita)” (González, 1988, p. 24). Con toda seguridad, es el estilo venezolano que impregna esta obra, como ocurre con otras de Teresa Carreño, lo que le valió el éxito y le imprimió un sello de exotismo y originalidad en el contexto europeo y norteamericano. Resulta significativo que la crítica alemana se haya dignado, no sin antes confundir valeses con habaneras, a incluir un comentario acerca de esta obrita en términos suficientemente elogiosos: “el gracioso sabor de habanera y el ingenuo encanto con que lo adornó, son un tesoro, aunque modesto, cual telaraña del amanecer bordada con gotas de rocío” (Lira, op. cit., p. 62). Si a ver vamos, es de lejos mucho más interesante e inspirado que el *Minueto* de Paderewski.

El talento compositivo de Teresa Carreño

Las sobresalientes capacidades de Teresa Carreño para la composición se hicieron patentes desde su más tierna infancia, muy probablemente antes que sus facultades como ejecutante, y se reflejaron

en una pasmosa facilidad para improvisar. Como muy bien lo expresa Lira-Espejo (1999, p. 61), “las improvisaciones de Teresita señalaban a la compositora”. Tan pronto como en 1862 leemos en un artículo del editor del *Illustrated News* de Nueva York que corrobora este fenómeno: “ella compone mientras ejecuta”, (Marciano, op. cit., pp. 41-42). Composición e improvisación son aspectos de un mismo problema. La diferencia entre una y otra estriba en la modalidad del discurso: si el acto creativo se realiza cara a cara, *in situ*, o si se hace diferido a través de la escritura. No obstante, en el caso de Teresa Carreño, esta diferencia no fue substancial.

En la Venezuela en la que creció Teresa Carreño, la improvisación era moneda común entre los que se dedicaban al oficio. No es de extrañar, pues, que esta artista, nacida en el seno de una familia con una larga tradición musical, hubiese tenido contacto con estas prácticas virtualmente desde su nacimiento. Según informa Milinowski, ya desde los cinco años, “(...) la niña trataba de tocar danzas con un sencillo acompañamiento de la izquierda. Improvisaba lo que llamaba óperas para divertir a sus muñecas y a sus amigas” (op. cit., p. 31). Numerosas veces a lo largo de su vida dio muestras de esta prodigiosa creatividad para improvisar. Quizás la ocasión más publicitada de todas fue aquella velada en la Casa Blanca en Washington en 1863, cuando el presidente Abraham Lincoln le solicita que interprete *The Mocking Bird*. Haciendo alarde de una inagotable vena creativa, comenzó a improvisar variaciones sobre este tema hasta quedar completamente exhausta, dejando totalmente impactados al mandatario y demás oyentes presentes en el lugar (Albuquerque, op. cit., pp. 5-6).

En las crónicas de prensa sobre sus primeros conciertos se encuentran numerosas alusiones a este talento sin par. En un artículo aparecido en *El Diario de la Marina* en La Habana el 31 de marzo de 1863, se comenta que “Teresa, y sin haber oído nunca el tema que se le tocaba se propone, improvisa, crea, por decirlo así, conmueve con una pieza que si fuera posible verla reproducida sería considerada como una obra maestra.” En *El Siglo* de la misma ciudad del 7 de abril de 1863, se relata un concierto, en el que al final, “...cuando todas la creían desfallecida, rendida, entonces se abandonó a sí misma y dejando a Chopin, a Gottschalk,

a Mendelson [sic] y a Thalberg, se puso a improvisar. ¿Y sabéis lo que improvisó? Una ópera (...)” Milinowski (op. cit., p. 30) también detalla que durante su estancia en Baltimore en 1864, el programa que tocó “ofreció como novedad una improvisación sobre aires modernos.”

Durante el siglo XIX, época de oro del piano, la identificación entre compositor y pianista era inquebrantable. No había compositor que no fuese simultáneamente pianista. De hecho, se consideraba que no se podía ser un buen compositor, si no se era un buen pianista. Tal fue el caso de Giuseppe Verdi, rechazado en los exámenes de admisión al Conservatorio de Milán por su poca ortodoxa técnica pianística. Así Teresa Carreño contó con esta ventaja inicial, consistente en el impecable manejo técnico de un instrumento de amplias capacidades expresivas, y el conocimiento de su variado repertorio. Pese a esto, muchas personas han tenido acceso a un piano y a educación musical desde muy temprana edad, y jamás lograron ni una ínfima parte de lo que Teresa Carreño había sobrepasado con creces ya en sus primeros años. Pero lo que más asombra en su caso es el perfecto manejo de los procedimientos compositivos de los que hace gala a partir de su opus 1. Teresa Carreño asimiló el lenguaje musical de su época como quien asimila la lengua materna: con absoluta naturalidad. Las dificultades de la armonía y el contrapunto significaban para ella lo que para un hablante comunicarse en su lengua materna. Se observa así en su música, un dominio absoluto de la estructura, de la sintaxis, de la fraseología, en fin, de todo aquello que requiere de penosos años de estudio para poder ser asimilado por los viles mortales que se dedican a este oficio.

Como ya se acotó anteriormente, muchos ven en la música de Teresa Carreño un reflejo del repertorio que ejecutaba. Esto es algo inevitable, y ocurre con todos los compositores sin excepción. Albuquerque dice que “la Carreño ejecutante influyó definitivamente en la Carreño compositora” (op. cit., p. 60). Y para demostrarlo destaca que “sus piezas hacen demandas técnicas tremendas al ejecutante, y están plenas de escalas brillantes de notas simples y dobles, trinos, acordes de enorme extensión, y amplios saltos en cada mano. En muchos casos encontramos armaduras de clave

de cuatro o más sostenidos o bemoles.” Sin embargo, aunque esto es un hecho innegable, no cabe duda que, en su caso, la influencia entre la ejecutante y la compositora era recíproca, y no unidireccional como por lo general se quiere hacer ver. La propia Carreño insistía a sus alumnos en que “la mente del artista [intérprete] debe ser cultivada, en efecto, tan cultivada como la del compositor que concibe la pieza” (Marciano, op. cit., p. 62). La comunión entre la ejecutante y la compositora era en ella indisoluble. Sin la mentalidad de compositora que poseía, no hubiese llegado a ser la pianista que fue. Y ambas tareas no sólo se complementaron, sino que se solaparon en muchos casos.

Se observa claramente en su capacidad analítica -destreza que desarrollan característicamente los compositores y no los intérpretes- que queda evidenciada en una carta que le envía a su hija Teresita Tagliapietra, donde comenta unas obras que ésta había compuesto, y que le había enviado a su madre para que las examinara. Teresa Carreño le habla con absoluta propiedad sobre ciertos aspectos técnicos de la composición, haciendo unos comentarios muy atinados, que revelan un conocimiento profundo de la forma y la estructura:

Tu Sonata tiene cosas muy buenas y gocé mucho tocándola. Como te dije cuando la leí superficialmente el día que me la mostraste, no es bueno que la primera parte esté en Mi, y la segunda en Re mayor. El Scherzo también debiera permanecer en el tono principal, lo mismo que el último movimiento, o al menos en algún relativo. El desarrollo de la primera parte no está bien llevado, y el Scherzo es demasiado corto (Milinowsky, op. cit., p. 360).

Lo autóctono en la música de Teresa Carreño

Hay a un aspecto de la obra de Teresa Carreño que nunca ha sido considerado ni estudiado. Se trata de que mucha de su música abreva directamente en una tradición compositiva venezolana, donde se observa con toda claridad un sincretismo entre elementos de extracción europea

y elementos autóctonos. Esto se refiere a la tendencia generalizada en toda América Latina durante el siglo XIX a criollizar los géneros musicales venidos de otros lares. No hay que olvidar que Teresa Carreño compuso gran parte de su música bajo la égida de Gottschalk. Éste trabajó sin complejos sobre música de clara stirpe latinoamericana y norteamericana, constituyéndose probablemente en un pionero en la materia en el continente. Así, legó todo un repertorio basado en música que se pudiera calificar de folklórica, donde se escuchan alusiones directas a los aires nacionales de diversos países por donde Gottschalk tuvo sus andanzas.

Del mismo modo, se observa un hilo conductor que atraviesa toda la producción compositiva de Teresa Carreño. Es el de la hemiola, o simultaneidad de valores de subdivisión binaria y ternaria, algo que también se adjudica usualmente a la música de origen africano. A menudo existen pasajes en su obra escritos dentro de la más rancia tradición europea, pero en los cuales irrumpe sorpresivamente un tres contra dos o un cuatro contra tres, rompiendo el estilo usual de estas piezas, y dándole un sabor ausente en otros especímenes de este tipo de repertorio. Esto ocurre muy frecuentemente en sus obras.

Además, se puede observar en su catálogo una inocultable filiación con la música autóctona de Venezuela. Las célebres *danzas de su país* que tocaba insistentemente en sus primeros años de carrera, y que se comentan reiteradamente en las reseñas de sus conciertos, no son más que valeses, danzas, polkas y mazurkas, que constituían la esencia de la suite de baile criolla, y que en esa época contribuyeron a constituir dos de los géneros idiosincrásicos de la herencia musical venezolana: el valse venezolano o vals criollo, y la danza-merengue. Ambas especies están presentes no sólo en sus primeros años, sino a lo largo de toda su producción compositiva, incluso en mayor grado durante su madurez. Es el caso por ejemplo de sus valeses, en particular dos de ellos: *Mi Teresita* y el *Vals Gayo*, compuestos en Alemania y Australia respectivamente. Ambos se pueden calificar como valeses venezolanos en el más estricto sentido del término. Poseen todas las cadencias, giros y ritmos que son propios del género, mezcla del vals europeo y de elementos criollos de naturaleza

esencialmente rítmica. La fascinación que ejerció especialmente el primero en las audiencias europeas, y particularmente en las alemanas, se debe a este rasgo exótico para la música europea. Otro caso muy especial es el de la pieza *Un bal un rêve*, la cual comenta Marciano:

Precisamente en este *Bal en Rêve*, se oye, como algo muy curioso, en el centro de la pieza, la reminiscencia de una danza, más exactamente: aparece el ritmo de un merengue venezolano. Teresa Carreño, al igual que su maestro Gottschalk, utiliza ritmos *folklóricos*, transformándolos y estilizándolos en sus composiciones. De aquí, pues, deriva el magistral uso de este ritmo tan típico y por cierto, complicado, del merengue venezolano en esta obra de la joven Teresa Carreño. En muchas de sus obras se cree escuchar (y se logra sin duda), el estilo velado de una serenata española o de una habanera rítmicamente acompañados de una guitarra. (op. cit., pp. 46-47).

Este merengue no es más que una *danza*, género derivado de la contradanza, cultivado aún hoy con asiduidad en toda la América Latina, y que constituía en esa época una parte esencial de la suite de baile criolla. Su estructura rítmica básica se denomina *tango*, *habanera* o *merengue*, de origen evidentemente africano. Este ritmo dio origen a muchas especies autóctonas latinoamericanas, como el tango argentino, el merengue dominicano, el bambuco colombiano, la parrandera centroamericana, la danza cubana, el tamborito panameño o el merengue venezolano. Pues bien, Teresa Carreño no hace más que escribir una danza de su país con todas las de la ley, incluyendo el “rucaneo” o *feeling* que caracteriza la especie local. Pero es que no era la primera vez que componía una pieza así. Ya en lo que se ha llamado su colección de piezas de baile, las quince piececillas anotadas por su padre, se encuentran dos danzas con su particular “dengue”, además de todas las características morfológicas típicas del género.

CONCLUSIONES

La valoración estética de la música de Teresa Carreño se debate en un dilema que no es fácil de zanjar. No se trata de exaltarla irracionalmente sólo porque sea la obra de una mujer, ni tampoco de menospreciarla por pertenecer a los llamados “géneros menores”. Hay que intentar lograr un equilibrio en el que se le reconozcan todos sus méritos sin mezquindades de ningún tipo. Vale también para ella lo que dijera Gilbert Chase con respecto a la obra musical de un connotado alumno y protegido de Teresa Carreño, el compositor norteamericano Edward MacDowell: “Quizás sea más sabio situarse en el punto intermedio entre los polos de afirmación y negación, poner de lado las consideraciones relativas a su grandeza, evitar la adulación y el desprecio, y verlo, no de manera emotiva, sino más bien objetiva, en su papel histórico como uno de los primeros norteamericanos en adquirir fama como compositor de música ‘seria’” (Pita, 1999, p. 121). Estas palabras valen al calco para la producción de Teresa Carreño, y así ha de mirarse.

La comunicación musical es un proceso complejo, que requiere de una larga cadena de intermediación para poder consumarse y llegar al público como tal. Se aspira a que con este trabajo se despierte nuevamente el interés por la obra compositiva de Teresa Carreño, que conlleve a la edición de sus obras completas, quizás el paso más crucial, más no el último, para iniciar una efectiva reivindicación de su música. No obstante, ahora es que el trabajo comienza, ya que es menester que esta música se ejecute, se grabe, se analice y estudie, se incorpore pues a la vida musical contemporánea de manera plena como lo que es en su mayor parte: un estupendo repertorio que tiene muchas virtudes, además de ser venezolano. Así como Teresa Carreño alentó sin mezquindades a compositores de su época, bien debería hoy hacerse este elemental acto de justicia para con ella. Esta tarea de revalorización toca principalmente a sus congéneres actuales. Hay pues que sacar a la Teresa Carreño compositora de la oscuridad, y dar a conocer su verdadero valor como artista sin par.

REFERENCIAS

- Albuquerque, A. (1989). *Teresa Carreño: Pianist, Teacher and Composer*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de California, California.
- Calcaño, J. A. (1958). *La ciudad y su música*. Caracas: Edición del Conservatorio Teresa Carreño.
- Lira-Espejo, E. (1999). Teresa Carreño. *Revista Musical de Venezuela*, 39.
- Marciano, R. (1971). *Teresa Carreño compositora y pedagoga*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Milanca - Guzmán, M. (1987). *Teresa Carreño. Gira caraqueña y evocación. 1885 – 1887*. Caracas: Cuadernos Lagoven.
- Milinowski, M. (1988). *Teresa Carreño*. Caracas: Monte Ávila.
- New York Times 17 Junio 1917
- González, O. (1988). *Teresa Carreño en Maracaibo*. Caracas: Banco Hipotecario del Zulia.
- Pita, L. (1999). *Presencia de la obra de Edward MacDowell en el repertorio de Teresa Carreño*. Trabajo especial de grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Plaza, J. B. (2000). *La música en nuestra vida (escritos 1925-1965)*, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo-Fundación Juan Bautista Plaza.

