

S.F.

Universidad Nacional de Cuyo
Escuela Superior de Música
Departamento de Musicología

HEMEROTECA
Publicación U.N.C.
SALA DE LECTURA

revista de

ESTUDIOS MUSICALES

abril 1950

año I

número

3

IMPRESA
CALLE
SAN CARLOS BARTOLOME GONZALEZ SAN MARTIN

LA ANTIGUA TONADA TUCUMANA

POR ESTA CALLE A LO LARGO
Y LA SEUDO VIDALA DE LA VIRGEN GENERALA

ESTUDIO CRITICO

JOSUÉ T. WILKES

Buenos Aires

ANTIGUA VIDALA TUCUMANA
(autóctona)

Tomada a la
Srta. Lastenia Pereira

Armonizada por
Josué T. Wilkes

Muy tranquilo (♩ = 66)

Por es-ta ca - lla lo lar - - go ju - - ran que
me han de ma - tar Con un cu - chi - - llo de
pa - - lo ¡Quien sa - be si cor - ta - - rá!

SONATO

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Muy tranquilo' with a metronome marking of 66. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The word 'SONATO' is written in the piano part of the first system. The score ends with a double bar line and repeat dots.

PRIMERA PARTE

I

LA música de la Vidala que denominan *de la Virgen Generala*, así como la letra con que se canta son, en opinión de rancias familias tucumanas, de creación relativamente recientes. La señorita Lastenia Pereira, cuya familia, radicada hoy en la Capital Federal, es de origen y ascendencia tucumana, ha informado a quien escribe que el aire y letra nombrados le son desconocidos; que tanto su señora mamá como una tía suya, de ochenta y dos y ochenta y cinco años de edad respectivamente, jamás oyeron ni tuvieron conocimiento de la mencionada composición.

Afirman, en cambio, que el aire de vidala autóctono más antiguo que se conoce, corresponde a una melodía que indistintamente se cantaba durante los festejos patrios, ceremonias religiosas, fiestas populares y cuanto acontecimiento político o social celébrase la Provincia. Su música, recordada todavía por las mencionadas damas, fué dictada a quien escribe por la señorita Lastenia Pereira, con la letra que la acompaña y que a continuación se transcriben:

Muy tranquilo (♩=66)

Por es-ta ca-lle a lo lar-go ju-ran que mehandema-tar.

Con un cu-chi-llo de pa-lo ¡Quien sa-be si cor-ta-rál

La letra con que se canta la seudo vidala de la Virgen Generala podría igualmente adaptarse al aire musical expuesto, si sólo constara de cuatro en vez de cinco versos. Este último pie es, precisamente, el que a causa de su diverso metro, da lugar a una nueva frase musical que por su estructura y extensión difiere de las dos anteriores.

Expresa la informante, —con criterio exacto—, que en las vidalas, tanto la introducción como su interferencia a manera de episodio intermedio fueron agregados ulteriores a la creación original. Hasta entonces el pueblo de la región no había conocido para la expresividad de su sentir otro cantar que el que transmite por nuestro intermedio. La antigua vidala, agrega—, se acompaña exclusivamente con el mo-

nótono y rítmico percutir de la caja, batiendo los primeros y terceros tiempos de la composición. Muy luego se introdujo una innovación en el batir del compás. El primer golpe se iniciaba a contratiempo, llenando el vacío que la voz dejaba entre el primer y tercer tiempos de la música. A continuación regularizábase su marcha percutiéndose hasta el último verso de la estrofa esos mismos tiempos. Para conservar con el canto la precisión metronómica del compás, articulábase todos sus tiempos con la reiteración de la vocal anteriormente emitida. Tan extraña manera de modular el cantar, —corriente en la Provincia—, infunde pesadez a la música y torna lánguida la tonada cuya monotonía agrava el deajo triste y somnoliento del cantor.

La intervención posterior de otros instrumentos sonoros, como la guitarra, el arpa o el violín, contribuyeron al desarrollo y evolución de la forma-tipo. A ellos se debió, sin duda, la ingerencia de las introducciones e interpolaciones de las mismas en el curso de la composición. Fué su objeto dar reposo a las voces cantantes como también aumentar la variedad y amenidad de la pieza. En pro de la vetustez del aire recogido en su memoria por la familia Pereira, podría argüirse que la copla que la anima es, por igualdad de concepto, una variante estrófica de otra mucho más arcaica que le ha servido de modelo. Al efecto, las transcribimos a renglón seguido:

Por esta calle a lo largo
juran que han de matar
con un cuchillo de palo.
¡Quién sabe si cortará!

En el pago el ojo de agua
dicen que me han de matar
con una cuchilla mota
que no corta por hincare.

Tocante al endecasílabo suelto que en la seudo *Vidala de la Virgen Generala* se agrega a la cuarteta octosílabo, sabemos que la práctica de ésta y otras combinaciones fueron de uso frecuente, tanto en las canciones cantadas como en las danzadas. Lugones las reduce a tres formas estróficas: "la cuarteta común, a veces con sus versos alternados por estribillos de seis, ocho y diez sílabas; la cuarteta de seguidilla y la hexasílabo, alternada también a veces con estribillos de tres y de cuatro sílabas" (1).

Agrega que todo ello demuestra que se trataba de estrofas para cantar, como a mayor abundamiento lo corroboran los estribillos, pues muchas veces interrumpen el sentido de los versos al no tener relación

(1) LUGONES, L. — *El Payador*, págs. 86-88, Ed. Otero, Buenos Aires, 1916.

alguna con ellos. Así acaece, en efecto, con las expresiones: vidalita, caramba, vidalit'ay, mi vida, etc., que figuran en las diversas piezas de nuestro repertorio indígena. A las anteriores voces puede sumarse el ¡Ay, ay, ay! que pasó luego a ser expresión de una forma definida de cancioncilla y cuyo remoto origen, según Rodríguez Marín, —citado por don Felipe Pedrell⁽²⁾—, data de fines del siglo XVI y principios del XVII. Entre nosotros el ¡Ay, ay, ay! tuvo su expresión popular en una melodía recogida y armonizada por el extinto compositor Pérez Freire.

II

LA SEUDO VIDALA DE LA VIRGEN GENERALA

AL observar la versión corriente de la llamada *Vidala de la Virgen Generala*, que pretende ser una expresión musical autóctona del pueblo tucumano, dúdase de la aseveración de quienes así lo afirman porque el documento sonoro, por su factura incongruente y lo inorgánico de las frases que lo estructuran, demuestra lo contrario.

En efecto. Originariamente, las vidalas, como piezas no danzadas, carecían de introducción y de acompañamiento armónico. Fueron composiciones homófonas, lo mismo que las que integran el repertorio de la liturgia cristiana. Las introducciones y episodios instrumentales intermedios se emplearon ya, desde remota antigüedad, con idéntico fin: dar reposo a las voces cantantes que entonces acompañaban a la saltación, con la consiguiente fatiga de los ejecutantes encargados de ambas funciones. Las interpolaciones que entre estrofa y estrofa interrumpen el canto de Cifras, Estilos y Milongas obedecen al mismo principio, como así también las partes zapateadas de nuestras danzas cantadas.

Que las introducciones de que hablamos fueron invención posterior al aire autóctono, lo devela el hecho de que el pueblo recoge solamente la tonada y la letra, preocupándose más por la primera que por la segunda. De ahí que todo motivo, frase o periodo musical, ajeno a la melodía cantada, haya quedado librado a la inventiva de quien cultivare o divulgare las diferentes especies de cantares o danzas del

(2) PEDRELL, F. — *Cancionero Musical Popular Español*, Vol. I. págs. 46, 60 y 18. Ed. Valls. Cataluña, s/f.

género denominado folklórico, en su acepción vulgar. Por eso es que los compases de introducción interferidos después, al fin del periodo inicial cantado, no pueden ni deben ser considerados como autóctonos.

Con el endecasílabo agregado a la cuarteta, que se canta con el periodo inicial repetido, se ha compuesto una nueva frase musical. Esta, que es asimétrica de las dos anteriores, por sobrepasarlas en un pie senario, —un compás de tres cuartos—, está destinada a obrar como estribillo épico del cantar, por hallarse al fin de la estrofa. La arritmia o asimetría resultante, rompe la unidad orgánica de la sintaxis musical, pues, como lo enseña la preceptiva clásica, "los miembros melódicos que integran un periodo ordinario tienen que pertenecer a un mismo compás, abrazar igual extensión y los tiempos de la ritmopeya adoptar análoga disposición"⁽³⁾.

Tal suerte de estribillos es frecuente en nuestro cancionero vernáculo. Su interferencia en la música vocal popular, por imposición de la forma estrófica, ha originado anomalías —como la señalada—, debido a la brevedad del discurso sonoro que no da lugar a que el cambio en la extensión de los miembros se exprese morigeradamente y la variedad se manifieste sin brusco y perturbador contraste auditivo y sensorial. Esta irregularidad constructiva se pone siempre en evidencia en todas aquellas vidalas que llevan agregado un verso a la cuarteta común o ésta se halle interpolada por algún estribillo ocasional ajeno a la constitución del verso.

Circunscribiéndonos exclusivamente al exámen de la *Vidala de la Virgen Generala*, debemos hacer observar que por la asimetría de sus frases y contextura arritmica de sus pies, se aparta de la pureza de la forma-tipo. Esta fué estructurada con ternos de compases, definidos cada uno por un pié de verso y articulados téticamente, es decir, *al dar del tiempo* y en compás de tres cuartos. Su rítmica, regular y constante, se sujetó al pie troqueo alternado con el dáctilo cíclico⁽⁴⁾.

Posteriormente, la forma autóctona se hibridó; primero por el agregado de una introducción, después por la interferencia de ella como episodio intermedio o mesódico y, por último, cuando en su estructura intrínseca comenzaron a barajarse caprichosamente las frases de tres compases con las de cuatro; las de tres con estribillos de cinco

(3) GEVAERT, F. A. — *Histoire de la Musique de l'Antiquité*, Vol. II, pág. 150. Gand, 1881.

(4) Ver Apéndice A.

compases, seguidos de soliloquio vocal; las de dos seguidas de cuatro con interpolación de otras de tres compases; las de tres con las continuadas por otras de tres con cuatro, etc.; con lo que la expresión arcaica, sencilla y pura en su lineamiento sonoro, al alejarse del centro campesino que la engendró, se proteizó de tal manera y tan rápidamente que es casi imposible discriminar las distintas etapas de su proceso evolutivo; como por los mismos motivos viene a serlo también el de aquellas otras expresiones que llamamos *Zambas* y *Gatos*, en sus diversas manifestaciones ódico-coreográficas.

Si, extremando el examen de la seudo *Vidala de la Virgen Generala*, observamos cómo ha sido distribuida entre el casillero de líneas divisorias la sucesión melódica de la primera frase cantada, notaremos con sorpresa que el peso máximo de la acentuación sonora, que se manifiesta sobre la nota cumbre (mi bemol) del rasgo con que da principio el segundo inciso de esta primera frase, se articula no en el tiempo fuerte que debe corresponderle, sino en uno débil, como lo es el del segundo tiempo del compás de tres cuartos (ver 2º compás de la música de la seuda vidala).

Las acentuaciones que le siguen en importancia son el *do* y el *si bemol*, primeros del primer y tercer compás (Cf. Ej.). Cada uno de esos tres sonidos representa un punto fuerte de la melodía; constituyen los valores graves o pesantes del compás. Como tales deben ir precedidos de su respectiva línea divisoria. En la versión expuesta, la frase se presenta mal escrita por el notador. Al trastocar en tética (*al dar* del tiempo) la constitución ársica (*al alzar*) del giro melódico ha desnaturalizado su sentido emotivo y musical.

Con unción religiosa

Ma-dre nues-tra de mer-ce-des Ge-ne-ra-
la y Re-den-to-ra— La Pa-tria, co-mo Bel-gra-no, clama hoy tu am-
pa-ro, Se-ñor-a— Tue-res constan-te-y no la has de ol-vi-dar.

Copia de la versión manuscrita de la Inspección de Música
del ex-Consejo Nacional de Educación

El oído experto reconoce el error; reclama el ajuste de la línea sonora que mentalmente acomoda con rapidez auditiva y la visión distribuye y ordena en el papel. El profesional idóneo especializado en la materia, distingue en la continuidad del rasgo sonoro los elementos rítmicos y métricos que determinan la especie.

La estructura del pie en sus distintas variedades simples o amalgamadas, la singular predilección que por unos u otros manifiesta en forma característica nuestro repertorio vernáculo permite, asimismo, poder discernir con acertado criterio el origen de la especie que se examina. Es así como la presencia del pié yambo (U —) del tercer compás (negra-blanca) contraría la rítmica específica que caracteriza al género denominado *vidala*.

Esta expresión popular de cantar se halla fundamentalmente regida por el ritmo trocaico (— U). En un todo opuesto al yambo por su significación ética, emotiva y musical, no condice en absoluto con el carácter que trasunta la vidala que, tal cual se generó, ha llegado hasta nosotros con un dejo lánguido, monótono, tierno, dulce y expresivo.

El ritmo yámbico fué peculiar del *cielito* rioplatense. Su naturaleza grácil y ágil llevó a esta expresión, en un principio ódica (vocal), a convertirse en ódico-coreográfica cuando se la aunó a otras especies danzadas, no por razones estéticas, sino con el objeto de dar variedad y amenidad a la danza con las coplas cantadas por los guitarreros. Si —como ya se dijo— lo mal notado de la primera frase de la vidala, obliga a modificar el compás y por consiguiente el figuraje de los valores, por el resultado obtenido se advierte que la frase en cuestión no es de *Vidala* sino de *Cielo*.

Y si nos fuera dado suponer que la composición original datara de la época en que se libró la batalla de Tucumán (24 de setiembre de 1812), habría que admitir que ese aire de Cielo provino de Buenos Aires, por hallarse entonces en auge este género de composiciones, y que su música fué llevada en la memoria por alguno de los soldados de Belgrano, quien popularizó el aire entre sus camaradas cuando las tropas patriotas perseguidas por los realistas se asentaron en Tucumán para dar cara y vencer al enemigo.

Antes de proseguir concretemos con el ejemplo cuanto hemos expuesto respecto al examen de la primera frase de la composición.

Con ello se verá cómo por medio de una notación adulterada se ha transformado un *verdadero* aire de Cielo en *falso* aire de Vidala.

1º Frase. — Falsa notación



Los asteriscos del Ejemplo A señalan el conflicto acentual entre el compás y el ritmo; en consecuencia la falta de concordancia entre ambos es absoluta.

Notación rectificada



Los asteriscos del ejemplo B rectifican el error del ejemplo A. La acentuación rítmica coincide con la del compás. La concordancia es perfecta; la solución acabada. ¿Qué por qué se ha cambiado la indicación de compás y reducido proporcionalmente el figuraje de los valores? Pues porque ese es el del genuino compás de Cielo, autenticado además con fuerza de ley por la copla de Bartolomé Hidalgo, que la tradición mantiene en pie y dice:

Cielito, cielo, que sí,
Cielito de *tres por ocho*
Que se empezó a desgranar
Lo mesmo que maíz morocho.

La segunda frase de la vidala, que clausura el primer período musical, es simétrica de la primera. Cierra en forma cataléctica, destruyendo la integridad del yambo con una innecesaria pausa de respiración, puesto que el canto se interrumpe por la interpolación instrumental de la introducción. Como en los ejemplos A y B anteriores, los asteriscos de los ejemplos C y D puntualizan las faltas de concordancia entre el compás y el ritmo, y su respectiva rectificación con el cambio de compás.

2º Frase. — Falsa notación



Con la reexposición del primer período da fin la cuarteta cantada. Se agrega a ella, y a modo de conclusión, un verso endecasílabo dividido en dos hemistiquios regulares que se cantan con una frase divisible en dos incisos integrados por un número igual de unidades rítmicas. La extensión del verso ha generado un nuevo compás. La frase obtenida resulta así ser asimétrica de las dos que le preceden: tripodias éstas, tetrapodia aquélla. La estructura rítmica de los tres primeros compases de esta nueva frase es copia fiel de la del segundo de la frase inicial. Con ello se aparenta dar cohesión emotiva y unidad orgánica a la melodía. Pero es el caso que el dimetro cantado que engendra el verso endecasílabo no pertenece a la rítmica específica de la vidala. A ésta, conjuntamente con su pie predilecto, el troqueo, se le auna el dáctilo cíclico que le es, por igual, característico.

La novedad de la fórmula rítmica empleada para el género habríanos sorprendido, si no sospecháramos que la frase expuesta ha sido tomada de un aire foráneo, hoy hartamente conocido y que la infancia ya había hecho suyo desde décadas atrás. Excepto el primer compás y el ámbito en que se mueve la melodía, ambas frases son gemelas, por su compás, ritmo y conducción sonora. Hélas aquí como verdad de lo dicho.

Aire foráneo (5)



(5) Se canta con la siguiente letra:

Viene llegando la primavera
sembrando flores en nuestro vergel;
los pajaritos cantan alegres,
cantan alegres al amanecer.

Vidala



El mismo rasgo traducido en dáctilos cíclicos revestiría el siguiente aspecto:



Por lo tanto sacamos en conclusión:

- a) Según nuestro parecer la seudo *Vidala de la Virgen Generala* es una composición estructurada con cuatro frases musicales que no guardan entre sí relación melódica ni cohesión orgánica.
- b) Que de dichas frases: la introducción, la frase inicial y la conclusiva revelan diversa proveniencia, todas tres ajenas a la región tucumana.
- c) Que su pretendida antigüedad no ha de ser tanta, por cuanto así lo revela lo híbrido de la forma y lo espurio de la rítmica, ajena —según se ha expuesto— a los cánones del patrón del género.
- d) Que la mencionada composición es asimismo rebatida por testimonio de vecinos de la ciudad de Tucumán, quienes dicen ignorar la tonada que preténdese hacer pasar por popular.
- e) Que en pro de tales afirmaciones aportan como testimonio la tonada de la más antigua vidala de que se tenga conocimiento en Tucumán.
- f) Que ésta fué conocida y cantada con variadas letras en las más diversas ceremonias, festividades civiles, militares y religiosas que celebrare la Provincia.
- g) Que por su contextura, esta composición se sujeta al patrón típico del género y pertenece, como tal, a la más genuina representación de la especie.

- h) Que entre una y otra composición, por lo que atañe a su antigüedad, la elección no es dudosa.
- i) Que por su falta de flexibilidad melódica, fluidez, gracia y frescura emotivas no es pieza destinada a perdurar en el sentimiento popular.
- j) Que contribuye a ello el no haber sufrido la elaboración del tiempo, factor que siempre depura y perfecciona la obra dramática.
- k) Que por todas las consideraciones expuestas, se concluye que la seudo *Vidala de la Virgen Generala* tiene, necesariamente, que ser obra de incipiente autor y no de muy antigua data, estimándose, en consecuencia, que no se le puede asignar carácter autóctono, no obstante su anonimato e ignorarse la proveniencia de la letra y música de la composición.
- l) Que, en vista de todo lo expuesto, y hasta tanto no se objete con opuestos argumentos la tesis sustentada en el presente estudio, debe considerarse a la expresada composición como una de las tantas piezas del repertorio nativo, sin alcance de ninguna naturaleza.

APENDICE A

EL ritmo denominado *dáctilo cíclico* no tiene cabida dentro de la nomenclatura rítmica clásica helénica. Representa a una expresión convencional ideada por el filólogo alemán J. H. H. Schmidt, objetada y resistida por otros no menos eminentes métricos como White, M. Emmanuel y el benedictino Dom A. Mocquereau. Reducir los cuatro tiempos del dáctilo ($2 + 1 + 1$) a tres fué el problema que dió origen a la creación del dáctilo cíclico ($1 \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$).

Con este figuraje se determina con precisión dentro de la grafía musical moderna el valor de la antigua duración llamada *irrational* (álogos) que, según expusiera Bacchius "el Viejo" (siglo II de J. C.) en su *Introducción al Arte de la Música*, es la duración que vale más que la *breve* (valor: 1 tiempo) y menos que la *larga* (valor: 2 tiempos). El nombre *irrational*, —dice el mencionado autor—, proviene de no poderse demostrar por el raciocinio cuanto en más o en menos

contiene un tiempo de dicha especie. De ahí que se quisiera zanjar musicalmente la cuestión, asignándosele una duración intermedia entre la unidad-larga ($— = 2$ tiempos) y su mitad-breve ($∪ = 1$ tiempo), o sea: un medio ($1/2$), equivalente a la *brevísima* o *ultra-breve* (*brevibus-breviora*) de los antiguos gramáticos como Marius Victorinus, quien también admitía un mayor valor al de la larga ordinaria: la *longa-longiorem*.

El sabio métrico Westphal concretaba la reducción a tres del valor cuatro del dácilo, con la siguiente demostración práctica:

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad ∪ = \text{troqueo} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ ∪∪ \quad ∪ = \text{tribráqueo} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad ∪ \quad ∪ = \text{dácilo} \end{array}$$

A esta grafía irregular del dácilo, Westphal le dió la siguiente equivalencia moderna:

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad ∪ \quad ∪ = \underbrace{\text{♩} \quad \text{♩}}_2 \quad \text{♩} \end{array}$$

Con la denominación de *gran irracional* (*makros-álogos*), el mismo autor asignó a esta semiografía un figuraje más exacto y práctico, a los efectos de la medida precisa del tiempo en el compás que le fijó y que fué:

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad ∪ \quad ∪ = \underbrace{\text{♩} \quad \text{♩}}_2 \quad \text{♩} = \underbrace{\text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩}}_3 = \frac{3}{8} \end{array}$$

Expresión gráfica conocida después con el nombre de *dácilo cíclico*.

El aumento o disminución proporcional de este figuraje no altera su estructura, pues desde Westphal al presente se ha convenido tácitamente en acomodarlo al compás señalado, por tener dicha expresión musical su equivalencia aritmética en las fracciones: $3/4 + 1/4 + 1/2$.

Cualquier otra representación semiográfica que adapte sus tres valores a los anteriores quebrados deberá recibir, por lo mismo, igual denominación.

Como el figuraje original de la frase conclusiva de la seudo *Vidala de la Virgen Generala* no responde al canon de la especie por haber sido mal vertido, es que lo hemos rectificado con los dácilos cíclicos de rigor, aumentando proporcionalmente sus valores, de conformidad con la indicación del compás de la vidala ($3/4$).

SEGUNDA PARTE

I

PARA mejor y más completo esclarecimiento del estudio realizado por el suscripto sobre la seudo *Vidala de la Virgen Generala*, el señor Presidente de la Comisión de Folklore y Nativismo, maestro don Athos Palma, ha aportado también su contribución al asunto con la crítica pertinente del sobredicho estudio y agregado de particulares puntos de vista.

Por de pronto dos aspectos de la cuestión han sido aclarados.

1º — Que es dudosa la autenticidad de la música como pieza vernácula destinada al efecto, por cuanto figura con carácter profano en el Album N° 3 de obras populares del Sr. Chazarreta, quien informó al Sr. Presidente de la Comisión haber tomado el aire a una señora mayor, cuyo nombre no menta.

Que se deduce, en consecuencia, por el hecho expresado, ser cierta la sospecha de que, efectivamente, la *Vidala de la Virgen Generala* no es tal, no correspondiendo asignarle, por tanto, tan venerable nombre, como si de hecho le perteneciera, dando así, a sabiendas, por cierto un hecho falso.

2º — Que en ausencia de antecedentes con respecto a la letra supuso asimismo quien escribe que la que llevaba agregada tampoco debía, originariamente, pertenecer a la música. Sabemos ahora que, en efecto, la letra es composición del Capellán Mayor del Ejército Presbítero doctor Amancio González Paz. Confirmadas en un todo las dudas del suscripto, el asunto quedaba ya, de por sí, resuelto.

Por otra parte, y con ayuda del análisis, se expuso que la pseudo vidala en cuestión se hallaba estructurada con ritmos, frases y giros melódicos ajenos a los que son comunes y que, la forma como tal, era espuria. Hoy, con el cabal conocimiento de la letra, de la cual, como dijimos, sólo conocíamos una estrofa, nos explicamos perfectamente la intromisión de la última frase musical cuya cuadratura contrastaba intempestivamente con los ternos de compases anteriores.

En principio, el estudio de nuestra música vernácula permite establecer que las primeras manifestaciones sonoras del numen popular responden siempre a un patrón sencillo y uniforme, de comienzo a fin. La música de la vidala tucumana expuesta y que pasa por ser la música más antigua de la región, da fe de ello. Las innovaciones aportadas a la forma-tipo fueron agregados posteriores. En las expresiones cantadas se debieron a los diferentes metros estróficos aplicados a la especie. Se llegó así hasta trocar la naturaleza intrínseca del género, convirtiendo en ársicas (al alzar), piezas constitutivamente téticas (al dar), como son las vidalas, ya que de ellas hablamos. El estribillo poético ocasionó también su respectiva perturbación en la estructura de la frase cantada. Por presentarse inopinadamente en la música de la vidala en litigio nos permitió dudar de su autoctonismo.

Conocida la poesía del presbítero Dr. Paz, cuyo estribillo glosa al de la vidala *Ausencia* (Album N° 3 de obras del Sr. Chazarreta), la intromisión de este estribillo en la *Vidala de la Virgen Generala* justifica su estructura tetrapódica aislada, en contraposición a las tripódicas de las frases anteriores. Su posición al fin de la estrofa da a la especie un carácter neto y definitivo, como lo da a entender la voz *épodo*, vocablo clásico que sirve para determinar al miembro suelto que se halla al fin de una composición poética o musical, generalmente escrito en metro o ritmo diverso al de las estrofas que les preceden. Como oposición al *épodo* está el *proodo*. Caracteriza al miembro suelto que precede a la composición propiamente dicha.

Las introducciones de nuestras canciones vernáculas constituyen verdaderos miembros proódicos. La pseudo *Vidala de la Virgen Generala* pertenece al género proódico-epódico con interpolación estrófica tipo a-a, por ser sus miembros iguales entre sí. Así considerada, la composición musical es eurítmica, porque se sujeta a un plan preestablecido. La canción *El Peregrino*, que expone el maestro Palma, es

igualmente eurítmica por las mismas razones. Su esquema, diferente al anterior, responde a la forma llamada *palinódica*, porque sus ritmos riman alternados:

a:	1º verso	3	compases
b:	2º verso	4	"
a:	3º verso	3	"
b:	4º verso	4	"

Una y otra composición difieren, pues, por la disposición de sus miembros rítmicos. Como ellas, existen otras que, dentro de la misma especie, revelan variedades diversas.

La letra que acompaña a la música vernácula no debe ser considerada como su gestora sino cuando positivamente se sepa que se está en lo cierto. La recíproca falta de concordancia prueba, generalmente, a aquella afirmación. Por lo demás, nuestra música indígena tiene caracteres pronunciados según la región de donde sea oriunda. La intromisión de fórmulas rítmicas extrañas a las que son corrientes en un tipo determinado de cantar, es un toque de atención para que el investigador se ponga en guardia.

Ahora, si da la casualidad —como acaece con la frase inicial de la pseudo vidala en cuestión— de que el rasgo que se observa lleva consigo las características fundamentales de la región con la cual el estudio se halla familiarizado, por ser esa la de sus mayores y la suya misma, entonces su apreciación puede considerarse como definitiva. Las melodías, como los pájaros, *tienen alas para volar a lo lejos*. Un inciso de las mismas puede influir en la composición de otro cantar, a ignorancia de quien la gesta, con tanta mayor fuerza si ella se debe al numen popular. Tenemos el caso en una pretendida *serenata* santiaguense⁽⁶⁾ con ritmo de zamba surgida de un estilo criollo. Afortunadamente, sabemos cuándo, dónde y cómo se compuso ese estilo y quienes fueron sus autores⁽⁷⁾. La Letra que lleva adjunta, aplicada a macha martillo, dice bien a las claras no ser la que le corresponde. En este caso no se trata ya de un inciso, rasgo o frase melódica que haya

(6) CHAZARRETA, A. — *Segundo Album Musical Santiaguense*, Ed. Romero y Fernández, Buenos Aires, 1920.

(7) WILKES, J. T. y GUERRERO CÁRPENA, I. — *Génesis Hispánica de las Formas Musicales Rioplatenses*, Ed. Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1946, Libro IV, Cap. VII: *Un estilo inconexo y una tonada provinciana*.

herido la fibra emocional del anónimo gestor de la serenata, sino de una deliberada intención de acomodar a la manera provinciana una música importada al lugar y extraña, como tal, al sentir de esa región. Son igualmente notorias las reminiscencias de obras ajenas en las propias de los grandes maestros. Al escuchar la frase final de Don José, en Carmen, adivinamos su procedencia wagneriana; la introducción de "La Walkiria" nos trae al recuerdo *El Rey de los Alisos*, de Schubert; en la potente idea sonora de la Cabalgata, de la misma obra, está impreso el genio de Schumann; la pluma de Mozart corre a través del "Barbero de Sevilla" de Rossini; "L'Enfant Prodige" es tributo que Debussy ofrece a su maestro Massenet. En nuestro estudio *Dos Canciones Patrióticas Anónimas* señalamos una frase del Himno diluida en otra de *La Azulada Bandera del Plata* y en otro anterior trabajo la tonada andaluza que engendra a la del *gato escondido*. Por último, nudo gordiano de la cuestión, la idea matriz de la seudo *Vidala de la Virgen Generala* palpita con ligera variante rítmica en la primera frase de su congénere *Disculpa morena*, que, con letra adaptada, ha dado a conocer igualmente el Sr. Chazarreta. Concepciones anónimas, si es que en verdad lo fueron, ¿cuál de éstas dos es acreedora al mayorazgo?

Hemos señalado fuentes de inspiración musicales que, directa o indirectamente, hicieron sentir su influencia en la obra del creador. Ellas guían al investigador por la senda de la verdad para descubrir la matriz original. En literatura, Sarmiento nos recuerda, entre otros, a Moratín inspirándose en Molière; Sainte Beuve señaló a Homero como conductor de Virgilio y nuestro Arturo Marasso hizo lo mismo con Rubén Darío, guiándose por entre los gloriosos hombres que se llamaron Hugo, Flaubert, Catulle Mendes, Daudet, Verlaine y otros, con cuyos elementos Darío "constituiría después un medio de manifestación individual".

II

TÓCANOS hablar ahora de la modalidad de la canción, ampliando los conceptos que el maestro Palma ha vertido en su *Contribución* a nuestro estudio anterior. Por lo general, cuando se asigna procedencia norteña a la música que nos llega de Catamarca o de Santiago del Estero, es porque las tonadas de estas comarcas se hallan trabajadas, las más de las veces, con sonidos extraños a la gama del tono que debiera regirlas. Sabemos, sin embargo, que para hallar su *alma mater* debemos mirar por encima del hombro de la frontera patria, en

dirección al Perú, cuna de la civilización incaica, que a través de la Quebrada de Humahuaca y a lo largo del camino del Inca, extendió su límite hasta las tierras de la altiva Arauco.

La modalidad musical del Imperio, con sus mismos instrumentos sonoros, aunaba a toda la Nación en la expresión de sus sentimientos y sensaciones. Estos se perpetuaron a través de aquellos, perdurando hasta el presente, merced a un tradicional espíritu de conservación que la conquista primero y la cruza después no han podido destruir. Más que su sistema musical en sí, aquello que primero llama la atención en la música del género incaico, es el uso de las terceras paralelas. Nuestra educación musical protesta instintivamente por el desmedido empleo de esos intervalos que, regidos tan sólo por su afinidad consonante, en la dualidad de las quenas que los ejecutan, anulan el sentido de la tonalidad, tal como la entendemos y nos la han enseñado. De ahí que, armónicamente, nuestro sistema no responda al suyo, aun mismo dentro de sus más elementales manifestaciones. Porque si bien en algunos casos la tercera inferior que acompaña a la melodía incaica de principio a fin cuaja dentro de la tonalidad que debe encuadrarla, en otros —que no son los menos— ella la rechaza de plano por pertenecer a un tono diferente del que le corresponde a la melodía.

¿Qué hacer en casos semejantes para proceder a la armonización de tales cantos? El maestro experto no vacilará en sacrificar el intervalo parásito que acompaña a la melodía, reemplazándolo por otro, acorde con la tonalidad de la composición. El tradicionalista regional pondrá el grito en el cielo por el atropello cometido. Substancialmente, la razón está de su parte, porque esa música sólo se acompañó a dúo de terceras por instrumentos indígenas de una misma familia y con un sentido de la armonía ajeno al nuestro. No es posible, pues, conciliar ambos sistemas. Sin embargo, sorteando con habilidad esas dificultades, las tales canciones se presentan a nosotros plenas de imprevistas sugerencias armónicas. Por ende se justifica el interés que les prestamos y la atención con que musicalmente las tratamos.

III

SEGÚN como estuvieren distribuidos los tonos y semitonos dentro del diapasón u octava de que se compone la escala, ésta tomó denominaciones diferentes en la Antigüedad, Edad Media y Moderna.

Nuestro sistema se construyó sobre las ruinas de los anteriores, tan pronto fueron descubiertas las relaciones consonantes de los intervalos de terceras, que las matemáticas no habían admitido como tales hasta entonces. Para el sistema musical que nos rige, la piedra angular fué la consonancia de tercera. Se la consideró menor si constaba de un tono y un semitono, mayor si alcanzaba a dos tonos. La presencia de una u otra en la organización de la escala basta para bautizarla con su nombre. Toda la música popular occidental se supeditó a esta organización cuando obraba libre de influencias extrañas. Su estructura, dentro de los límites del diapasón que la contiene, es siempre la misma, como también su rótulo. De ahí que —como muy bien se ha dicho— nuestra tonalidad “modifica tan sólo el diapasón de la escala, de tal suerte que todas las escalas mayores pueden considerarse como trasposición de la escala de *Do* y todas las menores como trasposición de la escala de *La*”⁽⁸⁾.

No acaeció así con las gamas helénicas y sus sucesoras ambrosianas, gregorianas y glareanas en que cada una de ellas, según la colocación del semitono dentro del diapasón, recibía un nombre propio que la distinguía de las demás. De manera que, del mismo modo que nosotros llamamos genéricamente a las nuestras: mayores o menores, los antiguos, en atención a la estructura particular que a cada una de ellas habían asignado, denominaronlas: doria, frigias o lidias, acusando, así, indirectamente, su país de origen. Estas tres fueron las gamas primordiales del sistema helénico. La excepción de la regla fué la mixolidia, expresión híbrida que dió a entender que su nombre debía interpretarse como la yuxtaposición de los teatracordos dórico y lídio. Las gamas doria, frigia y lidia engendraron cada una de ellas una derivada que les estaba supeditada por sus relaciones orgánicas. Estas fueron la hipodoria, hipofrigia e hipolidia.

A las melodías dependientes de cada uno de los modos que acabamos de indicar, se les asignaba una función específica dentro de la categoría genérica a que perteneciesen. Las denominadas *prácticas* correspondía al género excitante (tropos diastáltico), las *éticas* al género sedante (tropos hesicástico), las *trenódicas* al género sentimental (tropos sistáltico).

(8) HABERL, F. X. — *Magister Choralis*, pág. 51. Versión castellana. 1866.

Corriendo los años, la Iglesia Cristiana, al organizar su canto por intermedio de San Ambrosio (333-397), circunscribió la modalidad musical, conocida por su nombre, a cuatro modos ordinariamente enumerados y que, desde entonces, se denominaron *auténticos*. De estos cuatro modos auténticos el Papa San Gregorio Magno (540-604) hizo derivar otros cuatro que, por lo mismo, tomaron el nombre de *plagales*. Así establecidos, los ocho modos eclesiásticos rigen hasta hoy todos los cantos de la liturgia cristiana.

En el siglo XV, el matemático Enrique Loris, más conocido por Glareano (de Glaris, ciudad suiza de su nacimiento), extendió el número de los modos musicales a doce: dos nuevos auténticos, el Jónico (IX) y el Eolio (XI), con sus respectivos plagales: el hipojónico (X), y el hipoeolio (XII). La prédica de Glareano, expuesta en un libro famoso, el *Dodecacordon*, no prosperó a pesar de su innegable importancia teórica y práctica. La nomenclatura de los ocho modos se acomodó a la que la antigüedad había asignado a la suya, pero por un lamentabilísimo error de interpretación, los nombres de los modos gregorianos no coinciden con los de los modos griegos, de manera que hoy todavía, cuando hablamos de tonos doria, frigios, lidios y mixolidios, con los respectivos prefijos hipo que caracterizan a los plagales, debe entenderse siempre que se hace referencia al sistema musical eclesiástico.

Esta larga digresión ha sido necesaria para evitar confusiones, puesto que ahora se presenta la misma cuestión bajo otro aspecto. En efecto. El señor Presidente de la Comisión de Folklore y Nativismo ha expresado que, según su sentir, “la *Vidala de la Virgen Generala* procede del Altiplano, porque la escala utilizada, dentro de la cual se mueve la melodía, es la conocida con las siguientes denominaciones: Primer modo gregoriano, escala dórica o modo mixto Bb”. Agrega que “en el cuarto compás del canto aparece la *sexta dórica*, así denominada por Max Reger, compositor alemán”.

Nada, en verdad, puede ser más cierto si nos atenemos a clasificar nuestras melodías como pertenecientes a tal o cual modo antiguo, por la exacta disposición y correlación de sus respectivas gamas.

La *Vidala de la Virgen Generala* se halla escrita en una gama que correspondería a nuestro modo menor antiguo si no fuera por la alteración ascendente del texto grado que la priva de tal denominación y la convierte en la gama perteneciente al tono expresado por el

maestro Palma. Pero si analizamos la melodía desde el punto de vista estrictamente gregoriano, es decir, independiente de toda armonía y atendiendo a su exclusiva modalidad, movimiento, progresión, extensión, cadencias y giros específicos, la tonada de la vidala no pertenece ya al Primer modo (dórico) sino a su colateral, el segundo modo (hipodórico). Al extremar el análisis, se verá también que, dentro de este modo plagal, su característica no es exactamente la del Segundo modo (hipodórico), sino la del Duodécimo modo (hipoeolio), llamado también Locrio, modo desusado, cuya presencia en el canto litúrgico fué advertida por primera vez en 1863 por el abate Vogh y el canónigo De Vroye ⁽⁹⁾. Muy luego fué también reconocida su presencia en la música helénica y litúrgica cristiana por R. Westphal y A. Gevaert, respectivamente.

Al analizar ahora la melodía de la vidala, de conformidad con lo antes expresado, procederemos en primera instancia a su transposición al modo-maestro, sin más alteración que la del si bemol, única admitida por la ciencia gregoriana. Atenderíamos después a sus cualidades específicas, que son las que nos dirán la familia modal a la cual haya que incorporarla.

La transposición del Do menor (3 bemoles) dórico o I Modo eclesiástico al Re menor (con Si bemol subentendido) supone la doble transposición de Do menor a Sol menor (2 bemoles) y de Sol menor a Re menor (1 bemol). Prácticamente, la melodía queda así transpuesta a un intervalo ascendente de segunda mayor.

ANÁLISIS MODAL DE LA VIDALA

Modo locrio (XII Modo hipoeolio).



⁽⁹⁾ DE VROYE, J. J. y ELEWYCH, X. VAN. — *De la Musique Religieuse*. Paris, 1866.

Referencias

- A. Sexta eolia.
- B. Inflexión al V modo (lidio).
Es también inflexión característica del II modo (hipodórico), sólo que éste cadencia entonces en modo plagal (hipolídico).
En uno y otro caso, la marcha se sucede por grados casi conjuntos, —y no por saltos—, de conformidad con la regla.
La transposición del menor al mayor en los maestros antiguos equivale al paso inverso del mayor al relativo menor, practicado por los modernos.
- C. Marcha de la dominante (La) a la fundamental (Re). Es rasgo característico del modo locrio; así lo reconoció Westphal y lo admitió Gevaert.
- D. Relación directa, llamada *repercusión*, entre la fundamental (Re) y la dominante (La) del II modo (hipodorio).
- E. Frase perteneciente al II modo (hipodórico), porque su primer inciso descansa en la dominante (Fa). Esta dominante sirve de nexo para que el segundo modo se amalgame con el sexto modo, cuya cadencia se efectúa en su medianta (Do).
- F. Frase perteneciente al II modo. Cadencia en la dominante (La) del modo locrio.
- G. Período netamente locrio. Nos lo da a entender la presencia del sonido Si becuadro, segundo grado de la gama locria. La ausencia deliberada del Si natural en las melodías locrias hizo que éstas se juzgasen como pertenecientes al IV modo eclesiástico (hipofrigio; mi menor con Fa sostenido sobreentendido).

Gama locria defectiva (sin segundo grado)

La do re mi fa sol la

Gama hipofrigia defectiva (sin segundo grado)

Mi sol la si do re mi

La altura del diapasón es lo único en que se diferencian ambas gamas. A ello se debe, según Gevaert, la desaparición del modo locrio desde época lejana. Nosotros, sin embargo, hemos señala-

do su presencia en canciones hispanas del siglo XVII, conservadas en un códice manuscrito que fuera vade-mecum de un monje franciscano, Fray Gregorio De Zuola (16 - 1709) ⁽¹⁰⁾.

Por otra parte, la prescindencia del segundo grado de la gama del IV modo llevaba también consigo su razón de ser. Sabido es que la música eclesiástica sólo admite la alteración descendente del sonido Si, llamado por lo mismo *Chorda mobilis*. La transposición íntegra de la gama locria a la gama hipofrigia eclesiásticas implicaba, para este último modo, una grave transgresión a la regla, puesto que el Si natural del modo locrio se transmutaba, en el modo hipofrigio, en Fa sostenido (!). De ahí que los melógrafos eclesiásticos se abstuviesen, en las cadencias de sus monodías, del sonido Fa, pasando directamente del Sol al Mi final, con lo cual obviaban hábilmente el escollo. Este hecho, que por primera vez lo hiciera observar el abate Voght en el Congreso de Música Religiosa en Malinas ⁽¹¹⁾, al llamar la atención sobre determinadas cadencias del *Te Deum laudamus*, en las que cada vez que se presentaba la quinta Si-Mi, Si-Sol-Mi, Si-Sol-Fa-Mi, admitía y realizaba el Fa sostenido, que implícitamente demandaba el acompañamiento.

Doce años después, Gevaert, al estudiar a su vez con especial detenimiento el sobredicho Himno cristiano, se plegaba a las opiniones de ambos religiosos.

Estamos, pues, en que el primer periodo exápodo de la vidala no pertenece al I modo, dórico, ni tampoco al II modo, hipodórico, eclesiástico, sino al XII modo, hipoeolio, de Glareano, o Locrio de Xenócrito, caído en desuso por confundirse con el IV modo hipofrigio gregoriano, según ya dijimos.

- H. Tocante a la tetrapodia epódica de la vidala, no tiene carácter eclesiástico. Hay que considerarla como un rasgo moderno que marcha de Re menor con inflexión a Sol menor y flexiona conclusivamente en la mediante de Re menor.

⁽¹⁰⁾ VEGA, C. — *La Música de un Códice Colonial del Siglo XVII*, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1931. Cf. WILKES, J. T., *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, 1937, Tomo III, pág. 159, Canción N° 14, Tomo III, Suplemento Musical, pág. 11.

⁽¹¹⁾ DE VROYE, T. J. y ELEWYCH, X. VAN. — *Obr. cit.*, pág. 12 y ss. y pág. 19, en lo que respecta al *Te Deum*. Ver también la apreciación del canónico De Vroye sobre las tres fórmulas en que se halla escrito el famoso Himno, de las cuales la segunda corresponde al locrio.

Por lo que respecto al trasunto emotivo de la melodía, ésta se halla más de acuerdo con el *ethos* del I modo, hipodórico eclesiástico, apto para traducir sentimientos melancólicos (*tristibus aptus*), y no con la del I modo, dórico, considerado por los gregorianistas como tono festivo (*tonum hilarem*), no obstante reconocerle otras cualidades generales. De conformidad con el análisis modal de la vidala procederemos ahora a la armonización, sin solución de continuidad, de la exapodia preliminar y tetrapodia conclusiva que integran los dos grandes rasgos melódicos de la mencionada composición.

Esta realización se llevará a cabo observando los más puros principios armónicos renacentistas, por ser los que más acordes se hallan con la estructura de la música antigua sujeta al sistema modal, sin perjuicio, por supuesto, de que esta última frase rechace, entre otras, la variante incluida al pie, en un todo acorde con nuestra actual manera de tratar armónicamente la canción vernácula, sin desvirtuarla de su esencia emotiva.

Variante.

REFERENCIAS

- A. Modo locrio. Salto de la dominante a la tónica.
- B. Inflexión hipodórica de la tónica a la dominante.
- C. Tetracordio lidio. Inflexión del menor dórico al mayor lidio. Procedimiento de gran predilección en todos los maestros antiguos, debido al sistema musical entonces imperante.
- D. Marcha ascendente de la dominante locria (La) a su final (Re).
- E. Regresión por salto de la fundamental (Re) a la dominante (La) locrias.
- F. Rasgo carente de sentido eclesiástico. Marcha regresiva de Re menor (tónica) a Sol menor (subdominante).
- G. Marcha retrógrada de la dominante (La) en función armónica equívoca del modo, para concluir en la medianta del tono del rasgo.

En la variante al pie, la función del La, como dominante locria, aparece explícita por las armonías que la sustentan.

CONCLUSIONES

NUESTRA manera de pensar con respecto a la grafía errónea de la frase inicial de la vidala y a no trasuntar la modalidad característica del género es la ya expresada desde un principio. El análisis nos ha demostrado que el rasgo melódico se halla supeditado a la modalidad locria, tal cual la estableció Westphal y la ratificó Gevaert; que se inicia en la dominante (La) del modo y descansa en su final o tónica (Re). Este salto es, a mi entender, explícito al respecto, porque presupone armonía de dominante al alzar y armonía de tónica al dar. Por rara casualidad es el mismo caso del ejemplo beethoveniano citado y expuesto más adelante.

Lo mismo acaece con la flexión hipodórica de su fundamental (Re) a su dominante (Fa) expresada por medio de la *repercussio* gregoriana de que ya se habló. De ahí también que para obrar de acuerdo con el pensamiento gregoriano se deben levantar los basamentos armónicos sobre los cuales han de descansar esos dos grados (Re y Fa), pared por medio, es decir, separados por la línea divisoria del compás.

Riemann, por su parte, había expresado *de modo concluyente y conciso* que *el tiempo pesante es, en general, el que coincide con la importancia armónica*, de donde agrega que *la indicación de compás depende del movimiento de la armonía*, porque *los pasajes en donde la armonía cambia (por ejemplo, cuando después de la T[tónica] entra la D[ominante] o S[subdominante] o inversamente), se le manifestaran [al oyente que escribe] como más importantes y como dignos de distinción en la escritura* ⁽¹²⁾.

Por eso que el ejemplo beethoveniano, de que antes se habló y ahora transcribimos, es inobjetable, porque presupone que el Mi bemol que precede al primer compás lleva, implícita la armonía de dominante.



Beethoven, Sonata N° 12, op. 26

Del tercer compás de la Vidala nada hay que agregar a lo muy anteriormente expresado y fué que: el *yambo invertido* (que no hay que confundir con su homónimo, el yambo propiamente dicho) es pie obligado del Cielito y fortuito en la Vidala. En el *Cielito Federal* del suscripto, como también en el fragmento de su *Cielo*, los yambos invertidos han sido expresamente introducidos en la composición, porque les fueron específicos desde el momento en que la rítmica rioplatense los prohió como suyos del cantar hispano, el cual los había dado a conocer a la Colonia a través de sus Tonadillas y Penteras.

Como he dicho: el yambo invertido sólo se presentó esporádicamente en la Vidala y siempre que ésta no tuviera estructura tetrapódica, circunstancia muy de tomarse en cuenta, con tanta mayor atención cuanto que su presencia contraría el *ethos* del género caracterizado por el pie troqueo que es su antítesis. Y así es, en efecto, porque el yambo, por su natural inquietud, es nerviosamente ágil y agresivo, condiciones que evidencia más todavía si actúa en serie, como yambo tético. Su opuesto, el troqueo, en cambio y como es notorio, obra siempre con mansa placidez emotiva. Esta es tanta que los himnógra-

⁽¹²⁾ RIEMANN, H. — *Frases Musical*, págs. 105 a 107, Ed. Labor, Barcelona, 1928.

fos latinos del siglo IV lo adoptaron para sus cantos litúrgicos de la misma manera como la Roma pagana lo había empleado en sus canciones populares. El pié troqueo trasunta admirablemente el sentir casi siempre sentimental de la Vidala⁽¹³⁾. Esta lo prohió en serie, como eco fiel de un primer modo medieval que perduraba todavía en los cantos religiosos de la Iglesia cristiana, firmemente asentada en la región norteña, allí donde la lengua keshva sigue aún palpitando como en los mejores tiempos de la vida incáica⁽¹⁴⁾. De ahí, pues, que esa brusca y anómala transición rítmica que el yambo tético ocasiona, cause en el ánimo del oyente una natural perturbación espiritual, tanto más sorpresiva cuanto lo evidencia su cadencia de sentido estético y, desde luego, emocional.

Otro tanto podría decirse también respecto al pié *logaedo B*, que le es igualmente foráneo y ajeno, además, a la rítmica clásica que la conquista nos trajo estereotipada en sus canciones. Su presencia en las Vidalas de época posterior a su expresión pura se debe ante todo —a mi parecer— a la difusión del *Valse* por el interior de la República, por serle este ritmo muy común. Téngase presente que el *logaedo B* no tuvo cabida en las formas valsadas escritas en compás de tres octavos que fueron las acostumbradas entre nosotros, como derivadas del *Cielito*.

Como segundo término corresponde, asimismo, señalar la influencia que ejercieron sobre ellas las fórmulas guitarrísticas, en compás de seis octavos, con que se acompañaban las Zambas de la región sureña de Catamarca, que le son características y que se contraponen a las de la zona oeste que tienen otra expresión acompañante y, como tal, diferente carácter y emotividad.

El *logaedo B*, ritmo corriente en los valeses en compás de tres cuartos, se presenta con la antelación de un siglo a estas formas danzadas en las tonadillas hispanas de fines del 1700. Debe observarse, sin embargo, que su presencia responde no pocas veces al desdoblamiento del sonido largo del yambo tético, que la música reitera pro-

⁽¹³⁾ Parece ser que en determinadas circunstancias, la Vidala lleva también consigo una escondida significación esotérica. El joven que por primera vez satisface su instinto amoroso, de regreso al hogar lo da a entender a los suyos cantando una exultante vidala triunfal.

⁽¹⁴⁾ Sobre más extensos pormenores, a propósito de la Vidala, véase mi respectivo estudio en el *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, 1941, Tomo V, págs. 568 y ss.

nunciadamente para darlo así a entender, con tanta mayor razón cuanto que fué uno de los moldes métricos en que con mayor frecuencia se vaciaron las tonadillas de la época⁽¹⁵⁾.

Al generalizarse entre nosotros el compás de tres cuartos, las genuinas expresiones hispanas de tres octavos, que perduraban en nuestros Cielitos, Valeses de Esnaola, *Valzas* de Alberdi y hasta en los típicos *Valsesitos* criollos de las alboradas campesinas que remataban las fiestas familiares al llegar la madrugada, comenzaron a cambiar de aspecto. El dáctilo cíclico imperaba como ritmo logaédico por antonomasia desde los tiempos de la dulce Safo. Su expresión gráfica atravesó triunfalmente toda la métrica grecorromana, encontrando, a la postre, eterno reposo cuando la Iglesia cristiana lo cobijó bajo su manto y la liturgia católica lo hospedó en su métrica.

En cambio, el *logaedo B*, bastardo de una familia genérica, sin nombre propio que lo defina, es un intruso dentro de las expresiones puras de la música autóctona argentina. Implantado en las Vidalas, permite determinar con un margen de aproximación el ciclo evolutivo de la forma-tipo a que ellas pertenecen.

Cuatro son las etapas de ese ciclo. Su lineamiento general admite la siguiente clasificación por épocas que ayudan a precisar el período de sus transformaciones:

ETAPA I

Forma-tipo A

Géneroternario.

Ordentético.

Piétroqueo puro.

Frasetetrápoda.

Períododimetro.

Forma-tipo B

Varía de la anterior por la descomposición del pié troqueo en pié moloso mayor, con el cual se yuxtapone para la estructura del período.

⁽¹⁵⁾ SUBIRÁ, J. — *La Tonadilla Escénica*, Ed. Tipografía de Archivos, Madrid, 1929, Tomo II, págs. 468 a 471.

ETAPA II

(ciclo evolutivo)

Género	ternario.
Orden	tético.
Pié	troqueo.
Frase	tripódica.
Periodo	trimetro.
Estríbillo	tetrápodo (dimetro).

ETAPA III

Forma híbrida

Introducción:	{ Frase tetrápoda Periodo tetrámetro.
Género	ternario.
Orden	tético.
Pié	troqueos y dáctilos cíclicos.

Frase:	{ tripódicas. o tetrapódicas
Periodo:	{ trimetro o tetrámetro
Estríbillo:	tetrapédico.

ETAPA IV

Forma espuria a

Introducción:	{ Frase: tripódica Periodo: trimetro.
Género:	ternario.
Orden:	{ ársico. o tético
Pié:	troqueos, dáctilos cíclicos, logaedos B

Frase:	{ tripódica o tetrapódica.
Periodo:	{ trimetro o tetrámetro.
Estríbillo:	tetrámetro.

Forma espuria b

Variada disposición de las anteriores expresiones.

CON respecto a la tradicional interpolación de la introducción en nuestras formas cantadas o cantadas-danzadas, recordemos que el procedimiento obedece al propósito de dar breve descanso al cantor que, en un tiempo, era a la vez ejecutante. Los maestros de la antigüedad lo practicaron en su lírica coral, intercalando un *ritornelo* instrumental; los organistas protestantes lo hacen entre cada verso del coral, procedimiento tomado —según Gevaert—, a los *Cantori al liuto* del Renacimiento quienes, a su vez, lo habían adquirido de los juglares medievales, sucesores inmediatos de los citaredos romanos⁽¹⁶⁾.

En la tonadilla hispana de fines del siglo XVIII, al preámbulo instrumental se le denominaba comúnmente *ritornelo*, dice Subirá⁽¹⁷⁾, y *preparaba la entrada de la voz al comenzar toda tonadilla*. Pero, fuera o no *ritornelo*, se le llamó, asimismo, preludeo o introducción, vocablo este último que adoptaron nuestros intuitivos para la mayor parte de las composiciones nativas que hoy conocemos y descontando, por supuesto, a la que precede al estilo denominada, como sabemos, *el alegre*.

Nada más nos resta por decir, como no sea expresar cuán sensible es que nuestra venerable y venerada Virgen Generala, Patrona de nuestro glorioso ejército, no haya tenido su propio cantar, como manifestación del sentimiento íntimo de los hombres a quienes amparara en sus tribulaciones y llevaba a la victoria en la batalla. De haber sido así, la tinta en vano aquí vertida, habría corrido en su loa.

(16) GEVAERT, F. A. — *La Mélodie Antique dans le Chant de l'Eglise Latine*, Gand, 1895, pág. 136, nota 1.

(17) Obr. cit., pág. 416.

APENDICE

CIELITO FEDERAL

Letra de Miguel Di Carlo Música de J. T. Wilkes (op. 39)

ENTRADA
Tranquilo (♩ = 66)

p Con gracia y sencillez

CIELITO

No hay no-che como es-ta no - che Ni cie-lo más fe - de - -
Mi pren-da lle-va en el pe - lo La cin-ta co-lor pun - -

riten. *a lpo.*

ral Ven-ga cie-loy va-ya cie-lo Que he-mos to-dos
zó Y con e-lla he - mos a - - ta-do co-ra-zón con

de bai-lar Ven-ga Las gui-ta-rras co-lo-ra-das
co-ra-zón Y con Ven-ga cie-loy va-ya cie-lo

Sus cuer-das tem-plen al son De un cie-li-to
¡No a-flo-je, mi cie-lo, no! Que al com-pás y

pa-ra nues-tro I-lus-tre Res-tau-ra-dor
ta-co-nean-do Can-tau-do le dí mja-

- De un cie-mor.

mf *diminuendo* *pp*

LA CAUTIVA

Intermedio

Cielito

Con alegre expansión

Musical score for the Intermedio 'Cielito' from 'LA CAUTIVA'. The score is written for piano and consists of two systems of two staves each. The tempo/mood is 'Con alegre expansión'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures, ending with 'etc.'.

VIDALA

Tranquilo

Musical score for 'VIDALA'. The score is written for piano and consists of three systems of two staves each. The tempo/mood is 'Tranquilo'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system contains the first four measures, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system contains the next four measures, with first and second endings. The third system contains the final four measures, also with first and second endings, and concludes with the instruction 'D.C. al § Para concluir'.

LA MUSICA INDIGENA Y COLONIAL EN NICARAGUA

LUIS A. DELGADILLO

MANAGUA

MUCHO se ha escrito sobre motivos indígenas con referencia a cerámica, arquitectura y pintura, pero sobre música hay muy pocos documentos o casi nada de rastros que pudieran aclarar el misterio de las músicas indígenas, su origen auténtico y su aplicación. Cuanto se ha dicho y escrito ha sido a base de fantasías y suposiciones, más o menos agradables y aceptables. Los cronistas hablan de la música ritual y, ante todo, de las danzas sagradas, pero no saben decir o probar que son autóctonas y de nacionalidad definida.

La música, la poquísimas música indígena que hay en Nicaragua sólo puede ser hallada muy adentro de las montañas de las Segovias, de Matagalpa y Chontales; proviene de la música maya quiché, de Guatemala, si no directamente, en una forma indirecta. Guatemala, bien se sabe, es la hermana mayor de América Central y la que está más autenticada con la raza indígena de antigua estirpe maya. Nicaragua, como Honduras, ha sufrido intermitencias políticas que no han dejado progresar como debieran a nuestros pueblos, que son, sin excepción, sumamente inteligentes para captar cualquier cosa que propenda a su desarrollo.

Pocos temas he aprovechado para mis obras sinfónicas de carácter típico, puesto que la mayor parte de ellos tienen escaso valor musical y son de origen dudoso; muchos que me dan por indígenas no son sino reminiscencias mal urdidas de los cantos andaluces o catalanes que han llegado rodando de España desde los tiempos coloniales. Si nosotros contáramos con el rico arsenal vernáculo que embellece al cancionero español, a esta hora los compositores nicaragüenses hubiéramos escrito verdaderas músicas nacionales o populares.

ENTRE los instrumentos indígenas de Nicaragua se usaron y usan: el *quijongo*, un arco de bejuco con una sola cuerda estirada. De esta cuerda pende del medio una *jicarilla* hueca, movediza, la que da los tonos y semitonos conocidos⁽¹⁾; el violín de dos o tres cuerdas, construído con madera porosa de *talalate* o *guásimo* (madera criolla). Con estos instrumentos se tocan melodías tristes y monótonas, acompañadas generalmente por guitarricas mal entonadas. Hay un tambor raro, largo y feo, que se llama *juco*. Los indígenas lo ejecutan con un parche estirado que tiene un palillo fuerte, movible en el centro del mismo parche, sonando jocosamente: *juco, juco*. Hay también unas flautas de formas típicas de todos los tamaños, que son llamadas *pitos*. Estos son de *carrizo* (caña nativa) grueso, con cinco o seis agujeros. Entre las ocarinas hay infinidad de figuritas de barro, que suenan con melodías pobres y menores. En Monimbó (barrio indígena de la pequeña ciudad de Masaya) se usan las marimbitas de tres o cuatro octavas, a veces con tonos enteros, pero las más en sistema cromático. Ejecutan fandangos y zapateados de estilo colonial muy bonitos.

Las músicas más populares que se cantan y bailan en Nicaragua son, aproximadamente, las siguientes:

Mama Ramona, El Sanatillo, El Xopo o Zopilote, Los Diablitos, La Gigantona, La Sirena, El Toro venado, El Macho ratón... El Toro guaco; hay una infinidad de *jarabes*, o zapateados de carácter españolizado que se tocan con guitarras y marimbas especiales. Hay un canto nacional, entre otros tantos míos, que se llama *El Chiquirín* y otro que se canta mucho, llamado *El Tío Lagarto*. Las *bombas*, o coplas callejeras, abundan y son de carácter picaresco. Si hubiera un mecenas que hiciera publicar bajo mi dirección estos cantos populares de Nicaragua algo bueno se podría hacer por el futuro nacionalista.

En la costa atlántica de Nicaragua hay otro mundo distinto al del centro de estas latitudes. La música de los *mosquitos* proviene de aires africanos, mestizados con ritmos ibéricos, pero con tendencias autóctonas. Hay muchos aires de baile que cantan y bailan los negros de la costa atlántica. Es ciertamente una lástima que no se hallen escritos todos esos cantos populares de los *sumos* y *mosquitos*, que son originales, desde luego, hasta cierto punto. En algunos de sus cantos dichos negros usan la escala pentáfona, pero no siempre.

(1) Este instrumento es de origen netamente africano. (Nota de la Dirección).

Entre las músicas pastoriles son célebres los *pases* del Niño Dios. Los villancicos de Mena, de "Chibola" y los de Vega Matus están conceptuados como los mejores en su género por estos países. Tenemos sonos de Pascua preciosos, que debieran ser publicados para que no mueran nunca.

La música indígena en Nicaragua no es una música completamente definida, como la del Perú o de Méjico; no hay *pasillos* ni *bambucos* como en Colombia, ni hay tampoco danzas típicas de una originalidad absoluta, como en el Brasil o en Chile. No obstante, no pierdo la esperanza de que podamos llegar a un avance tal en materia de folklore musical que más adelante sea posible decir con orgullo: tenemos danzas y canciones vernáculas nicaragüenses de una forma original y bella. Es ciertamente muy difícil independizarse de la vieja Europa, porque todas nuestras civilizaciones, después de la conquista española, son imitaciones poco frondosas como para poder declarar que sean nuestras. Europa y Asia, lo mismo que Africa, viven dominando con su espíritu y sus tendencias raciales a estas bellas Américas del llamado Nuevo Continente.

LOS BAILES TÍPICOS MÁS CONOCIDOS

Debe confesarse con pena que, por nuestra falta de organización social y moral, por nuestro poco interés o ninguna afición al pasado de Nicaragua, no podemos contar con acopio abundante de documentos o pergaminos históricos de segura autenticidad para hablar y escribir sobre temas indígenas y coloniales. Son muy pocos los vestigios que han quedado para hacer un verdadero análisis de concienzudo investigador. Habría que ir, tal vez, a las altas montañas de las Segovias nicaragüenses, a los caseríos de Matagalpa y de Chontales (departamentos poco adelantados en materia de estudios étnicos) para conseguir alguna débil huella de lo que fué el modesto poderío de los indígenas, antes de la conquista española.

Haciendo un esfuerzo para retener en la memoria algo de lo que, por tradición, se ha conservado en bailes típicos, hay que referirse a los sonos callejeros en tiempos de fiestas titulares de pueblo, conmemorando algún natalicio o vida de santos, etc. En Managua, por ejemplo, están los siguientes bailes populares: el de la *Yegüecita*, el *Gigante*, de *Santiago*, de *Los Diablitos*, *El Zopilote*, *Los Caballitos*, *La Sirena...* La danza de la *Yegüecita* la realiza un hombre que sostiene un aro de bejuco en su derredor. Este aro está cubierto por

larga túnica blanca y en su parte delantera lleva pegada una cabeza artificial de caballo. El bailarín brinca y grita conduciendo el aro y embistiendo a todos los concurrentes al modo y ritmo de la música especial, que es ejecutada por un tambor y un pito. El tema musical es monótono, como sigue:

TEMA DE LA YEGÜECITA



El 25 de julio, día en que se celebra la fiesta de Santiago, patrono de Managua, salen varios grupos de bailarines populares con trajes tricolores y sombreros ridículamente adornados con cintas rojas y flores brillantes. Se establece la relación del gigante, consistente en dos hombres vestidos con manta rojiza y verde, con botas altas, llenas de cascabeles y un turbante hacia atrás de la cabeza, que, adornado con pequeños espejos y cintas de todos colores, ostenta el hombre que cubre su cara con una máscara grosera y fuerte. Un alférez va montado a caballo, llevando una espada de acero o de madera. Se desafían y cruzan las espadas haciendo cada uno las relaciones gigantescas, inventando disparates de actualidad, etc. La música de este baile es la siguiente:

EL GIGANTE



Los Diablitos es un baile típico colonial, de interés local imborrable. Los diablos son grupos de hombres vestidos de tales con sombreros emplumados y algunos con cachos o cuernos. Vestidura diabólica roji-negra o verde. Bailan saltando con los brazos abiertos, al ritmo de la música que a continuación transcribimos, alegre y picaresca. Esta música consiste en una primera parte cantada y en una segunda, que es un estribillo, sin canto, siendo el verdadero la primera parte. Ejecutan cinco músicos: una tuba, un clarinete, una flauta, un cornetín y un tambor jocoso con un palillo de madera en

medio del parche, que es llamado *juco*, pareciendo, como hemos dicho más arriba, que dice *juco, juco*, cuando va sonando al compás de la música.

Hay coplas muy chistosas, como las que siguen:

Nosotros somos los diablos
Que venimos de los infiernos
A llevarnos a las suegras
Que no quieren a sus yernos.

Dicen que los diputados
Pronto van a renunciar
Porque ya están muy cansados
De tanto descansar.

Las muchachas de este tiempo
Son como las maravillas;
Apenas les dicen *mi alma*
Ya piden las zapatillas.

Estos bailes se hacen en honor de Santo Domingo, en las fiestas de agosto.

LOS DIABLITOS

LOS DIABLITOS

No - so - tros so - mos los dia - blos que ve - ni - mos de los in - fier - nos, a lle -
var - nos a las sue - gras que no quie - ren a sus yer - nos.

El Zopilote es el nombre que se da a un ave negra de la familia del cuervo. El baile que lleva este nombre es chistoso y burlesco. Se baila en varios grupos de hombres solos, vestidos del color negro del zopilote. Algunos llevan en la mano izquierda una vejiga de buey llena de agua sucia para echarla a la gente; broma hartamente pesada que disgusta a los más. Cada uno de los bailarines lleva en la mano derecha una especie de cuello simulado con pico de zopilote, con el cual molesta a los transeúntes en continuos movimientos. Al bailar dicen coplas como las que siguen:

Ya el zopilote murió
De una fuerte calentura,
Y lo llevan a enterrar
Porque no quiso tragar.

Así muchas coplas más que se inventan para criticar a personajes políticos, etc. La música es la que sigue:

EL ZOPILOTE

EL ZOPILOTE

4.

Yael zo-pi-lo-te mu-rió — de u-na fuer-te ca-len-tu-ra,
y lo lle-van ajen-te-rrar — por-que no qui-so tra-gar.

Los Caballitos es puramente música colonial. Son grupos de hombres y mujeres vestidos extravagantemente, portando *picheles*, tarros viejos o cualquier cosa. Se baila en parejas, al son de la siguiente música:

LOS CABALLITOS

LOS CABALLITOS

5.

De los ca-ba-llos que me tra-je us-ted, nin-gu-no me gus-ta, só-lo el que monté.
(Las voces 8ª bajal)

La Sirena, música de Luis Felipe Urroz, padre, es un baile aristocrático, con damas y caballeros vestidos a la usanza antigua. Las mujeres llevan flores en preciosas canastillas, bailando al compás de la música, cuyo tema es el que sigue:

LA SIRENA

LA SIRENA

6.

Los Mantudos es otra danza conocida que se baila al son de una marimba y una guitarra que ejecutan dos músicos ambulantes. Toman jarabes de factura españolizada, etc. Algunas mujeres se visten de inditas y los hombres usan pantalones oscuros y estrechos, camisa blanca y un pañuelo de color rojo al cuello. Este pañuelo se lo quitan para bailar y lo toman con la mano derecha, para danzar con su dama, la que se sopla con un abanico grande.

LOS MANTUDOS

LOS MANTUDOS

7.

Los Tincos es uno de los más viejos bailes de Managua. La palabra *tinco* es el nombre que dan a un pajarraco negro, de pico parecido al loro. Lo llaman también *pijul*. De todos modos el baile no tiene nada que ver con dicha ave, pues el argumento es cosa muy distinta. Dos o tres hombres, que se disfrazan de tigre, de león y de mulo, buscan, al parecer, asilo en alguna casa, y una vieja fea y agresiva les sale al encuentro con un perro muy bravo, al que ella le dice, al son de la música: *uchú perro, uchú perro*. Da de palos al tigre, al león y al mulo y éstos escapan, gritando en tono de socorro. Tal es el argumento del antiguo *Tinco*. El *Tinco-ladino* es más ridículo, según tenemos informes: un par de viejos ñoños, ya chochiendo y muy mal vestidos, salen por las calles cubriéndose con unos paraguas rotos y cursis. Bailan *Los Tincos* y usan la vejiga de cuero llena de líquidos pestíferos que echan a la cara de la gente. De esta pareja hay varias más que la acompañan en el baile. El tema de la música es el que sigue:

LOS TINCOS

LOS TINCOS

Movido

8.

EN LA CIUDAD DE MASAYA

Ante todo hay que citar a Masaya por su barrio de Monimbó, que es el más grande y típico de la pequeña ciudad. Los habitantes de este barrio son, casi en su mayoría, tribu indígena. El caserío Monimbó es una serie de vericuetos interminables, casitas de pura paja en el techo, algunas cubiertas con carrizo o con tablas de *talalate*. Los indígenas hombres cubren su cuerpo con blancas cotonas de manta y pantalón de lo mismo, anchos y ásperos. Las mujeres usan la misma manta en una sola falda larga atravesando el abdomen y una camiseta de color extravagante que les deja casi desnudos los senos.

Las mujeres trabajan más que los hombres. Estos son muy haraganes y muy incrédulos con respecto a las otras razas superiores a ellos. Apenas tienen justicia, pues los blancos europeos han exterminado las tribus rebeldes indoamericanas. Las mujeres de Monimbó conservan mucha fuerza en la cabeza, llevando sobre ella cosas de grosero peso: piedras de moler, tortillas de maíz, cántaros, sacos de frijoles, de arroz, etc. Además sus niños, si los tienen.

En cuanto a la práctica musical, los indígenas de Monimbó usan las marimbitas de madera especial, incluyendo el teclado con la misma madera. Constan de tres a cuatro octavas. Algunas son diatónicas y otras pulsán la escala cromática. La música de estos indígenas, al menos la primitiva, se ha perdido, quedando la colonial nada más, consistente en fandangos, jarabes y dancitas, algunas muy bonitas. En todas estas músicas predomina la melodía fácil con terceras por segunda voz. El acompañamiento es pobre: nada más que tónica y dominante, sin complicaciones modulantes. He aquí un tema de estas danzas monimbescas:

9a *All. Mo* (Monimbó)

9b LOS MANGUES (balle de inditas) Monimbó

Este baile tiene gracia. Las inditas visten falda de manta y güipil, se adornan con muchas flores en la cabeza y llevan en el brazo derecho tinajas con frutas que regalan. Llevan ritmo ternario, mientras la música ejecuta binarios (6/8 ó 2/4).

Hay una gran fiesta religiosa en todo Masaya: la fiesta de San Jerónimo. Nadie se queda en casa y todo el mundo la echa por la ventana a fines de setiembre, porque el 30 de este mes se realiza la procesión del Santo Patrono. Hay que ver lo que es esta procesión de San Jerónimo en Masaya. Es algo típico que si bien va decayendo ya en sus tradicionales costumbres, todavía se sienten los restos de lo que fué. Cuando sale el santo de la Parroquia principal, hay miles de fieles que van cumpliendo promesas religiosas; sacrificios tremendos que consisten muchos de ellos en hacerse conducir de rodillas detrás de San Jerónimo o golpearse el pecho con una piedra. Mientras, la mayoría de las personas van brincando continuamente delante de la imagen del santo, ya con sus niños ya sin ellos, y durante todo el trayecto echan vivas diciendo: ¡Viva el *dautor* San

Jerónimo...! Entre los bailes —muchos de ellos extinguidos— se encuentran: el *Macho ratón*, el *Toro venado* y otros más que no recordamos. La música es poco interesante y es toda a base de pitos y tamborcitos indígenas. He aquí un pequeño tema:

TORO VENADO

10. TORO VENADO

Hay un baile con coplas que se llama *El Zanatillo*. Las coplas son varias y se cantan siempre con la misma música, pero no tienen gran significación. Es un baile de parejas sueltas que se zapatea al final. Los trajes son usuales, vistiendo algunas damitas el güipil y pañuelo grande de colores subidos. La música es como sigue, graciosa y levantadora:

EL ZANATILLO

11. EL ZANATILLO

Mamá Ramona es una danza criolla escrita por Alejandro Vega Matus, el músico más querido y popular que ha habido en Masaya. Tiene baile y canto y muchas de sus coplas han sido hechas de acuerdo a la música. Una de ellas, poco más o menos, dice así:

La pobre Mamá Ramona,
La gran *vaina* le pasó;
Por andar de *chimbarona*
El diablo se la llevó.

La música no es completamente regional, porque procede de ritmos españolizados, pero es alegre, jocosa y de indiscutible carácter colonial.

MAMÀ RAMONA

MAMA RAMONA
Tema inicial

12. etc.

2ª parte

La po-hre Ma - ma Ra - mo - na la gran vai - na le pa - só...

EN LA CIUDAD DE LEÓN

En León, la ciudad mentora e intelectual, la ciudad de las universidades y seminarios ancestrales, hubo también músicos distinguidos, aunque la mayoría empíricos. Francisco Díaz Zapata escribió un método sobre canto llano que se ha perdido. José María Santamaría, llamado "Chibola", escribió varias composiciones religiosas, entre ellas motetes y villancicos de bastante acentuado sabor local. Desgraciadamente se han olvidado y muchas personas de León que poseían manuscritos originales de "Chibola" los han perdido, mientras que otros los conservan tan celosamente que no quieren ni siquiera facilitarlos para ser publicados. José de la Cruz Mena fué también célebre por sus canciones callejeras y sus vales al estilo de la época. Lamentablemente, muchos guitarristas aficionados han tergiversado muchos trozos de Mena que requieren una revisión prolija y concienzuda. Su *Requiem* es sin duda la mejor obra que escribiera, según afirmaron peritos en la materia. Un diplomático nicaragüense en Washington dejó esta obra musical religiosa abandonada en la Legación de su país y no ha sido posible averiguar su paradero. Marcelo Soto fué un violinista discreto y tuvo aventajados discípulos. Macario Carrillo fué, en León, un director de orquesta de reconocida experiencia, especializándose en música religiosa. Isaías Ulloa, maestro de canto y notable bajo, dedicó toda su vida a la música religiosa, actuando casi siempre como maestro de capilla en la catedral leonesa. Fernando Midence, joven pianista, estudió en Bruselas (Bélgica) y actuó muy poco en la vida musical, habiendo muerto casi ignorado. Actualmente nadie estudia piano en León; por lo menos no se conoce ningún artista sobresaliente.

Los *maitines* en la época de Navidad son trozos musicales muy alegres que se ejecutan en la catedral de León. Coros de muchachas con pandejetas, pitos y tambores acompañan a las pequeñas orquestas que se reúnen en dicho templo para alabar al Niño Dios.

EN LA CIUDAD DE GRANADA

De la antiguamente llamada "Sultana del Lago de Nicaragua", o sea la moderna ciudad de Granada, hay poco que decir en lo que a música atañe, pues sus habitantes son más expertos comerciantes que dados a las bellas artes. No hay regla sin excepción, desde luego, y siempre se pueden encontrar en Granada algunos buenos aficionados que se han educado en Europa y saben apreciar la buena música.

Conocimos en dicha ciudad un grupo de músicos empíricos del pueblo, quienes se dedican en cierta época del año a celebrar a una de las vírgenes del cielo. Suponemos que sea durante el mes de octubre, dedicándose todo el mes a hacer *la vela*, como dicen ellos. Su música consiste nada más que en una rica diversidad de atabales que golpean con mucha rapidez y precisión rítmicas. Paran cada dos o tres minutos para disparar lo que ellos llaman *bombas*, o sean coplas picarescas. Lanzan un grito gutural antes de empezar sus improvisaciones, de las que muchas son graciosas y de subida intención. No hay instrumento de viento, de madera, ni metal, ni cuerda. Como dijimos, se usan exclusivamente tambores, algunos de cuyos ritmos son así:

Tambores o atabales de Granada

13.

Pasan toda la noche festejando a la Virgen del Rosario a su manera, obsequiándola devotamente con cenas típicas.

Hay, entre los pocos músicos granadinos, un cantor llamado Manuel Ibarra que ha sido maestro de capilla y conoce a fondo la música religiosa. Actúa ahora en la iglesia de Santo Domingo de la capital (Managua). José Vicente Barberena, distinguido violinista de la misma ciudad de Granada fué compositor de música de iglesia y en su época sentó fama entre los mejores compositores y directores de orquesta; más tarde ocupó la dirección de la Filarmonía de Managua.

EL BAILE DRAMÁTICO EL GÜEGÜENCE (2)

Nos queda por citar la melodía nativa *Suchi Malinche*, del baile nicaragüense *El Güegüence* (1719). Es una melodía rara y sencilla a la vez que forma parte de una comedia-baile que data aproximadamente de 1501, es decir un año antes del descubrimiento de Nicaragua por Colón. La música es de carácter romántico, finamente delineada, porque trata de caracterizar la figura delicada de Sunchi Malinche, que es uno de los personajes principales del baile.

SUCHI MALINCHE de "El Güegüence"
Andante

EN MANAGUA, CAPITAL DE NICARAGUA

Managua hace 85 años era todavía una aldea de la que nadie sospechaba que pudiera llegar a convertirse en ciudad y menos en la capital de la república. No vamos a señalar punto por punto las etapas de la evolución de esta ciudad, pero nos hemos de acercar hasta donde sea necesario para referirnos a la historia de su música.

Los ejecutantes eran los músicos que más se apreciaban. Entre éstos descollaron Andrés Calero, Ignacio Hernández y algunos alumnos de ellos en el violín.

En 1878 figuran: Leocadio (a quien llamaban "el tío Cayito"), tocador de pito; Segundo Doña, compositor de música popular para toros; Pilar Barberena, flautista; Jesús Arróliga, violoncelista; Santiago Reyes, cornetista; Domingo Parajón, trompetista; Rito Mena, cantor de iglesia; Rosendo Collado, tamborista; Juan Noguera, tubista; Inocente Oliva, violinista; Demetrio Mendieta, clarinetista y otros ejecutantes más que se escapan a la memoria.

Desde luego todos estos músicos eran, por naturaleza, artistas sin verdadera escuela. Si ahora no existe aún ninguna Academia

(2) Véase el Apéndice a este estudio, correspondiente a Daniel G. Brinton.

Oficial de Música, qué menos podía haber en aquellas épocas en que la música se cultivaba intuitivamente... Los primeros pianos que llegaron a Managua fueron los de la señorita Mercedes Cortés, el general Florencio Xatruch, el Dr. Teodoro Delgadillo (padre del autor de estas líneas) y un piano de cola pedido por don Federico Solórzano, persona de gran fortuna. Había pues pianos, pero no pianistas ni maestros de cierta competencia. ¿Cómo se progresó pianísticamente? Que nosotros sepamos no se progresó nunca, pero sin embargo hubo algunas señoritas que descollaron en su tiempo, entre ellas Merceditas Cortés, Mora, Chepita, Adela y Manuela Delgadillo, Carmelita Espinosa y la señora Rosita Solórzano de Lacayo. Todas ellas fueron, más tarde, dirigidas por el maestro belga Alejandro Cousin.

El maestro Cousin fué el fundador de la Banda de los Supremos Poderes en tiempos del general Fernando Guzmán, entonces Presidente de la República (1867 a 1871). Desde entonces quedó constituida la que podríamos denominar *Banda Presidencial*, que fué suprimida durante la administración del general José María Moncada (1929 a 1932).

Allá por el año 1883 se fundó la *Sociedad Filarmónica de Managua*. Si mal no recordamos fué su primer presidente don Tomás Martínez (hijo del general Martínez). Casi al mismo tiempo se fundó otra agrupación filarmónica que iniciaron Francisco de Dios Avilés, Rafael Rivas, Mariano Espinosa y Cipriano Reñazco. La primera citada la iniciaron los señores Vélez (Rafael y Miguel) y Zelaya (Ignacio, Leandro y Mariano). Se establecieron y cumplieron estatutos y reglamentos que rigieron a esta agrupación artística.

Cuando volvió al país el maestro Alejandro Cousin tuvo la táctica magnífica de fusionar las dos agrupaciones filarmónicas, que estaban en pugna, y preparó un brillante concierto que le valió un singular éxito. Con música se apaciguaron los ánimos y desde entonces la Sociedad funcionó con una sola directiva.

El primer director que tuvo la Filarmónica de Managua fué el cornetista don Pedro García. Entre los presidentes que tuvo después se cuenta a don Carmen Fonseca, al general J. Santos Zelaya —que fué Presidente de la República después—, al Dr. Alfonso Solórzano, a don José María Castrillo —ex director del diario "El Comercio"—. El último presidente de la Sociedad Filarmónica fué don Mariano

Espinosa. Fué director de dicha orquesta por mucho tiempo el violinista granadino don José Vicente Barberena, exceptuando un año en que dirigió don Inocente Oliva.

Generalmente, esta orquesta se ocupó más de ejecutar bailables de moda en aquellos tiempos. En 1895, siendo Presidente el general Zelaya, se aprobaron y publicaron los Estatutos y Reglamentos reformados de la misma Sociedad Filarmónica de Managua, que firmaron: Francisco Solórzano Lacayo, Francisco Reñazco, presidente y vicepresidente respectivamente; José Jesús Vélez, secretario; Joaquín Solórzano G., vicesecretario; Presbítero Pedro A. Obregón, tesorero colado; J. Vicente Barberena, director; y Ramón Morales Z., vicedirector. Existió, bien organizada, una tarifa para los músicos, que regía en la Sociedad desde 1892 y que aprobaron el presidente de la consabida Sociedad, Dr. Alfonso Solórzano y su secretario, don Juan José Zelaya (21 de setiembre de 1892).

De 1911 hasta el presente no ha podido haber más movimiento musical de orquesta organizada. Cierito es que, eventualmente, el autor de estas líneas ha reunido de cuando en cuando hasta 50 profesores de orquesta para dirigir sus sinfonías típicas, como la *Incaica*, la *Mejicana*, la *Indígena* y sus *suites Escenas Pastoriles*, *Teotihuacán*, *Diciembre*, etc.

Existen hoy agrupaciones aisladas con directores de bailables, las que se dedican a ejecutar música de baile yanqui, tangos, etc. No obstante hay en estos momentos un intento de orquesta sinfónica. La lucha es desesperada en medio de este marasmo abrumador de tan pesado materialismo. El presupuesto no alcanza a cubrir los gastos y casi está por morir la simpática agrupación filarmónica, todo por falta de apoyo oficial o comercial en esta capital.

Los únicos artistas que han ido a estudiar a Europa debidamente han sido: Fernando Midence, pianista; Tomás Urroz, violinista; Arturo J. Medal, pianista y Luis A. Delgadillo, pianista y compositor. Entre los educados en Nicaragua están: Carlos Tünnermann, Paco Soto Carrión, Rosalpina Espinosa, Luis Urroz, hijo, estudiosos del piano; los instrumentistas ejecutantes: Nicolás Ortega, natural de Granada, violinista; Luis Felipe Urroz, violoncelista; Arturo Picado, discípulo de composición de Luis A. Delgadillo; Francisco J. Rosales, compositor popular; Pedro González G., trombonista y contrabajista; Nicolás Arróliga, tubista; Nicanor Guerrero, trompetista y Mariano Blanco, maestro de capilla.

No queremos que pasen al olvido los nombres de los siguientes ejecutantes de banda que hubo en épocas pasadas: Rubén Samper, tubista; Roque Rojas, flautín; Joaquín Vargas, redoblante; Francisco Soto, requinto y cantor de iglesia y Mariano Grillo, cornetista.

Managua, 1939

LUIS A. DELGADILLO

APENDICE

HISTORIA DEL BAILE GÜEGÜENCE

Información de DANIEL G. BRINTON

ENTRE las representaciones escénicas que han sido conservadas por los descendientes de los Mangues, en la vieja ciudad de Masaya, la única larga que se ha escrito es el *Baile del Güegüence*, o *Macho Ratón*. De éste, varios ejemplares existen manuscritos y de la comparación de dos de ellos, el desaparecido Dr. C. H. Berendt obtuvo, en 1874, el texto que se imprime en este volumen⁽³⁾. Pero él no obtuvo, ni la intentó él mismo, ninguna traducción de parte alguna de él. Refiere positivamente que las partes en *nahuatl* no las comprenden ni los mismos nativos hoy día. Su antigüedad y paternidad son también desconocidas. Se sabe de cierto que fué representado antes de principios del año actual, pero con este único dato cesa su historia externa.

Según la memoria de los que viven ahora, este baile ha sido ejecutado ocasionalmente en cumplimiento de una promesa religiosa pronunciada en alguna emergencia de la vida o de los negocios. La época escogida para su realización es, generalmente, en las fiestas de San Jerónimo, el 30 de setiembre. Sus preparativos son laboriosos y caros. En los tiempos pasados los ensayos se hacían diariamente, algunas veces durante seis u ocho meses antes de la representación pública. Los actores suplían sus propios trajes que requerían un

(3) BRINTON, DANIEL GARRISON: *Brinton Library of Aboriginal American Literature No. III. The Güegüense; a Comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, edited by Daniel G. Brinton, A. M., M. D., Ed. D. G. Brinton, Philadelphia 1883, il., pág. LIV-73, 12 de notas y 9 de vocabulario. Esta información bibliográfica, omitida por el autor del estudio, nos fué facilitada por la División of Music, New York Public Library, con el correspondiente microfilm. *Güegüense* (Güegüence) quiere decir: viejo hechicero, charlatán. (Nota de la Dirección).

considerable desembolso. Había, sin embargo, buen número de solicitantes, pues no solamente era considerado un honor el tomar parte, sino que también el patrón o patrona de la fiesta que se había comprometido a dar el drama debía proveer en cada ensayo los refrigerios en forma de comida y bebida. Como los apetitos eran generalmente grandes y las libaciones liberales, era casi ruinoso para una persona de recursos moderados hacerse cargo de ello. Por esta razón, como nos escribe el Dr. Earl Tlint, ha terminado ahora y probablemente no resurgirá de nuevo, al menos en todo su antiguo esplendor.

Es muy difícil decir a qué época antes del Siglo XVIII debemos remontar la composición del Güegüence. El Dr. Berendt, basando su opinión en lo que pudo saber merced a la tradición oral sobre los arcaísmos de la construcción española y en otras evidencias de origen interno, lo remitió en términos generales a los primeros siglos de la ocupación española (1519-1719). Es probable que podamos asignar la primera parte del Siglo XVIII como la fecha más última de su composición y hay alguna evidencia, a la que me referiré en las notas del texto, de que no es improbable un período más remoto. Por supuesto que éste no se contradice por el hecho de que algunas expresiones modernas se hayan deslizado en el texto. No se podía esperar otra cosa.

Ninguna alusión con respecto al autor ha sido encontrada en ninguna parte. Hay, no obstante, razones que yo considero de peso para creer que es la producción de un indio nativo o de casta media. Algunas de ellas son de un carácter negativo y daré estas primero.

Todos los dramas, por lo que yo sé, que fueron introducidos por los sacerdotes españoles como sustitutos de los bailes nativos, tienen un fin religioso o instructivo. Como dicen los alemanes, son extremadamente *tendenciosos*. Tales son el *Baile de San Martín*, que presenta escenas de la vida del santo y en las que una rueda, llamada *horquilla*, cubierta con plumas y flores, es halada en todo su recorrido; el *Baile de los cinco Pares de Francia*, que expone la conquista de los moros infieles por los cristianos, habiendo sido ambas comedias populares en Nicaragua entre los Kekchis de Coban; el *Baile de Moros y Cristianos*, parecido al último mencionado; el *Zakikoxol* o *Baile de Cortes*, en quiché, del cual tengo un ejemplar y otros parecidos. Pero en el Güegüence no hay, en absoluto,

ningún propósito moral, ni carácter religioso. Es, ciertamente, tan al contrario que no podemos concebir que haya sido introducido por un sacerdote.

Por otro lado, si hubiera sido compuesto por un escritor español seglar, difícilmente hubiéramos dejado de encontrarlo, de una manera general, modelado conforme la cepa de la comedia española. Sin embargo, se diferencia del molde español en varios distintivos notables y fundamentales y estas diferencias son precisamente las que emanarían de las costumbres con que los nativos dan forma a sus pensamientos. Notaría, primero, que, mientras se introduce a las mujeres, éstas son estrictamente *personas mudas* y hasta la heroína no habla una sola palabra; que no hay monólogos ni soliloquios; que no hay ninguna división en escenas, siendo la acción continuada en toda su extensión; que no hay prólogo, ni epílogo, ni coro; y especialmente que la aburrida repetición de las mismas frases por un interlocutor de lo que el anterior ha dicho —una marcada característica de las oraciones escénicas nativas— son todos cargos que apenas podemos creer que los exhibiera cualquier español suficientemente cultivado para escribir.

Además, el "asunto" de la comedia está estrictamente al alcance del pensamiento y emoción nativos. La admiración de la bellaquería grosera, artera e insolente del Güegüence, es precisamente lo que vemos en los modernos cuentos en torno a la fogata del campamento de Michabo, entre los Algonkins, de Tescatlipoca, entre los Aztecas y en una veintena de otros héroes. Es de una sola pieza, con el encanto que nuestros antepasados derivaban de las estratagemas de Reynard el Zorro. Los medios de excitar la risa son apenas tres: primero, la pretendida sordera del Güegüence; segundo, una consecuencia del anterior: que él equivoca o simula equivocar las palabras de los otros actores, produciendo así divertidos *quid-pro-quo*s; tercero, la introducción de referencias obscenas. Por supuesto, yo sé que estos son los principales recursos de muchos comediantes europeos de baja estofa, pero también considero una verdad de mucha importancia, para decidir la probable paternidad de la comedia, que todos estos, especialmente los dos primeros, son mencionados prominentemente, por viejos autores, como patrón principal de las comedias nativas *nahuatl*. Así Benzoni y Coreal nos dicen que, en los *bailes* de Nicaragua que ellos presenciaron, algunos de los actores pretendían ser sordos y otros ciegos, para provocar la risa por sus equivocaciones. Y el Padre Diego Durán nos dice

de una comedia nativa mejicana, en la que tal vez pudiera haberse fundado esta del *Güegüence*, abundante en canciones y bromas vulgares, en las que el payaso pretende comprender en doble sentido lo que su patrón le ordena, trastocando sus palabras por otras parecidas.

En cuanto a la inclinación general a los gestos y bromas indecentes es frecuentemente comentada por los misioneros y considerada como un motivo para desaprobar estas exhibiciones.

La ausencia de toda referencia a las emociones del amor y la vulgaridad nativa indicada en los pasajes sobre las mujeres, indica más una mano nativa que una europea. Están en notable contraste con la escuela de la comedia española. El descuido de las reglas comunes de la construcción española parece nacer de la ignorancia de alguien poco conocedor del idioma, más bien que de un propósito deliberado. También se debe recordar que esta pieza era representada totalmente por indios nativos y no por la población española.

No estamos sin ejemplos de personas de prosapia nativa que preparan comedias para sus compañeros. En 1625, Bartolomé de Alva, un descendiente de los reyes nativos de Texcuco, escribió tres comedias en *nahuatl*, extrayendo sus tramas de Lope de Vega. Es completamente posible que otro Alva surgió de los Nahuas de Nicaragua y les preparó, para su distracción, la obra que ahora presento.

Por estas distintas razones yo la clasifico entre las producciones aborígenes.



ENSAYO SOBRE MUSICA INDIGENA DE EL SALVADOR

(CUZCATLAN)

MARÍA DE BARATTA

SAN SALVADOR

HACIA 1486, según se supone, reinaba en Méjico Ahuizotl, octavo emperador, quien ambicionaba extender sus dominios sobre los quichés, cachiqueles, zutuiles y mames, quienes por aquella época ya poblaban la parte occidental de Centro-América. Para lograr su intento, después de varios fracasos por la rebeldía de éstos, se valió de un ardid, enviando gran número de súbditos con el pretexto de hacer el comercio en el país. Estos indios se establecieron a lo largo del Pacífico, hablando la lengua mejicana o nahuatl y fueron llamados *pipiles*. Ahuizotl no pudo llegar a realizar sus planes de dominación, pues le sorprendió la muerte. Los pipiles reconocieron como señor a Cuaucmichin, pero éste cayó luego en desgracia con sus súbditos por haber querido restablecer los sacrificios humanos, siguiendo la costumbre de Méjico y murió bárbaramente apaleado y apedreado. Le sucedió Tutecotzimit, hombre bien intencionado y de buen carácter. Los pipiles se establecieron entre el río Michatoyat, al noreste, y el Lempa, al sudeste, y entre el océano Pacífico y las montañas de la cordillera, sobre el valle del mismo Lempa.

Entre los templos que los pipiles fundaron en honor de los dioses mencionase el de Mictlán o Mita, que en lengua mejicana significa *Infierno* o *Ciudad de los Muertos*. Este templo era el más famoso de la región pipil y a él acudían en romería los indios de todas las comarcas vecinas. Estaba situado en tierras del antiguo reino de Payaquí, al oeste de la laguna de Guija, y fué construído posiblemente por los Toltecas, venidos el siglo XII.

La tradición dice que el pueblo refería que el origen de este templo se debía a un anciano venerable que salió del fondo de las aguas de la laguna de Guija, acompañado de una joven de singular

belleza, vestidos ambos con largas túnicas azules. Habiéndose separado, el viejo fué a sentarse en una piedra que estaba en la cumbre de un cerro y dispuso que allí se erigiera un gran templo, al que se dió el nombre de Mictlán, consagrándose al dios Queztlacoatl. El gran sacerdote dedicado al servicio de aquel templo llevaba el título de *Tecti* y vestía túnica azul. En los sacrificios y ofrendas que hacían al dios solemnizaban las ceremonias con sus trompetas, atabales y *tepunahuastes*, con que acompañaban los *mitotes* y *areyots*. De aquella dominación quedó el jeroglífico, el códice, la gráfica expresiva para simbolizar en el relieve de la piedra esculpida, en el contorno de la vasija modelada, en sus ídolos, en sus flechas de obsidiana, en la espiga de la milpa pregonera de la mazorca apretada de granos nutritivos y también en el divino parloteo del *zenzontle*, flauta mágica que nos canta la tradicional música de nuestros indios. Pero de su poesía y de su música, ¿qué nos queda? De su poesía se sabe que en Méjico quedaron los sesenta y nueve cantares mejicanos en idioma nahuatl, de Fray Bernardino de Sahagún, descubiertos en la Biblioteca Nacional y publicados en edición facsimilar por Peñafiel, y que está traduciendo al español el notable nahuatlato don Mariano Rojas, que ha dedicado su vida al estudio de la lengua nahuatl. Hay también los cantos del poeta Rey Netzahualcóyotl: los de Notzahualpilli, Tetlepanquetzal, Tozcuatetzin y Tecocopouhqui. Es indudable que esos cantares les servían para entonarlos en sus ceremonias y la confirmación de que así fué es la acotación que se ha encontrado precediendo a cada uno de los poemas, dejando adivinar que era el teponaztli (*tepunahuaste*, entre nosotros) el que acompañaba al cantor con su ritmo de dos notas alternadas, tónica y dominante, cuarta, etc., según el intervalo.

Expondré aquí una de esas acotaciones precortesianas de los aztecas (citada en la obra de Rubén M. Campos), por encontrarle mucha analogía, en el ritmo y las palabras, con un cantar de época lejanísima y tradicional de nuestros cuzcatlecos. Según la tradición que los aztecas conservan de su peregrinación de Aztlán, fué el pájaro sagrado que habló al caudillo, diciéndole: *tihuí, tihuí*, o sea: vamos, vamos, lo cual fué interpretado por el sacerdote como un mandato para proseguir la peregrinación.

"Y al llamado de la palabra mágica *tihui, tihui*, va el indio azteca todos los años a la danza ritual, o hace que sus hijos dancen cargados con huacalitos y menesteres de juguete, para mantener viva la tradición sagrada de su pueblo".

Dicha acotación es precortesiana y está prescrito el siguiente ritmo vertido en sílabas para regular el canto:

*Tiqui titiqui titiqui ti
toco totoco totoco to.*

He aquí la música de la danza que cada año bailan para recordar la fiesta de la peregrinación de Aztlán:

DANZA DE LA PEREGRINACIÓN DE AZTLÁN



Pondré solamente una estrofa de tan bella tradición:

Mejicano

Tihuí!

Teopixqueh.

Aztatzitzintin ti, tin, tin, tin, tin,

Tihuí, tihuiyan, tihuí, tihuí,

Tihuí, tihuiyan, tihuí, tihuí,

Aztatzitzintin, ti, tin, tin, tin, tin.

Español

¡Vamos!

Sacerdote.

Aztequitas, vamos, vámonos, az-

[tequitas,

Vamos, vámonos, vamos, vamos.

Atlépet!

¿Campa tiyazqueh, eh, eh, eh, eh?

¿Campa tiyohuih, ih, ih, ih, ih?

¿Campa tiyohuih, ih, ih, ih, ih?

¿Campa tiyazqueh, eh, eh, eh, eh?

Pueblo

¿Adónde iremos? ¿Adónde vamos?

¿Adónde vamos? ¿Adónde iremos?

Comparemos el ritmo y las palabras con la acotación que yo he encontrado en nuestros indios y que data de tiempo inmemorial:

*Ticu tuticu cumare Juana,
ques'te pechito no tiene nana.*

Como se ve, el ritmo como las palabras tienen gran semejanza con la acotación onomatopéyica de los aztecas, lo que hace suponer que aquella raza emigrante a nuestras tierras nos trajo también, como es natural, sus cantares con sus ritmos. En las ruinas, los monolitos, antiguos vasos de barro pintados y labrados, pero, sobre todo, en la lengua o idioma pipil, que aun se habla en muchos lugares de estas tierras de Atlacatl, es donde más podemos comprobar esta observación. El ritmo y las palabras, comparadas en ambas analogías integrales, están expresadas en las dos acotaciones simples y onomatopéyicas y nos dan la clave del lenguaje cantado con cierto canturreo o sonsonete, tan corriente en todos los aborígenes de Indo-América. Este canturreo del lenguaje indio subsiste aún en muchos pueblos de indígenas, siendo muy notorio en los de *Panchimalco* (grupo pipil de los más puros aun en el país), *Aculhuaca* (subgrupo de los mejicanos, lengua nahuatl) e *Izalqueños* (grupo de pipiles puros, lengua nahuatl y sus variantes) y los *Nahuizalcos*, *Cuisnahuat*, *Masahuat* y todos los pueblos de la costa del Bálsamo (grupos pipiles auténticos, lengua nahuatl pura y dialectos derivados de la misma lengua pipil).

De ese lenguaje cantado, de las cantilenas y salmodias que acompañaban sus *mitotes* o *areytos* en los ritos sagrados y del trinar de nuestros pájaros, el zenzontle, la chiltota, el guardabarranca y otros, nacieron los primeros brotes de la música indígena y son la fuente de música autóctona y de folklore más pura de la América india. Para corroborar más las observaciones que llevo apuntadas, a la primera acotación onomatopéyica del ritmo y las palabras del ejemplo salvadoreño, comparado al de la acotación azteca de la peregrinación de Aztlán, daré a conocer un fragmento de música autóctona de época lejanísima y que, por tradición, aun conservan en un pueblo apartado del oriente de la república y que tomé en una de mis excursiones de estudio en San Miguel a un indio músico venido de *Chilanga* (grupo *lenga*, subgrupo *maya*, lengua *lenca*). El fragmento es tocado con *pito* de caña (flauta rudimentaria indígena) y acompañado con tambor, usándose para acompañar a una comparsa de bailarines indígenas en una danza tradicional que se llama *La Partesana*.

Véase a continuación la música de este fragmento indígena:

DANZA DE LA PARTESANA, QUE BAILAN LOS INDIOS CHILANGAS

Obsérvese en este ejemplo el ritmo y el movimiento del diseño melódico. Si lo comparamos con el *Canto de la Malinche*, de origen nahoá, recogido por el explorador Brinton, hallamos una gran semejanza. En menor grado se podría asimismo establecer esta semejanza con la citada monodia *La Peregrinación de Aztlán*.

La melodía es casi arritmica al ser ejecutada, pero se ajusta a un sentido musical que le da a su vez cierto sentido de medida. Así, ajustando sus largas y sostenidas notas a una determinada proporción musical, podemos obtener, sin desvirtuar la forma original, el compás de 6/8, guiado por el ritmo del tambor que parece irse acentuando de tres en tres. La melodía no se extiende más de una quinta, pues el tema de la danza se mueve únicamente de dominante a tónica. Este mismo motivo lo repiten hasta 40 veces mientras bailan, sirviendo de intermedio entre las repeticiones del mismo tema un solo de tambor, en ritmo de 2/4 y 3/4, alternativamente.

El baile es una danza guerrera, pues todos van provistos de lanzas que en el extremo llevan una especie de flecha de pedernal

muy afilada; el bailarín del centro lleva una lanza más pequeña adornada con cintas de todos colores, que es llamada *Pica* o *Partesana*, pues al tirarla a una altura elevada, después de hacer una parábola en el aire, la vuelven a tomar, con mucha destreza, por la *parte sana*, es decir por el extremo en que no está la afilada flecha. Los demás bailarines o comparsas imitan por turnos de dos en dos las mismas figuras, terminando todos como si estuvieran sosteniendo una encarnizada batalla.

Cuando los lanceros han concluido sus evoluciones y giros, entra en escena, sandunguera y cadenciosamente, la *Yegüita*, que es otro de los bailes verdaderamente antiguos y tradicionales pertenecientes a este grupo de los lenca (subgrupo maya y lengua lenca). Este baile, llamado *La Yegüita*, va siempre unido al baile y ceremonia de *La Partesana*. Aunque su nombre de ahora es el de un animal traído por los colonizadores, hay viejos indígenas que aseguran que su verdadero nombre fué otro y que los españoles se lo cambiaron. Esto es casi seguro, más que por tradición por el carácter mismo de la melodía, que es de un marcado sabor indígena⁽¹⁾. La danza de *La Yegüita* se baila en los pueblos (siempre del subgrupo maya): Chilango, Cacaopera, Chirilagua, Nacaome y San Simón.

Hay dos versiones respecto al nombre precortesiano de *La Yegüita*. Unos dicen que se llamaba *Ulta Talquin Cacma*, que en lengua lenca quiere decir: *Danza de la bebida en calabaza*, o sea, danza báquica. La otra versión asegura que se llamaba *Ulta Yasa Shaga* (*Danza del sol de la mañana*). Esto es más aceptable, por la semejanza que tiene la palabra *Yasa* (sol) con *Yax* (yegua) en lengua lenca. Además es sabido que todos los indios en su época primitiva hicieron danzas y ceremonias a la salida del sol, a quien adoraban como a un dios. Además no sería raro que los españoles, con ese afán que tenían de ver al diablo en las manifestaciones hieráticas de nuestros indios, hubiesen cambiado el nombre de sol por el de yegua, tanto por la semejanza de las palabras cuanto por el ritmo de la danza que tiene un paso similar al de la carrera del animalito.

(1) Creemos necesario oponer reparos a esta aseveración de la autora, pues entendemos que el ejemplo expuesto de la música de la danza *La Yegüita* tiene más bien un marcado carácter popular europeo (español, precisamente), tanto por su sentido rítmico como por el carácter tonal y modal y por el intervalo de duodécima que abarca la tésitura. (Nota de la Dirección).

He aquí el trozo que tocan los indios músicos en el baile *La Yegüita*:

DANZA DE LA YEGÜITA, DE LOS INDIOS LENCAS

La nota *la*, como *apoyatura* o como *nota de paso*, no siendo de fundamental importancia, puede ser un adorno agregado por los españoles (*sexta colonial*) o un sentido onomatopéyico de nuestros indios al imitar el canto de los pájaros. Esta música de pájaros se encuentra frecuentemente en la música de nuestros indígenas. Es interesante asimismo observar el descenso de *dominante* a *tónica*, tan corriente en la música indígena. Como ejemplo de música de El Salvador, éste es de los más característicos.

De la poesía verdaderamente indígena citaré aquí un bellissimo cantar de la época anterior a la conquista, inspirado en el amor de una bella princesa india llamada *Amelicatli*, hija del cacique que comandaba la comarca de *Huic-Oztotl* situada en la falda del vol-

cán Lamatepec, paraje agreste de primitiva y salvaje belleza, a orillas del lago de Cuat-pec (Coatepeque). Un indio recio se enamoró en secreto de la linda princesa, hija de su señor, el cacique Xochitl. Por ese entonces llegaron los primeros conquistadores y uno de éstos, al adelantarse para explorar el campo, se encontró con Amelicatl, enamorándose apasionadamente de la rara belleza de la joven india. Esta, sorprendida y huraña, al principio, acabó por corresponder al amor del apuesto castellano y, una tarde en que juntos en el lugar predilecto se juraban de nuevo su amor, ella, a requerimientos de él, cantó un aire de su tierra, suave y tierno, en un tono de dulce salmodia.

Nahuatl

Nu yulu nigneguiti,
Estac nu tágat
Taha nu túnal, nu shúshit
Naho ne te sihuápil.
Te múmay tit nu múmay
Te múshish ne tit nu huelpan:
Nigneguiti si metzti nignegui
Nu tata negnegui si.

Español

Mi corazón te quiere,
Hermoso hombre mío
Y eres mi sol, mi flor,
Y yo soy tu mujercita.
Tu mano es fuego en mi mano,
Tus ojos son fuego en mi alma:
Te quiero como quiero a la luna
Y como quiero a mi padre⁽²⁾.

Cuenta la leyenda que apenas había concluido de cantar, se oyó el grito del Tecolotl en la enramada y entonces la princesa Amelicatl, que sabía lo que esto significaba, se sobrecogió de espanto y, refugiándose en los brazos del amado, le besó los labios. En el mismo instante la flecha traidora del indio que la amaba en secreto traspasó los dos pechos de los infortunados amantes. En ese lugar aparecieron dos fuentes que aun existen, una de agua fría y la otra de agua caliente, al pie de dos tumbas muy juntas que, según dicen, son las de los enamorados.

La letra de este cantar se conserva por tradición, pero la música ha sido ya por completo olvidada.

TENGO que citar aquí dos documentos tradicionales del folklore nahuatl cuzcatleco, por ser la raza pipil la que invadió y pobló muchos lugares de nuestro territorio. Después de muchas idas y venidas por varios lugares y pueblos de indígenas, la suerte me llevó

(2) Tomado de *Cantares y Leyendas*, del poeta Carlos A. Imendia.

donde un anciano que guardaba la tradición con religiosidad. Al conversar con él de mis estudios y mostrarle parte de mis trabajos se entusiasmó y comenzó a contarme todo lo que sabía. Con gran empeño, paciencia y trabajo logré reconstruir dos cantares viejísimos de los Izalcos, que son dos tesoros de folklore indo-cuzcatleco. Estudiándolos mucho he logrado también hacer la traducción de la lengua nahuatl al español. El más antiguo de estos cantares es el titulado *Tiáhuit Tzuntzúnat*, o sea *Vamos a Sonsonate*, en español. Obsérvese que, en el cantar de la *Peregrinación de Aztlán*, *Tihui* equivale a *vamos* y los pipiles de Izalco dicen *tiáhuit*. *Tzuntzúnat* puede referirse a *Sonsonate*, o a un río de los contornos, pues a ambos los designan los indígenas con el mismo nombre.

Se hace casi imposible verter la traducción en forma rítmica y rimada, pero sin duda interesará al lector conocer el sentido más o menos literal. He aquí letra y música de ambos cantares:

TIÁHUIT TZUNTZÚNAT, PRIMER CANTAR INDÍGENA IZALQUEÑO

④

Shi-hui shi - qui-ca nu - na - huey, Pal - ti - ta -
gá-qui tey ni - na, Ti - ga - zuin - te-a ne-metz -
shma - ca Na-ja-niáu ma-crí-nu - li - na'

Nahuatl

TIÁHUIT TZUNTZÚNAT

Shihui shiquica núna-huey,
Pal-ti tagáqui tey nina,
Tiga azu-inte-a nemetzshmaca.
Naja-niáu macrinúlina! (macúmulina...!)

Tiáhuit Tzuntzúnat, nucúnet,
Shalqui malsé abrazo
Tipal tiuntine musta,
Naja-nec ma se porrazo.
Shihui shupi nunámic,

Pal-ti tagáqui tey nina,
 A su ti cuchía mian nunámic nuyúlo,
 Ni metzchmá nahuit túmic platicúa se cuaxte.
 A su itéa ti neshnécqui
 Ma shi neshihui ishalyu mixtun
 A su ti neshnécqui siguápil nuyúlo
 Ni metzshamá chicuásin túmin palticúa náhuit listum.

Español

VAMOS A SONSONATE

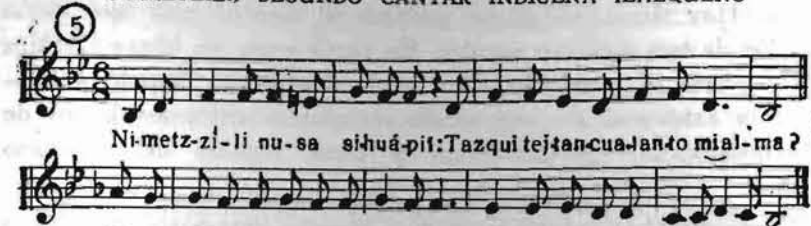
Venga y tráigame a la señora (la madre),
 Para que oiga lo que te digo,
 Porque si no te castigo (cuero).
 ¡Ya me voy moviendo...!
 Vamos a Sonsonate, mi niña,
 Haber siquiera un abrazo
 Porque si no va mañana,
 Yo me doy un porrazo.
 Ven un instante junto a mí
 Para que oigas lo que quiero decirte,
 Que si me quieres, alma de mi corazón
 Te doy cuatro pesos para que te compres un refajo.
 Si acaso no me quieres,
 No me digás cara de gato,
 Y si me quieres, mujer de mi corazón,
 Te doy seis pesos para que compres cuatro listones.

Observemos que en el diseño melódico aparece el semitono cromático. Es cosa que no debe extrañarnos; tengo mis razones para creer que el cromatismo no fué desconocido para los primitivos habitantes de América y así puede ser esto comprobado en los sonidos de algunos instrumentos arcaicos. La forma tonal *pentafónica* o *hexáfona* fué adoptada deliberada y conscientemente, tanto por los pueblos orientales como por los americanos, como afinidad al hieratismo de sus ritos religiosos y sus manifestaciones estéticas en general.

Este canto es ejecutado con un dejo triste que raya en monotonía, siendo muy difícil precisar, en la audición, cuando se entona un *mi bemol* o un *mi natural*. Esto demuestra lo difícil que les resulta emitir los semitonos, notándose, desde luego, la soltura y familiaridad que tienen cuando se trata de cantar música pentafónica. Me

fué muy difícil determinar la tonalidad en el ejemplo anterior, pero, fundándome en las reglas de la composición que dicen que un período melódico jamás descansa en una *dominante* y menos en una *mediante*, determiné la tonalidad de re menor, tomando a esa nota como *tónica*. De todos modos, ese semitono cromático, ¿no pudiera ser un injerto moro-hispánico? Aún así, como documento del folklore indocuzcatleco de nuestros antepasados, es precioso y se presta a un estudio más detenido.

NIMETZILI, SEGUNDO CANTAR INDÍGENA IZALQUEÑO



Ni-metz-zí-li nu-sa sihuá-pit: Tazqui tejtancua-lanto mial-ma?
 Xi-pam pásson mutzunhuilantenotzun técun, Tehania símuchaltempan.

Nahuatl

NIMETZILI

Nimetzili nusa sihuápil:
 Tazqui tejtancualanto mi alma?
 Xioampásson mutzunhuilante
 [notzuntécun,
 Tehaniasí muchaltempan.

*

Ahinihashan azoteha ticnéqui,
 Hipalmachiquita hicanaha
 Nimuchihua nutchán (sentir)
 Niunimuctía niunimucuepa;

*

Nimuchihua (despedir),
 Hijti múmey manelca nichúcat,
 Azoteha tea ticnéqui
 Hinihásan ahinihásan.

Español

TE LO DIJE

Te lo dije, niña hermosa:
 ¿Por qué estás brava, mi alma?
 Tienes trastornada y baja la
 [cabeza,
 Y de esto me siento mucho.

*

Ahora, si ya no quieres,
 Y para que veas que yo
 No volveré a tu casa
 Y de arrepentimiento me mataré
 [en la puerta.

*

Me voy a despedir,
 Y en tus manos a llorar,
 Y si tú ya no me quieres
 Este amor se va a acabar.

Nótese en la letra de esta canción, el mestizaje con algunas palabras españolas, que son, a no dudar, agregados y desfiguraciones del pueblo, pues si bien el indio no tiene la palabra *alma* en su lengua, tiene, en cambio, otras para expresar sentimientos similares

en este caso, por ejemplo, *yulo* (corazón), *nuyúlo* (mi corazón), *nicnéqui* (te quiero).

Aparece en este ejemplo, como en el anterior, el semitono cromático, con el agravante de que el diseño melódico se extiende hasta el séptimo grado, cosa casi imposible entre los primitivos indios, que nunca se excedían de la *quinta*. Por ello creo que estos dos cantares indígenas de los izalcos han sido desfigurados a través de los tiempos por muchos que han recogido equivocadamente la tradición, sea por falta de buen oído o por alguna deficiencia en su educación musical. Hay temas indígenas que no se mueven más que en la extensión de tres o cuatro sonidos. En razas como los Maya-Quichés de Guatemala, el etnofonista don Jesús Castillo ha llegado a comprobar la existencia de una escala *tetrafónica* entre los indios de Chichicastenango, Quezaltenango y otros lugares del territorio quiché.

Para concluir este ensayo daré a conocer otro precioso ejemplo de la música autóctona de los izalcos. Como todos los pueblos del mundo, nuestros indios también cantaron desde época inmemorial sus tradiciones, sus deseos y esperanzas; cantaron a sus dioses en sus ritos sagrados mucho antes de conocer la forma de la escritura. Sabido es que todos los pueblos de Indo-América han venerado en forma muy particular al *Dios de la Lluvia*, o *Gran Señor de las Lluvias*, con fiestas y ritos muy solemnes. Ante el ídolo que representaba al dios efectuaban sus ritos, sacrificios, danzas y coros, invocando la protección del *Gran Señor*. En Cuzcatlán nuestros indios hicieron lo mismo: cantaban coros, en las diferentes lenguas indígenas que hablaban, para implorar la gracia en sus siembras. En tierras de los izalcos se cantan, desde remotos tiempos, coros en lengua pipil (y en castellano, después de la conquista) ante el *Señor de las Lluvias*, o *Tláloc*. Después del coloniaje, como sucedió en todos los pueblos idólatras catequizados, estas ceremonias pasaron a ser ante el Dios del catolicismo y a formar, en cierto modo, parte de los ritos del culto católico. Por ello, al celebrar las fiestas de la Pascua navideña, los izalcos entonan sus coros para pedir al Niño Dios su protección en las cosechas de maíz. Estos coros indígenas de Izalco en las fiestas del maíz se llaman coros *del Jeu Jeu*.

Cada indígena lleva una larga garrocha adornada con mazorcas de maíz. Los granos de estas mazorcas son los que luego emplean para la siembra de sus *milpas*. Exponemos a continuación las dos formas en que se canta el *Jeu Jeu*.

EL JEU JEU DE LOS IZALCOS EN SU FORMA MÁS PURA, PRECOLONIAL

⑥

EL JEU JEU DE LOS IZALCOS EN LA ÉPOCA ACTUAL

⑦

En el primero de estos ejemplos es de notar un marcado sabor indígena que se desprende de su forma rudimentaria y su cantilena monótona. La línea melódica se mueve dentro de una escala perfectamente *pentafónica*:

⑧

pero las notas *re* y *mi* son dadas a la octava inferior. No es éste el único fragmento musical que he podido encontrar en el que se mani-

fieste claramente la escala *pentatónica*. En oportunidades he podido encontrar la siguiente disposición de notas:



Debo advertir, sin embargo, que las variantes o trozos que he hallado, según este último ejemplo, son más bien raros, abundando, en cambio, los que se mueven en una escala de cinco notas, o sea de la *tónica* a la *dominante*.

En el segundo ejemplo, o sea el señalado con el número 7, se verá una forma mucho más avanzada, sobresaliendo, desde luego, la extensión en que se mueve la melodía. Ambas formas son todavía muy cantadas en territorios de los izalcos, acompañadas, solamente cuando bailan, con el *sacabuche*, llamado también *sambumbia* y el *atabal*. Al coro y al baile los indios llaman: *el tabal*. Al final de cada estrofa, cantada por un trovero de un grupo o cofradía distinta, contestan todos los demás grupos en coro, con un grito que dice: ¡Jeu! ¡Jeu!

El *Jeu Jeu* es el alarido tremendo y aterrador lanzado por la indiada en conjunto, disonante, de encontrados y diversos tonos, como grito de bárbara evocación. Por su parte el *sacabuche* o *sambumbia*, que con el *atabal* acompaña la danza de los indios, marca, con adecuado *sobijeyo*, el ritmo continuo de los bailadores con un excitante *fú, fú, fa... fú, fú, fa...*

También sucede que en algunas variantes de música indígena se encuentren las dos formas o modos mezcladas, es decir: unos compases en forma verdaderamente *pentafónica* (tres o cuatro) y el resto de la melodía en extensión de *tónica* a *dominante*. A veces se prolonga hasta la sexta nota, o sea la última de la escala pentatónica, pero empleando el semitono que está después del tercer grado en el *pentatono*.

Este mestizaje es muy corriente, sobre todo en los *sones* tocados en la llamada *Historia de Moros y Cristianos*, en que se oyen juntamente restos de música completamente arcaica y variantes con ritmos muy criollos.

REFERENCIAS SOBRE MUSICA COSTARRICENSE

JULIO FONSECA

SAN JOSÉ, COSTA RICA

I. — FOLKLORE

EL pueblo de Costa Rica ama todo aquello que le proporciona distracción, alegría y placer. Basta salir en excursión un domingo por las poblaciones campestres, para ver a sus moradores agrupados bajo los aleros típicos de sus casas, en una de esas crepusculares tardes, cantando al son de las guitarras o haciendo filigranas en la marimba, el acordeón o la dulzaina; y qué decir de los llamados *Rosarios del Niño*, bella y tradicional costumbre que felizmente se conserva hoy: no hay *conchito* de mediana posición que no se *raje*, como se dice en el lenguaje campesino, con música para alegrar su fiesta. Comprueba además la verdad de este aserto el concurso recientemente promovido por la Fábrica Nacional de Licores (poderosa empresa industrial), sobre canciones y cantores populares, al cual se presentaron cerca de doscientos concursantes de ambos sexos, número bastante crecido si se toma en cuenta que éstos provenían solamente de algunas poblaciones de la meseta central y que Costa Rica posee apenas seiscientos mil habitantes.

Lo que sí es de lamentar es que el exceso de civilización, que se cuela por todo (existen radios hasta en los pueblos más remotos), haya quitado a cancioneros y canciones mucho de su originalidad y sabor local y los haya contaminado con músicas extranjeras. A mí me tocó ser miembro del Jurado y pude constatar con pena que eran pocos los concursantes que conservaban el *dejo* de la canción nacional y pocas las canciones que eran estricta y netamente típicas. Hay que acudir a las regiones más apartadas del país, como la provincia de Guanacaste o el cantón de Osa, para encontrar un folklore más puro. Así lo comprendió, en sus continuos viajes a aquellas regiones, el Jefe Técnico de Música, profesor J. Daniel

Zúñiga, entusiasta investigador de la canción popular, quien logró interesar al Gobierno de la Administración Jiménez Oreamuno para que se coleccionara dicha música. Su indicación encontró en seguida la mejor acogida en el señor Secretario de Educación de esa época, profesor don Luis Dobles Segreda (actualmente nuestro Ministro en París), espíritu altamente culto y comprensivo, quien, sin pérdida de tiempo, nombró a una comisión compuesta del propio Jefe Técnico, del Director General de Bandas don Roberto Cantillano y del que suscribe, profesor de música y canto en el Colegio Superior de Señoritas de esta capital, para la recolección de esos cantos populares, que fueron después publicados por la misma Secretaría en tres folletos (1929, 1934, 1935).

Transcribo a continuación lo que en su florido lenguaje y a manera de prólogo escribió el propio señor Dobles Segreda en el Primer Folleto de Música Nacional:

"Cuatro son los géneros de música que están prisioneros tras las rejas de estos pentagramas: las *callejeras*, las patrióticas, los pasillos y las danzas. La música de las callejeras es voluble como una mujer coqueta, que zandunguea con todos. Toma cien formas diversas con agilidad proteica; a ratos ebria de alegría, saltando de las marimbas para dar traspies, a veces mimosa como un caramelo que se deshace en los labios y envenena el corazón; a veces romántica como una gitanilla que dice la buena fortuna a los demás, enseñando en el fondo de sus ojos bandoleros el deseo de que adivinen la suya.

Música sin valor técnico, como cosas sin meditación, que brota espontánea al rasgueo de las guitarras; pero música que lleva en girones el alma de un pueblo que canta en la calle al amor de los tamarindos, bajo el hipnotismo de las cálidas y silentes noches lunares.

En ellas la música es un pretexto para la picardía de la copla, que va clavando su avispiña de fuego para hacer reír:

"De tu pudor a despecho
te dejó un hijo Gaspar;
dale, niña, de mamar...
Ya sabes, a lo hecho, pecho".

o para hacer llorar:

"Cuando sé que me olvidaste,
lloro tanto y tan de veras,
que las muchachas de casa
se imaginan que hay goteras".

LA MENTIRA (CALLEJERA)

① Mosso

A - ho - ra que es - ta - mos so - los - can - ta - re - mos la men - ti - ra: yo vi - de un zo - rru co - rrien - do, hu - yen - do de u - na ga - lli - na. A - mi - go si - sté vi - do e - so - , yo tam - bién vi - de un ve - na - o sa - tir corrien - do de la o - lla es - tan - do ya san - co - cha - o.

A -
D.C.al

Ahora que estamos solos
Cantaremos la mentira:
Yo vide un zorro corriendo
Huyendo de una gallina.

Amigo, si usted vido eso
Yo también vide un conejo
Estar enrejando ⁽¹⁾ una vaca
Con una cuarta de rejo.

Amigo, si usted vido eso
Yo también vide un venao
Salir corriendo de la olla
Estando ya sancochao.

Amigo, si usted vido eso
Yo también vide un gorgojo
Saliendo de su granero
Con una nigua en el ojo.

"Vienen después las canciones patrióticas cuyo aire es más lento y su estilo más serio y donde se adivinan arranques de *epopeya* que se quedan gateando, convertidos en arenga. Música en

(1) Amarrando con un rejo.

que se oye la voz que se alza para hacer vitor y sólo logra convertirse en grito, pero que, pobre y rota y con los pies descalzos, tiene el pecho ardiendo de amor patrio y se arranca la camisa para agitarla en ademán de bandera.

Música que marca el compás con aires de marcha, que huele a tabaco y a sudor, es cierto, pero también a pólvora y a sangre. Música excitada de aquel pueblo, valiente y sufrido, cuyas narices se hinchan con el olor acre de una pólvora que ya sólo revienta las piedras o mata los lagartos y una sangre que corre en la paz de sus bajuras, cuando el toro la arranca con el cuerno de acero, o la arranca el rival con sus celos de tigre".

PATRIÓTICA COSTARRICENSE (1856)

② Despacio

p Cos-ta Ri-ca es mi Pa-tria que-ri-da ver-gel
espress.
de-llo de-a-ro-mas y flo-res, cu-yo sue-lo de ver-des co-
-lo-res den-sos ra-mos de flo-res ver-tió
—A la som-bra na-cí de tu pal-ma—, tu sa-ba-na co-
rrí sien-do ni - - ño, y por e-so mi tier-no ca-
-ri-ño — cul-ti-vas-te por siem-pre me-jor —.

Costa Rica es mi patria querida	A la sombra nací de tu palma,
Vergel bello de aromas y flores	Tu sabana corrí siendo niño
Cuyo suelo de verdes colores	Y por eso mi tierno cariño
Densos ramos de flores virtió.	Cultivaste por siempre mejor.

Yo no envidio los goces de Europa La definiendo, la quiero, la adoro
Las grandezas que en ella se Y por ella mi vida daría,
[encierran
Es mil veces más bella mi tierra ¡Siempre libre! ostentando alegría
Con su palma, su brisa y su sol. De sus hijos será la ilusión.

"Anda también aquí el pasillo guanacasteco, que difiere por entero del colombiano. Antes que la melancolía y la cadencia de aquél, que discurre lento y triste como el agua del Magdalena, éste es movido y alegre, bullicioso como agüillas sin juicio que se lanzan en las peñas.

Musicalmente es lo más original que hemos oído; mientras va la melodía en compás binario compuesto, el acompañamiento va en ternario simple y ello produce un ritmo irregular de muy variados efectos y de gracioso movimiento".

PASIÓN - PASILLO GUANACASTECO

MÚSICA DE PASIÓN ACEVEDO JÁCAMO

LETRA ADAPTADA POR ROBERTO ARCE

③ Con moto

Yo te llevo en el pe-cho co-mo u-na per-li-ta ga-ta
Te en-con-tra-ran can-tan-do en u-na rús-ti-ca ca-ba-ña
Que a-do-ra-ran los in-dios al na-cer la luz del al-ba.
Pues tu pa-dre fue un vie-jo tro-va-
dor de la mon-ta-ña. Zum-ba-que-zum-ba marim-ba en mi co-ra-
zón —, aun-que se rom-pa-n las te-clas que son de fi-no co-yol.

"Y viene después el género de la danza; pero una danza antigua que difiere de la habanera, porque lleva el aire más vivo y es de sabor más salado y alegre. Técnicamente se divorcia también porque es característico en ella la forma de acompañamiento. Házelo a veces a contratiempo irregular, con supresión de la fundamental; hácelo otras alternando el ritmo binario con el ternario.

La danza es quizá la que más sabor tiene y la que confiesa mejor su patrio nativo; y es porque lo más típico en todas las latitudes es la danza, en que el cuerpo se mueve haciendo andanzas y mudanzas que ilustran las costumbres del pueblo y sus apetitos, dolores y esperanzas...

Por eso las danzas guanacastecas son música que incendia y música que sueña y música que ríe y música que juega, pero que por todos los poros destila pasión, celos y valentía. Hay que oír la en las marimbas indígenas, cuyo teclado de madera armoniosa varía los tonos con la pelota de cera que se escurre, o la jicara que se alarga, y cuya melodía, caprichosa y alocada, por todo el cuerpo se difunde y nos alarga los nervios". Hasta aquí el señor Dobles Segreda⁽²⁾.

LA BOTIJUELA

Musical score for 'LA BOTIJUELA'. It consists of six staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff is marked with a circled '4'. The music features a melody with many triplets and rests. The piece concludes with first and second endings.

(2) Muchos de estos motivos han sido incluidos y tratados sinfónicamente por el maestro costarricense don Alejandro Monestel en sus *Rapsodias Guanacastecas*, originales para banda, habiendo sido ejecutada una de ellas por la Banda del Ejército de Washington, en los Conciertos de la Unión Panamericana.

Yo compro yuca	¡Ay pitipil!
Yo compro ñame	¡Ay pitipál!
Yo compro todo	Yo tengo mi botijuela
Por la mañana.	Que va por la mitá.

Entre las danzas, la más popular y típica es la llamada *El Punto*⁽³⁾, que es un baile suelto que sirve como inyección de entusiasmo cuando una fiesta está desanimada. Tiene dos partes y dos figuras; en la primera *ella* va bailando al compás con pasos cortos y *él* la sigue. Al cambiar la música en la segunda parte, *él* se coloca a la par de *ella*: avanzan tres pasos, dan la vuelta siempre sueltos y caminan tres pasos al contrario. Se le han adaptado diversas letras, siendo la más conocida la que sigue al ejemplo musical.

PUNTO GUANACASTECO

Musical score for 'PUNTO GUANACASTECO'. It consists of six staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff is marked with a circled '5'. The music features a melody with many triplets and rests. The piece concludes with first, second, and third endings, and a double bar line with a repeat sign.

(3) En mi *Fantasia Sinfónica* sobre temas costarricenses (Premiada con Medalla de Oro en el Concurso promovido por la Exposición Nacional de 1937) tomé como motivo principal *El Punto* y lo desarrollé en forma de fuga.

Dicen que viene Guardiola
Con su tropa de pericos⁽⁴⁾
Y dicen que no se van
Hasta que claven los picos.

Estrillo

Mirá corazón,
Dejá de llorar
Mirá que tus penas
Me van a matar.
Mirá corazón
Ponete a bailar,
Que si tú no me amas
Yo si te he de amar.

Yo prefiero a los cartagos
Porque son gentes asiadas,
Paran y pintan ligero
Y se alzan con las casadas.

Estrillo

Mirá corazón, etc.

Pero la piedra que rueda,
No sirve para cimiento.
Cuatro días son de paradas,
Cuatro años de sufrimiento.

Existen además otros bailes y canciones populares, pero hay diversas versiones sobre su autenticidad, pues algunos los juzgan más bien importados, aunque fueran ya conocidos por los mismos indígenas. Son éstos:

El Torito, cuya descripción es la siguiente: uno se montaba a horcajadas sobre un palo, con una cabeza de toro y unos cuernos adheridos a su extremidad; otro hacía lo mismo con una cabeza de mula, mientras otro sacaba la suerte (siempre bailando al compás de la música). De cuando en cuando se detenían para cantar coplas como las que citamos. La música era esta:

(4) Llamaban pericos a los militares del General Guardia, porque usaban charreteras verdes.

Estrillo

Mirá corazón, etc.

Aunque viejo y feo, decía
El sapo que iba muriendo:
"Pobre mi ranita verde
Quién te seguirá queriendo".

Estrillo

Mirá corazón, etc.

Yo tengo mi tengo, tengo
Y ninguno lo sabía,
Yo tengo mi tengo, tengo
Y lo tengo todavía.

Estrillo

Mirá corazón, etc.

Que se vaya el General
Con su tropa de pericos
Los blancos busquen las blancas,
Las negras con sus negritos.

Estrillo

Mirá corazón, etc.

EL TORITO

I

II

Échame ese toro afuera,
Hijo de la vaca mora,
Para sacarle una suerte
Delante de mi señora.
Si ese toro me matare
No me entierren en sagrado;
Entiérrenme en campo afuera
Donde me pise el ganado.

No murió de calentura
Ni de dolor al costado
Murió de una cornada
Que le dió el toro pintado.
Allá en aquél rincón
Pintado de colorado
Allí están las cinco letras
Donde murió el desdichado.

(Mientras los demás coreaban):

Que te coje el toro, Simona, Que te coje el toro, Simona,
Que te coje el toro, Marcela... Que te coje el toro, Marcela...

El Tamborito⁽⁵⁾ es un baile en que la dama permanece quieta, mientras el galán hace toda clase de gestos y genuflexiones, a veces

(5) La pianista y compositora costarricense señorita Lolita Castegnaro, residente en París, ha compuesto varios *Tamboritos*, que han sido ejecutados con gran éxito en los *Music-Hall* de aquella urbe.

con una vivacidad chispeante y colorida, mientras otro lleva el compás, dando golpes en un tambor. Según unas versiones, proviene de los indios borucas, que a su vez lo tomaron, aunque variado, de los indios chiricanos de Panamá⁽⁶⁾, de donde pasó a Puntarenas y Guacanaste.

El Floreo — Baile suelto muy popular en varias regiones del país, que era interrumpido a una señal por los bailarines, que *echaban* alternativamente *cuartetos*, llamadas también *bombas*, en que se aludían uno al otro, a veces en forma aguda, fina, a veces de manera francamente picante:

I

No tengo taza ni coco
En que dártela a beber (el agua)
Te la daré en mi boca
Que es más dulce que la miel.

II

Primores no he de encontrar
Tan aseada y tan bonita
La hizo la Naturaleza
Pa'cuidarme mi casita.

III

Acostadita en tu cama
Cerradito el pabellón
Los vientecillos que te entran
Son los suspiros que doy.

FOLKLORE INDIO

El estudio del folklore indígena es tarea más ardua. Poco se ha podido obtener, debido, por una parte, al pequeño porcentaje que hay en el país⁽⁷⁾ y por otra a la dificultad de llegar a las regiones pobladas por ellos.

Sin embargo, alrededor del año 1907, en una visita que hiciera Antonio, Rey de los Talamancas⁽⁸⁾, a esta capital, pude yo —a instancias de los señores Segarra y Juliá, quienes preparaban un libro sobre Costa Rica, y en compañía de otro profesional, don Ismael Car-

(6) Sin embargo, Narciso Garay no lo nombra como tal en su libro *Tradiciones y Cantares de Panamá*.

(7) En 1907, el número aproximado de indígenas era de 3.200, cuyas tribus estaban esparcidas en las regiones de Guatuso, Térraba y Talamanca.

(8) Al sur del país, en la región de Talamanca, habita esta tribu indígena.

dona— capturar un motivo indígena de *La Canción del Cazador*, que el mismo Rey se tomó la molestia de cantar, para que nosotros lo trasladáramos al pentagrama.

Es un gemido largo, unicorde, arrastrado siempre sobre idéntica inflexión gangosa. He aquí la letra en dialecto *bribri*, que es el que habla la tribu, y la música que yo transcribí:

CANCIÓN DEL CAZADOR

(7) Solo

Ah shi ri Ah shi ri she shi ri she

Coro
shí - rí cu - ek - dí so - loi - sí -

Hen Hen — Ak shirí
Hen Hen — She chirí
Hen Hen — Cuedki
Hen Hen — Soloisí

Esta música la bailan hombres y mujeres, cogidos por los brazos y formando círculo. Es el relato de cuanto le ocurrió al indio que fué de caza, con la descripción de los lugares y cómo persiguió a la pieza a través de los obstáculos de la montaña. El cantor es uno solo, limitándose los demás a corear cada frase con el lánguido *Hen Hen*.

Un explorador americano, el Dr. Francis C. Nicholas, trasladó también en música figurada la canción fúnebre en el *Baile de los Huesos*, cuya letra dice así, en lenguaje *bribri* también:

Keala i ke	Basalu i ke
Julkabi i ke	Kiralba i ke
Jakueka i ke	Anaucka i ke
Yoriala i ke	Juksuka i ke
Jakueka i ke	Bésuba i ke
Sieuka i ke	Dorouka i ke

CANCIÓN FÚNEBRE EN EL BAILE DE LOS HUESOS

Kah - la u - na na - ta - ña - bi

Su-na ka-bi - a - ga Ya - shan huan.

Esta es una parte de la canción, que continúa interminable, describiendo los lugares tenebrosos por donde el espíritu del muerto tiene que pasar, camino de *Sivukoska* (el Cielo), y cuyas tremendas dificultades le allana la virtud de esta oración, cuyo sentido oculto sólo conoce el *Usekra* o Sumo Sacerdote de los indios talamanca.

Existe además otro canto, el *Salomado*, lánguido y quejumbroso, que cantaban los indios en falsete y era usado por los térrabas y borucas para llamar las aves, cuando se internaban en las montañas para cazar.

INSTRUMENTOS

LA mayor parte de los instrumentos usados por los nativos son de percusión, llamados a llenar un sentido rítmico primitivo y de simple acompañamiento para los bailes y sus cantos. Sin embargo, los dos principales de ejecución, la ocarina y la chirimía, si se mira a lo perfecto y acabado de la obra, así como a la variedad de tonos, figuras y tamaños, dan derecho a pensar en una técnica o habilidad avanzada.

EL QUIJONGO. — Usado probablemente por los indios chorotecas (Nicoya), consiste en una vara de madera flexible, tendida en forma de arco por una cuerda de cáñamo primero, de alambre en los últimos tiempos, y que llevaba sujeta en el centro una pequeña jícara que servía como caja de resonancia, aunque a veces era reforzada apoyando la base del quijongo en otra caja. Se ejecutaba por pulsación sobre el alambre bien templado; al cubrir y descubrir alternativamente la boca de la jícara con los dedos de la mano se producía un sonido oscilado, parecido al que hace el viento (cuartos y sextos de tono?)⁽⁹⁾.

⁽⁹⁾ Este instrumento es de origen netamente africano. (Nota de la Dirección).

EL JUQUE. — Consta de una calabaza de regular volúmen, cuya boca superior recortada va cubierta de una membrana de cuero (ordinariamente de iguana) y cuyo centro se perforaba justamente para pasar una varilla de madera encerada de previo, que al roce con la membrana produce el sonido onomatopéyico del vocablo *juque-juque*.

EL TAMBOR. — Fabricado en barro o en madera, su forma es variable. A veces es un cilindro largo de diámetro constante, con dos agujeros en uno de sus costados, para pasar un cordel y usarlo a modo de cuerno de caza; otra es el cono de paredes combas, y en ambos tipos la boca va cubierta por una membrana de cuero de iguana.

LA OCARINA. — Existe en el Museo Nacional de Costa Rica una preciosa colección de ocarinas, proveniente de varias tribus, de diferentes tipos, colores y tamaños, que demuestra bien a las claras que los aborígenes eran maestros en la manufactura de estos instrumentos y que sentían cierta preferencia por ellos. Entre esa colección, la más notable es la *Ocarina Güetar de 18 Notas*, cuya arqueología y técnica musical fué estudiada y descripta en folleto aparte, publicado en 1937 por la culta dama señora María F. de Tinoco, Miembro Titular de la Sociedad de Americanistas de París, y por el eximio pianista virtuoso, diplomado en el Real Conservatorio de Bruselas, señor Guillermo Aguilar Machado. Extractamos, del trabajo presentado por ellos, los siguientes conceptos:

"Está fabricada esta ocarina en loza parda, afectando la forma de una langosta y mide 14 ½ cm. de longitud, 3 de altura superior, 6 de altura media y 4 ½ de altura inferior; consta de seis agujeros redondos para los dedos, un agujero elíptico bucal, uno rectangular para escape del aire y otro para pasar un cordel y colgarlo al cuello en forma de amuleto." Refiriéndose a su musicalidad dice el señor Aguilar Machado: "Posee una bella calidad de sonido, muy timbrado y con la dulzura de una flauta de madera. Sin duda, el material con que ha sido construida está preparado *ad hoc*, pues la sonoridad de este instrumento invita a la ejecución de trinos, que se obtienen con facilidad. Con naturalidad se logran dieciocho notas distintas en orden cromático, desde el do (primera adicional bajo el pentagrama en clave de sol) hasta el fa (quinta línea en la misma clave), con todos los sonidos intermedios entre este intervalo de décimaoctava. La cantidad de notas que esta ocarina puede emitir basta para con-

cederle el título de instrumento rico en sonido y si nos imaginamos un conjunto de estos instrumentos (lo que, muy probablemente, acostumbraban los indios) ejecutado por ocarineros expertos, debemos reconocer que, dadas las posibilidades de dichos instrumentos, estos conjuntos pueden haber sido, por la belleza de sus armonías, tan bellos y hermosos como los fragmentos musicales de nuestros días".

LA CHIRIMÍA ⁽¹⁰⁾. — Especie de pequeño clarinete de madera (los indios güetares lo fabricaban también de barro), que lleva adaptado una boquilla de caña de bambú, produciendo así un sonido áspero, semejante al del óboe.

Los aborígenes o sus descendientes lo usaban en las fiestas religiosas para llamar a los fieles con el son de la chirimía a los divinos oficios, o también en las fiestas civiles, dadas en honor de los gobernadores y demás grandes de antaño, cuando Costa Rica era aún una provincia española. Todavía a fines del siglo pasado se usaba la chirimía en las procesiones religiosas y en los desfiles de disfraces llamados *convites* ⁽¹¹⁾.

SON DE LA CHIRIMIA



⁽¹⁰⁾ El joven compositor don Julio Mata Oreamuno empleó el son de la Chirimía en su opereta indígena *Toyupán*, estrenada con gran éxito en 1938 en el Teatro Nacional de San José.

⁽¹¹⁾ Me han ayudado en la elaboración de este estudio, además de las obras consultadas: *Costa Rica en el Siglo XX*; *Costa Rica*, por Segarra y Juliá; *Una Ocarina Güetar de 18 Notas*, por María F. de Tinoco y Guillermo Aguilar Machado; y *Around the Caribbean and across Panamá*, de F. C. Nicholas, las siguientes personas, a quienes agradezco su colaboración: don Anastasio Alfaro, ex-director del Museo; don Juvenal Valerio, su actual director; don Juan Romagosa, jefe de la Junta Nacional de Turismo; doña María F. de Tinoco, don Guillermo Aguilar Machado, don Salvador Villar y don Pablo Angulo, diputados al Congreso por la Provincia del Guanacaste, y don J. Daniel Zúñiga, ex-jefe Técnico de Música.

II. — AGRUPACIONES ARTÍSTICAS

BANDAS: El Gobierno de Costa Rica sostiene en la República siete cuerpos de bandas militares —uno en cada cabecera de provincia—, compuesto cada uno de treinta profesores, excepto el de la capital que consta de setenta; en su mantenimiento se gasta un presupuesto mensual de doce mil ciento setenta y cinco colones, moneda del país. Estos cuerpos están militarmente organizados y dependen de la Dirección General, con residencia en San José, que es la que nombra los directores, suministra archivo y materiales y atiende a la reposición de los profesores viejos por nuevos, que se forman en la Escuela agregada para esto a la Dirección General de Bandas, que fué fundada en 1913, bajo la administración González Víquez por recomendación del Director de esa época, el maestro belga don Juan Loots. Actualmente está al frente de la Dirección General de Bandas el Coronel Roberto Cantillano, quien es, asimismo, director de la banda de la capital. Aprovechado alumno del maestro Loots, mantiene la banda capitalina en magníficas condiciones, siendo sus ejecuciones, que son cuatro semanales, la admiración del turismo que visita el país. Han sido directores de este cuerpo, desde el año 1852 hasta el presente, don Manuel María Gutiérrez, autor del Himno Nacional, don Rafael Chávez Torres, autor del Duelo de la Patria, obra que fué compuesta con motivo de la muerte del General Tomás Guardia (1887) y que perdura a través de las generaciones, conmoviendo el corazón de todo costarricense, el maestro don Alfredo Morales, de una distinguida familia de músicos, el maestro belga don Juan Loots Blaes, traído especialmente al país por el Gobierno del Lic. don Cleto González Víquez, quien, con su valioso aporte de conocimientos y sus prendas personales de energía y disciplina, puso el cuerpo de banda a la altura de instituciones similares europeas, siendo uno de sus más legítimos triunfos el que su banda fuera solicitada expresamente por la vecina República de Panamá, en ocasión de los festejos realizados por el ascenso al poder del Presidente Porras. Los señores don Roberto Campabadal, don César A. Nieto, don José S. Repetto y don José Castro Carazo le sucedieron en ese puesto antes del maestro Cantillano.

Existen, además, en la mayoría de las poblaciones de importancia, filarmónicas sostenidas por los municipios locales y dos pequeñas bandas que sostiene la institución religiosa de los Salesianos.

ORQUESTAS: En dos ocasiones se ha establecido en Costa Rica la orquesta sinfónica, pero, por razones propias de la pequeñez del ambiente, su vida ha sido de corta duración, lo cual es de sentirse, porque no escasea el buen elemento y la comprensión entre los miembros de las bandas y orquestas locales.

En el año 1915 algunos de estos elementos formaron una asociación musical y nombraron por unanimidad al maestro Loots como director, pero habiendo éste tenido que ausentarse del país por motivos de salud, la barquilla, ya sin capitán, pronto naufragó. La segunda vez que se organizó, en 1926, con el mismo señor Loots como director, tuvo una vida más larga, intensa y fecunda, de modo que la orquesta fué contratada por una empresa para hacer una gira por los países del Caribe, pero la orquesta se disolvió un año más tarde, por reveses económicos, resultado de una mala administración.

Actualmente existe la Asociación de Cultura Musical de Costa Rica, fundada en 1934 por el culto caballero español don José Rovira Armengol, Secretario de la Legación de España, asociado con don Juan Piedras Cisneros, uno de los miembros más entusiastas de la ya extinta orquesta sinfónica, a cuyo dinamismo se debe en buena parte que aún se encuentre en pie esta nueva asociación. La base bien organizada que le han dado sus directores le ha permitido realizar una labor altruista y disciplinada. Cuenta con cerca de doscientos socios y está regida por unos estatutos que expresan sus propósitos esenciales: dar conciertos de música selecta con regularidad, crear una biblioteca musical, proteger y ayudar a los jóvenes que deseen seguir la profesión de músicos, gestionar la creación del Conservatorio Oficial, dar conferencias y, en una palabra, iniciar y fomentar todas aquellas iniciativas que redunden en beneficio de la mayor cultura musical del país.

Muchos de estos propósitos los ha venido realizando brillantemente, pues sostiene en la actualidad dos becas, una de piano y otra de canto, y ha organizado con bastante frecuencia excelentes conciertos, en los cuales han figurado conocidos artistas nacionales y extranjeros (Praemislav, Zavaleta, Mangoré, Aguilar Machado, Raúl Cabezas, Palacios, Marita de Hine, Zoraide Caggiano, Hernán Lachner, Miguel Ángel Quesada y otros) y en los que se han ejecutado obras de Couperin, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Granados, Sauer, Wagner, Liszt, Grieg, Franck, Lalo, Cheviillard, Debussy, Ravel, etc.

Desde su fundación, la A.C.M. ha tenido como presidentes, además del propio señor Rovira, a los señores don Enrique Macaya Lahmann, a don José María Castillo y a don Juan Piedra. La actual directiva está integrada así: Presidente don Juan Piedra, Secretario Lic. Srta. Virginia Loria, Prosecretario Srta. Carmen Echeverría, Tesorero don Fernando Carrillo, Fiscal don Claudio Morales y Vocales Srtas. Margarita Martínez, Teresa Musmanni y señores Luis Durán y Luis Zumbado.

La asociación cuenta además con una nutrida biblioteca musical de repertorio clásico y moderno y con un comité femenino pro-A.C.M., integrado por distinguidas señoras de la sociedad josefina, quienes, desde un plano aparte, cooperan con la junta directiva por la cultura general del país.

CUARTETO SERRANO: Este escogido grupo de artistas fué fundado en 1933, a su regreso al país, por el excelente violinista costarricense señor Alfredo Serrano, quien residió varios años en los Estados Unidos, ocupando el puesto de primer violín en varias orquestas sinfónicas de esa nación. Está integrado por los señores Serrano y José Barrenechea hijo, violines, Ricardo Pérez, viola, y Carlos Cambroner, violoncelo. Casi desde su fundación ha dado periódicamente conciertos mensuales de música selecta de autores nacionales y extranjeros, contribuyendo de un modo muy eficaz a la divulgación de la buena música, pues no se ha limitado su labor a las poblaciones de la meseta central, sino que, por encargo de la Secretaría de Educación unas veces y otras por propia iniciativa, han viajado por otras poblaciones, poniéndose en contacto con los más sencillos y alejados grupos sociales. La labor de este notable conjunto es siempre muy bien acogida dondequiera despliegue sus actividades y ha sido elogiada por todos los artistas extranjeros que nos han visitado.

SOCIEDADES CORALES: También las ha habido y existen algunas actualmente. Por espacio de cuatro años existió el Orfeón organizado en la ciudad de Cartago por los Reverendos Padres Franciscanos, que dirigió don Jorge Mata O., pero que por circunstancias especiales hubo de disolverse.

En la actualidad todos los Colegios de Segunda Enseñanza tienen su masa coral para amenizar las fiestas del plantel, sobresaliendo el Orfeón del Liceo de San José, fundado por el profesor de la asignatura don Francisco González C., y que consta de un número apro-

ximado de trescientos alumnos varones, y el de la Escuela Normal de Heredia, dirigido por la señorita Luisa Montero. También algunas instituciones religiosas tienen, por su culto, sus escolanías bien organizadas, tales como las Hermanas de la Caridad del Hospicio de Huérfanos y las Religiosas Salesianas del Colegio María Auxiliadora.

INSTITUCIONES O CENTROS DE ESTUDIO: En Costa Rica no hay Conservatorio Oficial, pero el Gobierno sostiene con todo empeño, en Colegios y Escuelas (aún en las más alejadas), uno o varios maestros de música y canto que están bajo la dirección y vigilancia de un Director Técnico remunerado por el Estado.

En la actual administración, el señor Secretario de Educación, Lic. Alejandro Aguilar Machado, comprendiendo la importancia de la música como uno de los principales medios de civilización, dió un enérgico impulso a esta asignatura, elevándola al carácter de asignatura oficial —lo que no era antes— y dándole una nueva orientación, tendiente más bien a afianzar la cultura del estudiantado.

El Gobierno sostiene también una Escuela de Música Militar, fundada en 1907 y agregada a la Dirección General de Bandas y sometida a las mismas reglas de disciplina. El presupuesto fijado para su sostenimiento es de setecientos veinte colones mensuales, más los gastos de subsistencia. El Gobierno ayuda, además, a la Escuela de Música "Santa Cecilia", que es continuación de la antigua Escuela Nacional de Música, fundada en otra época por los profesores Alejandro Monestel, Pilar Jiménez, Jesús Núñez, José Barrenechea y J. J. Vargas Calvo, a cuyo cargo está en la actualidad.

Existen además algunos centros particulares de estudios musicales, como la Academia "Euterpe", fundada en 1934 por don Julio Fonseca, y las academias de piano de profesores tan competentes como don Guillermo Aguilar Machado, doña Elsa de Echandi, doña Marita de Hine, doña Zoraide de Cabezas y la de piano y canto de las señoritas Montero, de todas las cuales han salido numerosos y aventajados discípulos que en no pocas ocasiones van a llenar las plazas vacantes de maestros de canto en las escuelas oficiales.

TEATRO NACIONAL: Es sabido que Costa Rica posee uno de los teatros más lujosos de Hispano-América, orgullo de todos los costarricenses. Fué construído en las Administraciones Rodríguez-Yglesias con un costo de catorce millones de francos. Por su escenario han

desfilado un número crecido de las mejores compañías de ópera, drama, comedia y opereta, así como diversos virtuosos extranjeros y nacionales. En él han sido estrenadas las mejores obras de autores nacionales.

Existen además en la Capital ocho teatros dedicados a cine y "vaudeville" y cada cabecera de provincia y poblaciones de importancia tiene, a la par de su escuela y su templo, su teatro, lo que demuestra que el pueblo gusta de ilustrarse y divertirse.

PRODUCCIÓN MUSICAL: Nuestra tierra ha sido indudablemente un país prolífico en creadores musicales, la mayoría de los cuales se ha formado por su propio esfuerzo, ya que, en general, han faltado los medios para una educación completa y perfecta sin salir del país. Únicamente unos cuantos han salido a perfeccionarse al exterior, ya por cuenta propia ya a expensas del Estado. Trataré de enumerar los principales por orden cronológico, partiendo de cien años atrás y comenzando con el autor de nuestro hermoso Himno Nacional.

MANUEL MARÍA GUTIÉRREZ (1829-1887). — Asegura la leyenda que para que Gutiérrez, que en aquel entonces era director de bandas, compusiera el Himno fué menester que el Presidente General J. J. Mora diera orden de encerrarlo por toda una noche en un calabozo, pues a la mañana siguiente llegaban unas Legaciones de Inglaterra y Estados Unidos, y Costa Rica no tenía a la sazón Himno alguno con que recibirlas. Gutiérrez, a quien se había encargado componerlo, encontraba muy corto el plazo que se le daba, por lo que, en vista de su resistencia, se ordenó su arresto. Al despuntar el nuevo día Gutiérrez tenía ya listo e instrumentado el Himno, el cual fué estrenado a las ocho de la mañana de ese mismo día en la recepción dada en honor de los representantes extranjeros. En peores condiciones aún, compuso otra de sus famosas y populares composiciones, que es uno de nuestros cantos patrióticos: la Marcha "Santa Rosa". Cedamos la pluma al culto prosista don Luis Dobles Segreda, quien transcribe así la leyenda popular: "Era el año 56. En Santa Rosa habíase librado una heroica batalla contra el invasor. Manuel María Gutiérrez, soldado valiente y músico egregio, quiso escribir una marcha que cantase aquel triunfo. Se retiró al bosque y fué internándose por la espesura. Buscando la soledad más absoluta subió por el tronco de un árbol corpulento y se acomodó en las primeras ramas, con un pentagrama dispuesto a cristalizar su inspiración en

ritmos. A poco rato, los bucaneros, extraviados en la selva, llegaron a descansar bajo la fronda de un árbol. Venían armados hasta los dientes y Gutiérrez sólo tenía un lápiz y un pentagrama. Sin inmuntarse y sin medir el peligro de su situación continuó trabajando silenciosamente. Un americano dijo al otro: —Súbete a ese árbol a ver si hay un campamento cercano—. El yanqui probó dos veces, pero sus botas resbalaban en la corteza del árbol, y no logró su empeño. Gutiérrez tenía casi paralizada la respiración; —Súbete a la montura y te cuelgas de las ramas—. En ese instante sonaron en el cuartel vecino las seis de la tarde, y los bucaneros huyendo del peligro, se echaron a escape por el charral. Gutiérrez siguió su himno que fué así bautizado por la primera victoria”.

Gutiérrez compuso además una marcha fúnebre, “Memorias de un amigo”, una mazurca que dedicó a su esposa, “Regina”, y otra marcha, “El Artillero”. Estando en su puesto de director de banda, hizo varios viajes a Cuba y Francia por cuenta del Estado.

RAFAEL CHÁVEZ TORRES (1839-1907). — Uno de los más inspirados compositores costarricenses. Escribió varias obras para banda militar, especialmente marchas fúnebres, siendo la más conocida y sentimental “El Duelo de la Patria”, compuesta especialmente para la muerte del General Tomás Guardia, Jefe del Estado (1887), la que, según aseguran testigos supervivientes, fué ejecutada más tarde en España, cuando los funerales del Rey Alfonso XII. Escribió además, varias fantasías y tandas de vals para banda. Fué también director de la Banda hasta su fallecimiento e hizo varios viajes por España y Francia.

PEDRO CALDERÓN NAVARRO (1864-1909). — Un inspirado compositor de música religiosa y patriótica. Escribió varias misas, una marcha fúnebre, “Una lágrima”, y la marcha patriótica a Juan Santamaría, el héroe legendario costarricense.

ALEJANDRO MONESTEL (1865). — Tal vez el más técnico de nuestros compositores. Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio de Bruselas, siendo discípulo del famoso compositor y organista belga Alfonso Maily. A su regreso a Costa Rica, en 1884, fué nombrado organista de la Iglesia Metropolitana de San José, Director de la Filarmonía, profesor en el Colegio Seminario y Escuelas Públicas; en 1892 ocupó el puesto de director de la Escuela Nacional

de Música, que funcionó dos años, habiendo fundado enseguida, en colaboración con otros maestros, la Escuela de Música Santa Cecilia que aún existe. En 1898 regresó a Bruselas, donde fué nombrado organista en la Iglesia de los Carmelitas, puesto que dejara vacante su profesor Maily. En 1902, regresando para Costa Rica, decidió radicarse en Nueva York, donde ocupó importantes puestos de organista y maestro de capilla en las Iglesias de Santa María, en Roselyn, Nuestra Señora de las Mercedes, en Brooklyn, San Juan Bautista, en Nueva York, y Santa Isabel, en Ridgewood; últimamente una penosa enfermedad afectó sus manos y sus pies impidiéndole ejecutar, en vista de lo cual, y habiendo perdido su estimable esposa, decidió regresar a su país natal, en donde reside actualmente. Sus obras numerosas y de una técnica acabada abarcan varios géneros, pero sobre todo se ha dedicado al cultivo de lo religioso; ha escrito cerca de una docena de Misas y cinco Cantatas sobre la Vida, Pasión y Muerte de Jesucristo, siendo publicadas, en su mayoría, por las casas editoras estadounidenses Oliver Ditson y J. Fleischer. Para banda ha escrito varias Rapsodias sobre temas folklóricos costarricenses, que han sido ejecutadas por la banda del ejército de Washington y por la de San José de Costa Rica.

ENRIQUE JIMÉNEZ NÚÑEZ (1863-1932). — Compositor de varias piezas de salón. También escribió música para la escena de una comedia musical titulada “La Noche Buena” y fué secretario de Educación en la Administración Jiménez.

EMILIO LEÓN ROJAS (1877). — Hizo sus estudios musicales en La Habana, Cuba, donde residió largo tiempo y en donde escribió y estrenó varias de sus obras corales. Ha ganado varios premios en concursos musicales.

ROSENDO DE J. VALENCIANO (PBO.) (1876). — Compositor de música sagrada, fecundo y original. Ha escrito cerca de diez Misas y muchos Motetes, algunos de los cuales han sido coleccionados y publicados por la Editorial A. Boileau de Barcelona.

EMANUEL J. GARCÍA (1872). — Hizo sus estudios musicales en esta ciudad con los maestros don Eduardo Cuevas, don Gordiano Morales, don Alejandro Monestel y don Alvise Castegnaro. Sus obras abarcan los géneros religioso y profano. Escribió un extenso tratado de la teoría del solfeo para el idioma esperanto. Ha sido con-

decorado en varias ocasiones y ha ganado premios y medallas de oro en varios concursos. Desde 1926 es profesor jubilado por la Nación y actualmente ocupa el puesto de organista y Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de esta ciudad.

ROBERTO CAMPABADAL (1881-1931). — Fecundo compositor de música religiosa y de salón, así como de un buen número de canciones escolares y patrióticas. Fué director de la Banda de San José y maestro organista de la Catedral Metropolitana de San José.

CÉSAR A. NIETO. — Aunque nacido en España, desde muy joven vive en Costa Rica, donde formó su hogar y desempeña el puesto de profesor de música en el Liceo. Ha compuesto un ballet, "La Piedra del Toxil", en un estilo modernista, y muchas brillantes obras de salón y para canto.

ISMAEL CARDONA (1877). — Violinista y compositor. Estudió en Nueva York con Hermann Hill y Jack Dunn. Ha escrito varias piezas de salón y algunas marchas y series para orquestas sinfónicas.

JULIO FONSECA GUTIÉRREZ (1883). — Hizo sus estudios en los conservatorios de Milán y Bruselas con los maestros Coronaro y Ferroni, en Italia, y Edgar Tinel y Luis van Dam, en Bélgica. Ha escrito música en todos los géneros y algunas de sus obras han sido ejecutadas por la banda del Ejército en Washington, bajo los auspicios de la Unión Panamericana, y transmitidas por la estación de Schenectady, N. Y., en conciertos regulares para Latinoamérica. Es actualmente profesor de música en el Colegio Superior de Señoritas, organista en la Iglesia de la Merced, instrumentista oficial de las Bandas de la República y director de la Academia "Euterpe". Ha ganado varios premios y medalla de oro en concursos de música. Sus principales obras son: el Cuarteto "El cenáculo y el Gólgota", la Obertura Húngara para banda, el Himno Cantata "A la Música", para solos, coro y orquesta, el Trío para piano, violín y violoncelo, la Sonata en si, para violín y piano, la Suite Tropical y la Fantasia sobre temas regionales costarricenses, para orquesta sinfónica, y el vals "Leda", de fama universal.

JULIO MATA OREAMUNO (1889). — Violoncelista y compositor. Hizo sus estudios musicales en Nueva York. Ha escrito dos operetas: "Rosas de Norgaria" y "Toyupán", esta última sobre motivos

indígenas, representadas en el Teatro Nacional de San José en 1937 y 1938. Ha escrito, además, dos marchas sinfónicas: "Patria y Afectos" y "Bolívar", y un buen número de composiciones románticas de salón.

Hay otros jóvenes compositores, pero cuyas obras no han llegado a tener el alcance indispensable para ser clasificados de una manera detallada. Son ellos: J. Daniel Zúñiga, Alcides Prado, Mariano Herrera, Carlos Gutiérrez U., J. Rafael Alfaro, J. J. Vargas Calvo, Virginia Mata, Jimmy Fonseca.

Debo mencionar aquí algunos maestros que si bien no son nativos de Costa Rica, pueden considerarse vinculados a la vida artística del país, contribuyendo con su acervo musical a la cultura, que han difundido con cariño, tales como don Eladio Osma y su hijo don Julio, don José Campabadal, don Alvise Castegnaro, don Eduardo Cuevas, don César Nieto Casavó, don José Santiesteban Reppeto, doña Elsa de Echandi, Francisco Mähler y Lorenzo El Coro, presbíteros los dos últimos.

Costa Rica ha producido también excelentes virtuosos y cantantes de la talla del tenor Manuel Salazar, que estudió en Italia y ha cantado con éxito en los principales teatros europeos y de Norte e Hispano América. Doña Marita de Hine y su hermana Mercedes de Tucker, distinguidas pianistas que estudiaron en Estados Unidos. El violinista y director de banda don José Castro Carazo, quien reside desde hace algunos años en Estados Unidos, donde ha sabido distinguirse ocupando brillantes puestos como conductor de bandas y de orquestas. Actualmente es el director de las bandas de la Universidad y de los Cadetes de Lousiana. El eximio pianista don Guillermo Aguilar Machado, con diploma del Real Conservatorio de Bruselas, quien hizo una gira artística por algunos países del sur. El gran guitarrista sudamericano Mitsuga Mangoré ⁽¹²⁾, que hace tiempo reside entre nosotros dando conciertos y lecciones. Hay, además, muchos que escapan a mi memoria.

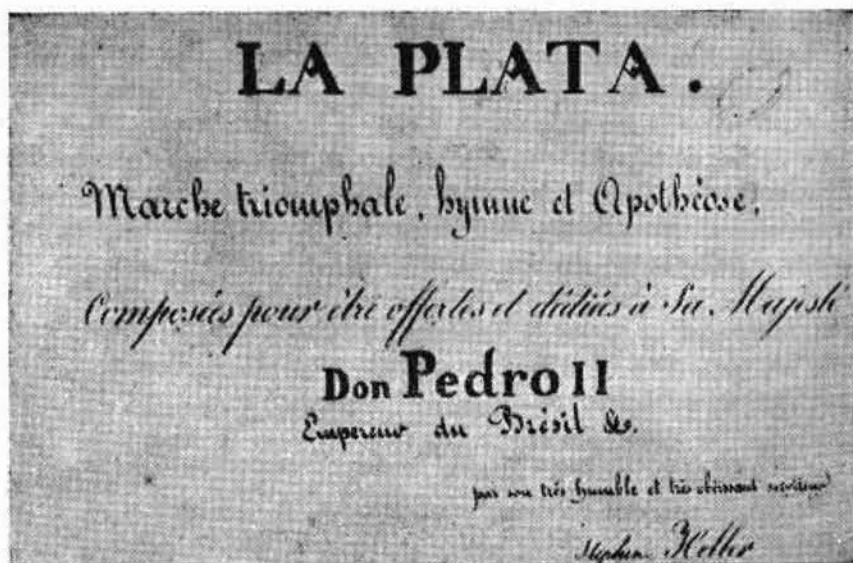
(12) El autor se refiere a Agustín Barrios, el famoso guitarrista paraguayo, que adoptó, antes de fallecer, estos nombres durante su actuación en Centroamérica. (Nota de la Dirección).

San José, Costa Rica, Agosto 12 de 1939

JULIO FONSECA G.



Primera página de la Sonata para Clave o Piano de Giulio Sarmiento. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Dedicatoria de Stephen Heller a Pedro II, al ofrecerle su Marcha Triunfal. Himno y Apoteosis. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

ESTUDIOS BRASILEÑOS

(Mauricinas)

I. MANUSCRITOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

FRANCISCO CURT LANGE

MENDOZA

EL Brasil no es el único país de América cuyos hombres, ostentando responsabilidades públicas, han olvidado desdeñosamente la muchas veces insustituible y valiosísima documentación del pasado de su patria. Si bien hubo algunas invasiones, muchas revoluciones y un mayor número aún de asonadas, ocurridas en muchas de nuestras naciones, la pérdida de manuscritos y libros preciosos no se justifica solamente por las convulsiones políticas. Las hubo en Europa en mayor grado aún, antes y después de la Guerra de los Treinta Años. Consideramos más grave la falta de evaluación de los documentos que se hallaban bajo la custodia de las autoridades eclesiásticas y civiles, el desprecio por su conservación e inventario periódico, y más que nada por la higiene a la que también tienen derecho los papeles. De las repúblicas iberoamericanas, ninguna como el Brasil ha recibido tantos documentos musicales. No nos circunscribiremos solamente a un concepto muy divulgado hasta hoy, que se refiere al periodo que abarca el arribo de João VI hasta la terminación del Imperio y la expulsión —no cabe otra palabra—, de Pedro II. Ya mucho antes afluyó material precioso, en forma de manuscritos, de libros y de música impresa, a Pernambuco, Bahía, Río de Janeiro y especialmente a Minas Gerais, como hemos podido comprobar pocos años atrás⁽¹⁾. Con la súbita transformación de la monarquía constitucional en régimen republicano, las bibliotecas musicales de la familia imperial sufrieron las consecuencias de un desborde sin contralor, dispersándose en todas direcciones. Lo que hemos hallado y hemos podido examinar en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, no es, por supuesto, más que la som-

(1) *Boletín Latino-Americano de Música*, Tomo VI, Río de Janeiro, 1946, particularmente, LANGE, FRANCISCO CURT: *La música en Minas Gerais. Un informe preliminar*, págs. 409-94.

bra de lo que existió positivamente. En el *Inventário dos Documentos do Arquivo da Casa Imperial do Brasil, existentes no Castello d'Eu* ⁽²⁾, —ese tesoro está repatriándose ahora al *Museu Imperial* de Petrópolis,— lo referente a música parece haber sido tomado en conjunto, pero tampoco se sabe por el momento si realmente existen allí documentos suficientes para ampliar el panorama que ofrecemos aquí como primera etapa de una serie extensa de publicaciones. Cuando estuvimos revisando en el *Museu Imperial* de Petrópolis, en 1944, los pocos papeles de música allí conservados, sólo encontramos algunos cuadernos de música impresa, correspondiente a las últimas décadas del Imperio.

Figurando, pues, como capítulo inicial una descripción de los manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, quiero expresar aquí mi reconocimiento hacia algunos funcionarios de esa casa que tuvieron la paciencia de acompañarme en la procura de materiales desconocidos, que fueron amables en el trajín constante de abrir armarios y facilitar lo que podía ser una sorpresa agradable. En aquellos años, —me refiero a 1944-1946,— la Biblioteca Nacional pasó por una crisis, por falta de recursos y en consecuencia, de personal, que calificamos aquí con toda franqueza de bochornosa. En la Sección Impresos se nos negó rotundamente la existencia de música, alegando que ésta había sido trasladada íntegramente a la Biblioteca de la *Escola Nacional de Música*. Hemos encontrado en esa Sección de la Biblioteca Nacional, en lamentables condiciones de abandono, centenares de ediciones princeps traídas por la Archiduquesa Leopoldina de Austria cuando se tornó Emperatriz del Brasil. Muy valiosas todas ellas, fueron encuadradas por alguna persona poseída de un sentido de conservación pero carente de sentido común, porque en diversos casos han sido quitadas las páginas titulares o invertidos los cuadernos hasta tal punto que no se podrá saber a primera vista quién es el autor de las obras en cuestión. Un número mayor aún de publicaciones, posiblemente miles, yacía en diferentes lugares. Pertenece al período que abarca la iniciación de la labor litográfica en Río de Janeiro hasta los primeros decenios del presente siglo. La ausencia de agua para los principios más elementales de higiene que exigía el trabajo de remover papeles cubiertos por el polvo de muchos años, impidió que registráramos a aquel tesoro. Escribimos estas líneas con la convicción de haber recuperado la Biblioteca Nacional, mientras tanto, el lugar

(2) Ed. Ministério da Educação e Saúde, Biblioteca Nacional, 2 vols., Río de Janeiro, 1939, págs. 528 y 513.

de preponderancia que merece en el concierto de sus congéneres latino-americanas, de las cuales algunas, como la de Lima, pasaron por situaciones peores.

Los tesoros musicales que aún se encuentran en el Brasil, desde la Amazonia hasta el Estado de São Paulo, deberían ser centralizados, aún con los más grandes sacrificios pecuniarios, en una *Biblioteca Nacional de Música*, formada por tres núcleos principales: 1º, los manuscritos e impresos de la Biblioteca Nacional, propiamente; 2º, los manuscritos e impresos valiosos de la Biblioteca de la *Escola Nacional de Música*, y 3º, la famosa Biblioteca Abrahão Carvalho, vendida recientemente al Estado por carecer su dueño de espacio suficiente para administrarla, y por cuya suerte, al igual que de las otras, habría que hacer oraciones especiales con el fin de que se organicen, presten servicio al público y sean investigados y publicados sus manuscritos más valiosos. A estos tres centros deberían agregarse los manuscritos que se encuentran en el *Arquivo Nacional* y en el *Museu Nacional* (Histórico), amén de los que están dispersos en Minas Gerais, São Paulo, São Salvador, Recife, Manaus y en el propio Río de Janeiro. Ayudaría mucho en el futuro proceso de reunión de estos documentos la función fiscalizadora del *Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico*, dependiente del Ministério da Educação e Saúde, un magnífico organismo con cuyos expertos,— arquitectos e ingenieros,— he tenido la profunda satisfacción de compartir ideas en muchas regiones de ese vastísimo país. Sólo por medio de una resolución especial sería posible reunir los valores existentes, emprender un estudio sistemático, publicar, como ya se dijo, lo más valioso e intentar su difusión en conciertos públicos. Un proyecto del que esto escribe, dictado por la experiencia y elevado oportunamente al Ministério da Educação e Saúde, no ha tenido hasta el presente el eco que merecería, para bien de la cultura musical del Brasil y del continente entero. Por el momento, lo que corresponde hacer a los que tienen, al margen de sus preocupaciones profesionales, amor por la investigación y respeto por los testigos del pasado, además de la conciencia de haber servido a una causa sin esperar retribuciones, es publicar con los mayores detalles posibles lo que todavía está accesible y hurgar en los escondites más inverosímiles para lograr quizás el descubrimiento de materiales que a breve plazo serán víctimas de la traza o del fuego. Este fué el criterio que nos ha guiado en nuestra labor en un país por el cual sentimos un entrañable afecto.

Como ya se dijo al principio, los documentos que aquí se comentan no deben ser tomados como un exponente total de la Biblioteca Musical de la familia imperial. La escala de valores de los manuscritos recorre el máximo de su extensión, desde lo más valioso hasta lo más circunstancial y efímero. La mayoría de las obras está encuadrada en terciopelo y las letras se hallan grabadas en oro. Casi todas ellas están bien conservadas en armarios de metal, aunque muestran los rasgos ostensibles que deja la temible traza, el bichito comilón del trópico que realiza sus festines culinarios en las bibliotecas quietas, de poco o ningún movimiento y de escasa renovación de aire. Pedimos durante nuestra investigación una desinfección general que se llevó a efecto.

Las obras que citamos y comentamos en este primer capítulo, corresponden aproximadamente al tiempo de los reinados de João VI hasta Pedro II, salvo algunas excepciones. El hecho de que la mayoría haya sido escrita y presentada durante los decenios que llenó la presencia del último emperador del Brasil, es muy significativo, pues permite sospechar que las obras musicales guardadas por sus antecesores se dispersaron y perdieron. Al mismo tiempo nos hace ver el profundo respeto que el impulso decisivo de las artes, letras y ciencias por Pedro II había despertado en todas partes del mundo, así como el positivo aumento de las actividades musicales serias en el Brasil que tanto fueron estimuladas por él. Como se puede ver en las dedicatorias, muchas partituras le fueron entregadas durante sus viajes por Europa. Es lógico que como resultado de su visita a los Estados Unidos no figure en la colección un solo manuscrito: la creación se encontraba todavía en sus comienzos. En cambio, vimos una serie de publicaciones en la colección de impresos que deben haber sido entregadas a Pedro II durante su estada en aquel país.

El monarca realizó tres viajes al exterior. Empezó el primero después de concluida la Guerra de la Triple Alianza. Partió de Río de Janeiro el 25 de mayo de 1871. El 25 de agosto del mismo año se entrevistó con Wagner en Berlín. Digamos de paso que el capítulo Wagner-Pedro II merece un estudio especial que será incluido en esta serie de *Brasileñas*. Regresó al Brasil el 30 de marzo de 1872. El 26 de marzo de 1876 emprendió su segundo viaje, visitando primero a los Estados Unidos de Norte América y luego Europa. En agosto de ese año asistió a las representaciones de Bayreuth, retornando el 8 de setiembre de 1877 a su país. Su tercero y último viaje

lo inició el 30 de junio de 1887. El regreso, posiblemente apresurado por las circunstancias políticas, se efectuó el 5 de agosto de 1888. El cuarto viaje ya fué el camino hacia el exilio. No todas las obras ofrendadas a Pedro II y su esposa fueron hijas del interés. Muchas le fueron entregadas como homenaje a su augusta figura de protector de las artes; otras, sin duda, respondieron quizá al móvil oculto de buscar en el Brasil, con la protección del Emperador, un nuevo campo de acción. Debemos suponer fundadamente que pocas o quizá ninguna de las obras entregadas a él fueron ejecutadas en el Brasil, con excepción de aquellas en que figura constancia expresa y en este caso, el estreno precedió siempre al acto de la ofrenda. Incorporadas a la biblioteca del Palacio Imperial, permanecieron allí por falta de personas interesadas en su divulgación. Pedro II tenía demasiadas preocupaciones con su enorme Imperio y atendió, en lo que a música respecta, solícitamente cuanto le pareció razonable y digno de estímulo, pero siempre dentro del marco del presente y no del pretérito.

Falta agregar que la mayoría de las obras musicales aquí comentadas pertenecía a la *Colleção Dona Thereza Christina Maria* y figura en este sentido en la *Secção Manuscritos* de la Biblioteca Nacional.

En nuestros comentarios nos hemos ceñido apenas a lo esencial. Algunas citas han sido ampliadas con el solo fin de facilitar al lector la rápida ubicación de los autores en el panorama de la actividad musical del siglo pasado. Es propósito nuestro publicar más adelante algunas de las obras de mayor significación, siempre que se cuente con los medios adecuados para hacer frente a las costosas erogaciones que demanda hoy día la impresión de música. Las pocas referencias bibliográficas no ofrecerán dificultades a aquellos lectores que están adecuadamente familiarizados con la historia de la música en el Brasil.

También hemos encontrado en la *Secção Manuscritos* de la Biblioteca Nacional algunas cartas o simples notas de artistas, pertenecientes a la *Colecção Ottoni*. Es muy posible que existan más documentos de esta naturaleza. Otros, como la autobiografía del Doctor José Mauricio Nunes Garcia (filho) ya eran conocidos por los historiadores y el hecho de presentar a ésta en forma extractada obedece al deseo de no cansar al lector con relatos que no son de interés musical. De todos modos, la publicación se efectúa por vez primera.

El subtítulo de estos estudios, *Mauricinas*, proviene precisamente del gran médico que acabamos de mencionar, descollante figura ésta del magnífico grupo de intelectuales y científicos mestizos que dieron tanto brillo al Brasil del siglo XIX. Hijo del más grande de todos los compositores brasileños de la Colonia y del tiempo de João VI, Padre José Mauricio Nunes Garcia, le rindió un homenaje filial consistente en un crecido número de composiciones que llevan por título la palabra *Mauricinas*. Si aquel gesto fué la devoción de un hijo, en el caso nuestro es el homenaje de admiración dirigido a un creador genial que fué, como muchos músicos de América, una víctima de la incomprensión de su medio, un cirio encendido en el altar del arte que quemó su existencia con la humildad y pobreza de un franciscano y con la resignación, quizá subconsciente, de haber realizado un enorme esfuerzo al ritmo de un breve período de auge y de su inevitable decadencia, una de las tantas etapas económicas de este hemisferio latinoamericano que mueren y que no se encadenan al porvenir inmediato, hechos estos que explican con elocuencia la falta de nexos entre las diversas épocas de cultura musical y que nos muestran, con sus rasgos muy endeables aun, cuánto debe hacerse para valorizar y enaltecer el esfuerzo de los que contribuyeron en el desenvolvimiento del arte musical.

Finalizando, cabe agregar que el hecho de mencionarse por primera vez las obras aquí agrupadas y de insertarse al correr de los números venideros de esta Revista, documentos de indiscutible valor y de carácter inédito, puede ser prueba suficiente de lo que hemos dicho a manera de síntesis en esta introducción y en otros escritos que se refieren al inagotable vivero musical del Brasil hermano.

Mendoza, diciembre de 1949

FRANCISCO CURT LANGE

RELACION DE LOS MANUSCRITOS DE MUSICA

A. — EUROPEOS

I - 6

ANÓNIMO

1 - 3

Missae et Officiae Divinae totius anni cum cantum gregoriano ad usum Ordinaris Fratrum Minorum.

In Appendix: *Tractatus de musica a Johanne de Garlandia factus*. Formato pequeño, caligrafía casi en miniatura, papel apergaminado. El encuadernador grabó en el lomo: *Livro de Orações com Cantochão. 1490*. Manuscrito traído quizás con la biblioteca de João VI, al trasladarse su Corte al Brasil, con motivo de la invasión francesa de Portugal. Frei Pedro Sinzig supone que haya sido escrito en Italia, adquirido por alguno de los representantes del rey-músico João IV, que siempre encargaba la adquisición de composiciones y obras musicológicas de valor, formando la tan famosa Biblioteca Musical de la Biblioteca Real de Lisboa, destruída durante el terremoto que azotó a aquella capital y de la que sólo se conserva el famoso catálogo. El manuscrito ostenta, efectivamente, el sello de la Biblioteca Real de Lisboa. Fué calígrafo y copista de esta preciosidad un padre Franciscano, según consta al final de la parte dedicada a los Oficios y Misas: *Ego frater Augustus... hunc librum propria manu... scripsi(?)*. El mismo padre copió íntegramente el Tratado de Juan de Garlandia: *In nomine domini Incipit introductio musice(x) plane(x) et etiam mensurabilis secundum magistrum Johannem de Galandia musice(x) sapientissimum rectorem (?)*. (9,8 x 13,6), algo más de 600 págs.

Bibliografía: SINZIG, FREI PETRUS, *Um dos tesouros da Biblioteca Nacional*, Revista "Cultura Política", Rio de Janeiro, Janeiro 1944, reproducido en la Revista "Música Sacra", Año IV, N° 11, Petrópolis, Novembro de 1944, il., ejs. Un estudio considerablemente más amplio destinado al tomo VI, 2 del "Boletín Latino-Americano de Música", como continuación del Tomo VI, 1, dedicado íntegramente al Brasil, permanece inédito. Este nuevo estudio se titula *Uma voz gregoriana do século XV*.

I-3 ANÓNIMO

I-80 *Gradual* — Gradual alemán. Lleva en el interior, escrito en lápiz azul sobre la cartulina de la contratapa, una explicación: *Graduale eines Männer Klosters O.P.S. Franciscisci aus (?) Mitte des 15. Jahrh. Es enthält den 1. Theil des Cantus Gregorianus*. Lleva a la vez pegada una pequeña lámina (recorte) de un catálogo inglés impreso: 1522. *Graduale. Manuscript Choral Book. With illuminated capitals on vellum. Thick 4^{to}, original hoyskin, with claps, C.XVI*. Existe otra anotación en lápiz: *Würzburg 15. . (?)*. En las últimas páginas del Gradual figura una nota escrita con caligrafía diferente a la empleada en el libro: *Sch(w)ester Charitas Rennerin, von wurtige Clariserin in Bamberg*. La *Clariserin* se identifica al final del Gradual como Schwester Clara Euteriz/in Loa/Anno 1652/.

Se ve que este manuscrito ha pasado de mano, yendo de un convento de hombres a un convento de mujeres para ser entregado por la Reverenda Clarissa a la Hermana Charitas, de apellido paterno Renner. Capitales iluminadas y ornamentadas en un sencillo estilo que podría clasificarse de artesanía aldeana de la región bávara. Tiene anotaciones en alemán antiguo escritas en tinta al margen. (14 x 18,7), págs. 750. (Hojas numeradas hasta CCCXXIII).

Bibliografía: SINZIG, FREI PETRUS, *Um Graduale do século XVI*, Revista "Música Sacra", Ano V, Nº 2, Petrópolis, Fevereiro 1945, págs. 21-23, ejs. Este estudio fué realizado a pedido de F. C. Lange, luego del hallazgo en la Biblioteca Nacional, y ampliado considerablemente para su publicación en el tomo VI, 2 del "Boletín Latino-Americano de Música", como continuación del volumen VI, 1, dedicado íntegramente al Brasil. Permanece inédito, con el título *Um Graduale alemão de 1522*.

I-9 VARIOS AUTORES, Album de obras de

I-27

Indice

1. SARMIENTO, GIULIO

Sinfonía/ridotta per Pianoforte/Per Servizio di S. A. R./La Principessa Ereditaria/del Regno delle due Sicilie/Musica/Di Giulio Sarmiento.

I-9

2. SARMIENTO, GIULIO

I-27

Sinfonía/Per Piano Forte/Dedicata a S. A. R./La Principessa Ereditaria/Del Regno delle due Sicilie/Musica di Giulio Sarmiento.

3. SARMIENTO, GIULIO

Originale/Divertimento per Arpa o piano Forte/Dedicato a S:A:R. La Principessa Ereditaria delle due Sicilie/dal suo umile vassallo Giulio Sarmiento, che per la prima volta/si prova di adattarsi all'Effeto di un nuovo Strumento, mentre implora/Dalla sua Regal Clemenza Compatimento.

SARMIENTO, GIULIO

Walz e Marche Marche/estratto do un cassetino/Per servizio di S.A.R. La Principessa/Ereditaria delle due Sicilie/Ridotta per il Piano Forte dall'umile suo/Suddito/Giulio Sarmiento.

5. SARMIENTO

Due Valz/Per il Piano Forte/Estratti da una piccola cassetina per/Servizio di S:A:R: La Principessa Ereditaria/Delle due Sicilie/Giulio Sarmiento. [Al segundo vals sigue un Scherzo Ballabile].

6. WILDE, GIUSEPPE

Valz:/ Per cembalo, Forte Piano/Del: Sigr. Giuseppe Wilde.

7. SARMIENTO, GIULIO

Un Valz due Marche Marche/ed una Marcia/ estratti da un orologio/ ridotti per Piano Forte/ Per Servizio di S. A. R./La Principessa Ereditaria/del Regno delle due Sicilie/Da Giulio Sarmiento.

8. GALLENBERG, CONTE DI

Macbeth/ Ballo/ Per Piano Forte /Del Sig: Conte di Gallenberg.

(El Conde Wenzel Robert von Gallenberg (1783-1839) escribió alrededor de 50 músicas para ballet. Después de haber sido socio de Barbaja en la dirección de la Opera Imperial de Viena (1821-23), tomó por su cuenta el Teatro Kärthnerter de Viena (1829), perdiendo

I - 9

1 - 27

allí su fortuna. Pasó después a Nápoles, donde estuvo nuevamente asociado a Barbaja, como compositor y director. Está vinculado a la vida de Beethoven por haberse casado en 1803 con la Condesa Giulietta Guicciardi, la "amada inmortal" según Kalischer y Schindler, a la que Beethoven dedicó la Sonata op. 27 N° 2).

9. ANÓNIMO

Terzetto Tartaro /Del Ballo / La Barbableu ridotto/
Per Pianoforte.

10. LA MANNA, FRANCESCO

Nro. 20 Contradanze Francesi /composte, e Dedicata/A S.A.R. La Duchessa di Calabria/Da Francesco La Manna. [Pianoforte].

11. LA MANNA, FRANCESCO

Nro. 5 Contradanze Francesi / Per Pianoforte/Composte, e Dedicata/A S.A.R./La Duchessa di Calabria/Da Francesco La Manna.

12. BERTINI, MRO.

Marcia lugubre per la / Processione del Venereti Santo/ Composta dal Mro. Bertini per /il R. Regimento dell'Artiglie-ria/ Ridotta per Piano Forte.

13. WINTER

Dove il mio ben siaggira/ Coro e Cavatina/Nel Maumetto/ridotta per Piano Forte/Per Servizio di S:A:R:/Da Giulio Sarmiento/ Musica/ del Mro. Winter (léase Maometto. Texto sobrepuesto a la música).

(Peter von Winter, fructífero compositor de óperas, melodramas alemanes, música religiosa y de cámara (1754-1825). *Maometto* fué escrito para Milán, conjuntamente con *I due Valdomiri* y *Etelinda*, durante la estadia en Italia de 1817 a 1818).

(Volumen de una biblioteca musical importante, pues lleva en el lomo, en la parte superior, el número 195. La caligrafía no es uniforme y se ve que los manuscritos han sido coleccionados y reunidos en álbum. Este, como otros, fueron traídos sin duda por la esposa de Pedro II, del Palacio Chiaramonte, de la Corte de Nápoles. La Princesa Tereza Christina María, la hermana más joven del Rey Fernando II de Nápoles y de las dos Sicilias, se casó el 30 de Mayo de 1843, arribando a Río de Janeiro el 3 de Setiembre de ese año para unirse a su esposo, el Emperador Pedro II. Giulio Sarmiento no puede haber sido su maestro de música, sino de actuación anterior,

quizás como Maestro de capilla de la madre de la Archiduquesa Leopoldina, María Teresa, que era hija de Fernando IV, Rey de las dos Sicilias. Existe, pues, la hipótesis de que estos volúmenes pueden haber estado en Viena y haber sido traídas por Leopoldina al contraer enlace con Pedro I. Un Salvatore Sarmiento (Palermo 1817-Nápoles 1869), autor de óperas y música sacra, fué nombrado en 1854 (así informa Francesco Florimo), Maestro de capilla y de cámara del Rey de Nápoles, Fernando II, hermano de Teresa Cristina María, el déspota y cruel soberano que pasó a la historia con el mote *Il Re Bomba*. Un flautista, profesor del Conservatorio de Madrid alrededor de 1855, se llamaba Pedro Sarmiento (Véase FÉTS, F. J., *Biographie universelle, etc.*, Suplemento 2). No queda excluida la posibilidad de que todos esos Sarmiento fueran de origen español. (28,5 x 20,7), total de 118 páginas.

I - 9

ANÓNIMO

1 - 32

Sonata / Concertante / Violoncello e Basso.

(Parte de piano: págs. 22, parte de violonchelo: págs. 10).
(29,5 x 22,5).

I - 9

SARMIENTO, D. GIULIO, Album de obras de

1 - 35

Indice

1. *Sonata/ per/ Cembalo —o— Piano Forte/ del Sig^o /D:Giulio Sarmiento.*
2. *Arietta Americana con/ Variazioni/ed altri piccoli Sonatine, e Valzi/per Cembalo o Piano-Forte/dedicato/a sua A:^{ta} R:^{1o} la Principessa Ereditaria/Musica/ del Sig^o Giulio Sarmiento.*

[Se incluye aquí el tema de la "Arietta Americana"]:



3. *Sinfonia/ per Cembalo o Piano-Forte/Musica/del Sig. Giulio Sarmiento/sVe Tré Eugeni.*

4. *Polacca/ per Cembalo o Piano-Forte/Musica/del Sig. Giulio Sarmiento.*

(33 x 22). (Total de 64 págs. de música. La encuadernación comprende diversas medidas de papel).

I - 9

VARIOS AUTORES, Album de obras de

I - 38

Indice

1. COCCIA, CARLOS
Nella Donna Selvagia - Sinfonia/ accom.^{ta} per il Piano Forte/Musica/del Sig.^r Carlo Coccia.
2. HEROLD
Sinfonia della Gioventú di Errico quinto/Per Cembalo, o Piano Forte/Musica/del Sig.^r Herold.
3. PALMA, SILVESTRO
Sinfonia dello Scavamento/Per cembalo o Piano Forte/Musica/del Sig.^r Silvestro Palma.
4. MAYR, SIMON
Sinfonia del Venditor di aceto/Per Cembalo, o Piano Forte/Musica/ del Sig.^r Simon Meyer.
5. MOSCA, LUIGI
Sinfonia dei finti Viaggiatori/Per Cembalo, o Piano Forte/Musica/Del Sig.^r Luigi Mosca.
6. GUGLIELMI, PIETRO
Sinfonia Della bella Pescatrice/Per Cembalo, o Piano Forte/Musica/del Sig.^r Pietro Guglielmi.
7. CIMAROSA, DOMENICO
Sinfonia Della Penelope/Per Cembalo, o Piano Forte/Musica Del Sig.^r Domenico Cimarosa.
8. IRENTO, VITTORIO
Sinfonia De Vecchi delusi/Per Cembalo, o Piano Forte/Musica/del Sig. Vittorio Irento.
9. PICCINI, NICOLO
Sinfonia del Gionata/ Per Cembalo, o Piano Forte/Musica/Del Sig. Nicoló Piccini.
10. SARMIENTO, GIULIO
Valz/Marche Marche/ Instrumentati/per ordine di S:A:R: la Principessa/Ereditaria delle due Sicilie/Da/Giulio Sarmiento. (Partitura: Violini, Traversi ed Octavino, Clarini, Corni in Cl. fa, Trombe in Cl. fa, Fagotto, Trombe, Basso).

I - 9

11. ANÓNIMO

I - 38

Valz, e Contradanze/per Pianoforte del Sig: N: N:

12. STEIBELT, D.

Douze Waltzes/Pour le Piano/Par/D. Steibelt.

(Daniel Steibelt (1765-1823), famoso virtuoso y compositor de moda, que viajó, al igual que Pleyel, intensamente, recibiendo los favores del público y de los editores de su época).

13. ANÓNIMO

1º Valz/Pour le Piano/Per SJo di S: A: R: la Principessa Ereditaria delle due Sic.*2º Valz*/Pour le Piano/

(Caligrafía de Sarmiento, autor desconocido. Presumiblemente fué copiado por orden de la Princesa de cualquier impreso o manuscrito de la época).

(28,5 × 21,5. Total de 262 páginas de diferente caligrafía. Volumen de una biblioteca musical importante. Lleva en el lomo, en la parte superior, el número 77).

I - 9

FOLLIERO, ALFONSO

I - 39

Souvenir d'Italie /Marcia/del Maestro Alfonso Folliero/da Lucera in Capitanata/Dedicata/A Sua Maestá/L'Imperatore del Brasile/1877.

(Partitura para banda: Ottavino in Mi^b, Quartino in Mi^b, Clarino 1º & 2º in Si^b, Fliscorno 1º & 2º in Si^b, Corni in Mi^b, Clavicorni, Trombone 1º, 2º y 3º, Bombardino, Bassi. Elikon). (28,7 × 21,7), págs. 19.

I - 9

MEUCCI, GIUSEPPE

I - 40

(Cantata) — In Occasione/Delle faustissime Nozze di Sua Altezza Imperiale, e Reale/Leopoldina Carolina Giuseppina/Arciduchessa d'Austria, e Principessa del Portogallo, e del Brasile/*Cantata*/Posta in Musica da Giuseppe Meucci/ed' alla presetta Altezza sua Imperiale e Reale dedicata.

(Partitura: Violini, Oboè, Corni in Cl. fa, Viola, Canto maestoso (2 voces). (29,2 × 21,7), págs. 80.

(El casamiento se realizó el 13 de mayo de 1817 en Viena, de manera que esta partitura tiene que ser de ese año o de una fecha anterior. Leopoldina llegó a Rio de Janeiro el 5 de noviembre de 1817).

- I - 9
1 - 41
- ROTTA, ANTON [Rottozin?]
Musikalische Compositionen /für das /Piano-Forte. /Seiner/ Kaiserlichen Königlichen Hoheit der Durchlauchten Frau/ Erz-Herzogin *Leopoldine* von Oestereich, Königlichen/Prinzessin von Ungarn und Böhmen, Kron-Prinzessin/ von Portugal, Brasilien und Algarbien, zu Allerhöchst Dero/Vermehlungsfeyer für das Piano-Forte in tiefster Unterthä-/nigkeit verehrt/von/Dn: K. Insurnkngions (ininteligible) Hauptman Anton Rotta (zin?)

(30 × 21,5. Contiene contradanzas, valsos, polonesas, cuadrillas y otras composiciones. La firma del autor no es bien legible. Parece haber sido médico militar), págs. 128.

- I - 9
1 - 42
- POLAK-DANIELS, B.
Heroische Symphonie/Sr. Majestät/dem König von Sachsen/ehrfurchtsvoll gewidmet/von/B. Polak-Daniels. (En la primera página de partitura se lee: Symphonie N° II—B. Polak Daniels).

(Partitura: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clar. B., 2 Fagotti, Corni in F(4), 2 Trombi in F, Tromboni 3, Timp., Violinos, Viola, Cello, Basso). (33,5 × 26,3), págs. 197.

- I - 9
1 - 43
- BERNARDI, ENRICO
Te Deum Laudamus/ a 3 voci/ con/cori, e orchestra/composto/da/ Enrico Bernardi./ (Dedicatoria en otra página: A/S.M.I./Don Pedro II/Difensore Perpetuo del Brasile /Umildimente/offre/L'Autore).

(Partitura: Flauto, Ottavino, Oboé, Clarini in Si^b, Fagotti, Corni in Fa, Cornette in Si^b, Tromboni 2, Trombone Cimbasso, Timpani, Violino, Viola, Soprani, Tenori, Bassi, Violoncello, Contrabasse). (34,8 × 26), págs. 36.

- I - 9
1 - 45
- PAGANI, TITO
Te Deum Laudamus / A tre voci con coro, dedicato da Tito Pagani/Alle L.L.M.M./L'Imperatore, e l'Imperatrice/Del Brasile/Rua da Boa Morte N° 23, Lisboa.

(Partitura: Violinos, Viola, Flautas 2, Oboe 2, Clarinette Dó 2, Corni Fa, Trombe Fa, Fagotti, Trombone, Officleide, Violoncello, C. Basso, Timpani, Coro: Tenor e Bassi, Organo). (34,8 × 26), págs. 78.

- I - 9
1 - 46
- MAUGÉ, CAMILLE ANDRÉ
Messe Solennelle/en re mineur/composée et très respectueusement dédiée/à/Sa Majesté Don Pedro II Empereur du Brésil/Protecteur des Sciences et des Arts/par/Camille André Maugé/Professeur et Compositeur. (En la página inferior que precede el comienzo de la partitura, aparece la fotografía y la firma del autor).

(Partitura: 2 Flûtes, 2 Clarinettes si^b, 2 Hautbois, 2 Bassons, 4 Cors a pistons, en sol, en ré; 2 Trompettes en sol, 2 Trombones, 2 Timbales, en re et la; 1° et 2° Violon, Alto, Violoncello, Ctr. Basse, Solos et Cœur mixte. Firma del autor en la última página: Camille André Maugé, à Angers (Maine et Loire). (34,8 × 25,8), págs. 110.

- I - 9
1 - 48
- GOTTSCHALK, L. A.
A Sa Magesté/Dom Pedro II./Empereur du Brésil/Grand Morceau de Concert/sur la/Chasse du Jeune Henry./Composé pour deux pianos./par/L. A. Gottschalk./de la Louisiane.

(No tiene indicación de pertenecer a la Colección de Dona Thereza Christina Maria. Primorosa caligrafía que está perdiéndose por haberse empleado tinta con excesiva acidez, que hace que los caracteres y las notas se separen de la hoja. No es autógrafo de Gottschalk. Durante su estadía en el Brasil (1869), debe haber mandado copiar el trozo para ofrecerlo al Emperador Pedro II). (Piano A págs. 24; Piano B págs. 21). (34 × 26), págs. 48.

- I - 9
1 - 50
- HELLER, STEPHEN
La Plata./*Marcha triomphale, hymne et Apothéose*,/Composées pour être offertes et dédiées à Sa Majesté/Don Pedro II/Empereur du Brésil &/par son très obéissant serviteur/Stephen Heller.

(Es un caso fortuito que la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro se encuentre en posesión de un manuscrito de este famoso pianista y compositor (1813-1888), autor de más de 150 obras para piano, muy original y de una mayor simplicidad armónica y rítmica que Chopin, menos atrevido y apasionado que Schumann, pero de ideas mejor seleccionadas y más características que Mendelssohn. Fétis publicó una relación muy completa de sus obras en el Suplemento de su *Biographie Universelle*, etc.).

(Piano, caligrafía del autor). (34 × 26,1), págs. 10.

I - 9

MORLACCHI, FRANCESCO

1 - 56-57

La Lite Sopita/Cantata per solennizzare le Regie Nozze di Sua Altezza Reale il Principe Massimiliano di Sassonia e S.A.R. la Duchessa Luiga di Lucca, da eseguirsi... nella Sala del gran Teatro Regio di Dresda la sera del... 1828. Morlacchi.

(No se lee bien *Luiga* ni *Lucca*; puede ser *Lugia* y *Lucea*. Tampoco es legible *essequiss*. (ejecución, estreno). Toda la leyenda está escrita de mano del propio Morlacchi y figura encima del primer pentagrama de la partitura, en letra muy menuda. Entre la palabra *del* y el año 1828 se ha dejado en blanco un espacio que el autor pensaría llenar oportunamente, una vez fijada la fecha exacta. La encuadernación es original y lleva en el lomo de cada tomo, de letra del propio Morlacchi, el título: *La Lita Sopite/Cantata/I, II*, respectivamente).

(Existe una duda respecto al verdadero título de la Cantata que figura en el encabezamiento de la partitura de una manera y en el lomo de la encuadernación de otra. La obra tiene una mayor significación por haber sido escrita por el rival de Weber a los dos años de su muerte. Morlacchi (1784-1841) fué llamado por la Corte de Dresden en 1810 para ocupar el cargo de director de la ópera italiana y en 1811 se le confirmó en este puesto en forma vitalicia. Weber fué director de la ópera alemana desde 1816 hasta su muerte en 1826. Morlacchi profundizó un poco su estilo al contacto con la música alemana y sería interesante que esta obra fuese estrenada algún día en tierra de América).

I - 9

VARIOS AUTORES, Album de obras de

1 - 60

Indice

1. SARMIENTO, GIULIO

Sinfonia a quattro mani/in un solo Pianoforte/Musica/del Maestro Giulio Sarmiento/Dedicata/dall'autore a S.A.R. la Principessa/Ereditaria delle due/Sicilie.

2. ZANNON, GIUSEPPE

Ouvertura/dell'Opera Piramo e Tisbe/Accom^{ta} per il Piano Forte/per Nobile divertimento di S:A:R:/la Principessa Ereditaria/Musica/dal Sigr: Giuseppe Zannon.

I - 9

3. ROSSINI, GIOACHINO

1 - 60

Ouvertura/dell'Opera l' Italiana/in/ Algeri/Accommodata per il Piano Forte/per Nobile divertimento di S:A:R:/la Principessa Ereditaria/Musica/dall M^{re} Gioachino Rossini.

4. COGLIELMINI [Guglielmini]

Ouvertura del Sig^r: Coglielmini/Tradotta Per Cembalo a quattro Mani.

5. LA MANNA, FRANCESCO

Sinfonia/Tradotta per Piano forte/Composta e Dedicata/A. S. A. R.^{te} La Principessa Ereditaria delle due Sicilie/Dall'Umilissimo Suddito/Francesco La Manna/Palermo.

6. CRAMER

Sonata a quattro mani/composta/per/Piano forte dal Maestro Cramer's/Per uso di S. A. R. la Principessa/Ereditaria delle due Sicilie.

7. PLEEL, IGNAZIO

Sonata per Piano Forte/ A quattro Mani Del Sig^r:/D: Ignazio Pleel.

8. ASIOLI, LUIGI

Sonata á quattro Mani./Per Cembalo ó Piano Forte/ Del sig^r: D:^a Luigi Asioli.

9. SARMIENTO, GIULIO

Concerto/Ridotto p. Pianoforte/Per uso/di S.A.R. la Principessa/Ereditaria delle due/Sicilie/Musica del M.^{ro} Giulio Sarmiento.

10. ANÓNIMO

Gran Ballo di/ Sandrillon/ O, sia la Virtú Premiata/ Accomodato per il Piano Forte/e Dedicato/ A:S:^a A:^a R:^a la Principessa Ereditaria/delle Due Sicilie.

(Total de 288 págnas. Volumen encuadernado con manuscritos de diferente caligrafía, de una biblioteca musical importante. Lleva en el lomo, en la parte superior, el número 72). (29 X 21,5).

- I - 9
1 - 61
- MIGONE, FRANCISCO XAVIER
Missa Solemne / a quatro Vozes e grande Orchestra/Composta, e/ —Com o Mais profundo e respeitoso Acatamento— Offerecida/ A Sua Imperial Magestade / O Senhor D. Pedro Segundo/ Imperador do Brazil / por / Francisco Xavier Migone/ Comendador da Ordem de Christo, Cavalleiro da Ordem de Nossa Senhora da/Conceição de Villa Vicosa, Director do Conservatorio Real de Lisboa et^a./ 1855/.

(Migone (1811-1861) fué el último discípulo notable del antiguo *Seminario Patriarchal* de Lisboa, al que ingresó después de haber cursado estudios con Frei José Marques. Fué nombrado director del Conservatorio Real de Lisboa y gozó de gran estimación en el medio artístico. Autor de dos obras líricas, ha sido epigono de la ópera italiana. Ernesto Vieira lo escribe Migoni, pero en José de Vasconcellos figura como en el original que aquí comentamos. Para mayores datos pueden consultarse ambos autores: VIEIRA, ERNESTO, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes. Historia e Bibliographia em Portugal*, 2 vls., Lisboa, 1900, y VASCONCELLOS, JOAQUIM DE, *Os Musicos Portuguezes. Biographia - Bibliographia*, 2 vls., Porto, 1870).

(Partitura: Violini, Viole, Flauta, Oboi, Clarineti in Do, Fagotti, Corni in Fa, Trombe in Do, 1º y 2º Tromboni, Tromboni bassi e Ophicleid, Timpani in Fá e Do, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violoncello, Contra-bassi). (29 × 23,2), págs. 372.

- I - 9
1 - 62
- POLAK-DANIELS, B.
Offertorium / do / B. Polak-Daniels.

(Partitura: Flauti, Oboi, Clar. in B, Fagotti, Corni in Es, Trombi in Es, Timpani in Es & As, Chor: Soprani, Alt, Tenor, Bass., Violini, Viola, Celli, Basso, Organo).

(Trae impreso: *Katalog-Auszug der Compositionen von B. Polak-Daniels, Druck von L. Badt in Dresden*, con una tarjeta de visita del autor. El catálogo comprende 2 páginas impresas que detallan las obras del autor). (33 × 24), págs. 28.

- I - 9
1 - 65
- BRENNER, LUDWIG VON
Fest-Ouverture/ über eine Original Hymne/ für grosses Orchester/componiert von/ Ludwig von Brenner. Königl. Preussischer Musikdirektor und Professor, Kaiserl. Russischer Hofkapellmeister a.D., Professor "honoris causa" der Königl. Akademien der Musik zu Rom und Florenz... (siguen los títulos). (Op. 72, Partitur).

En página 3: Seiner Majestät/Dom Pedro II./Kaiser von Brasilien/zu Allerhöchst Seinem Geburtsfeste/am 2. Dezember 1879/ehrfurchtsvoll gewidmet/vom Verfasser.

(Partitura: Flauto, Piccolo, Oboi, Clarineti in La, Fagotti, Corni in Mi (4), Trombi in Mi, Tromboni Alto, Tenori, Basso, Timpani in Si, Mi, Violini 1^{mo}, Violini 2^o, Violoncelli & Bassi). (34,5 × 26,7), págs. 56.

- I - 9
1 - 67
- BASSI, NICOLA
Marcia-Inno/per Grande Orchestra/Composta/da/Nicola Bassi/1877/. A Sua Maestá/Don Pedro II/Imperatore del Brasile/ (esta dedicatoria figura en la tapa y la contratapa).

(Partitura: Flauto, Ottavino e 2 Flauts., Oboe, Corni Ingles, Clarineti si^b, Cl. Basso si^b, Fagotti, Corni in Fa, in si^b basso, Pistoni si^b, Tromboni 1º, 2º, 3º e 4º, Timpani, Arpa, Tambarro e G.C., Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi). (34,5 × 26,8), págs. 28.

- I - 9
2 - 4
- MAURY, M.
Hommage à S.M. Pedro II./Marche Militaire/Instrumentée par/M. Maury/Sous Chef de Musique a la Garde de Paris.

(Titulo de la obra: *Defile de la Garde de Paris*).

(Partitura para Banda: Petite Flûte, Hautbois, 1^o Clarinette Mi^b, 1^{er} Clarinette Si^b, 2^e et 3^e; Saxophones: Soprano, Alto, Ténor, Baryton; Trompettes Mi^b (2), Cors Mi^b (2), 1^{er} Piston Si^b et 2^e, Petite Bugle Mi^b, 1^{er} Bugle Si^b et 2^e, 4 Trombones, 1^{er} Alto Mi^b, 2^e et 3^e, Barytons, Saxhorn a 4 Cylindres, C: basse Mi^b, C: basse Si^b, Batterie). Nota: al fin de la partitura dice: D: - C.: - M. Maury/22. Janvier 1872). (35,5 × 27), págs. 8.

- I - 9
2 - 5
- TERSCHAK, ADOLF
Seiner Majestät/Don Pedro II. de Alcantara/Kaiser von Brasilien/ Fest-Ouverture/ für/ Grosses Orchester/ von Adolf Terschak./Op. 50.

(La página titular se encuentra impresa. Al fin de la partitura dice: *Autograph des Componisten*, sigue la firma, habiéndose mutilado el nombre de la ciudad por el refilado durante la encuadernación (*Wien?*), in März 1861).

(Partitura: Piccolo, Flauti, Oboi, Clarineti B, Fagotti, 4 Corni in F, Trombi, Tromboni 3, Tuba, Gran Cassa, Violini, Viola, Cello, Basso). (20,5 × 28,3), págs. 124.

- 1-9 ANÓNIMO
2-8/1 A Sa Majesté /L'Empereur Du Brésil/ N° 1/Offertoire/
Pour musique militaire./Partition et 27 parties detachées.

(Partitura de Banda: Flûte re^b; Clarinette mi^b, Hautbois, Saxophone contr'alto, Fagottino Baryton, Clarinette solo, Clarinettes 1^o, 2^o, 3^o e 4^o; 2 Pistons si^b, Trompette mi^b, Bugles: 1 Soprano e 2 Contralto; Alto 2, Trombones 3, Bases 2 en si^b e mi^b, Triangle, Caisses). (35 X 27,5), págs. 12 de partitura y 27 de las partes).

- 1-9 N° 2/ Agnus Dei/Sans paroles/pour musique militaire/.

2-8/2 (Partitura de Banda: es idéntica, con excepción de estas alteraciones: Saxophone Fá en vez de Saxophone contr'alto, Trompette Fá en vez de Trompette Mi^b; Triangle tacet). (Observaciones: está encuadrado con el N° 1 (Offertorio), pero lleva repetida la dedicatoria). (35 X 27,5), págs. 14 de partitura y 26 de las partes.

- 1-9 FLORIMO, FRANCESCO
2-9 Le Napolitane/scelta/di canzoni popolari/pubblicate con
l'interpelrazione italiana/di Ach:de Lanzieres/e con accom-
pagnamento di Pianoforte/da/Francesco Florimo/Diret-
tore dei Concerti di Canto del Real Collegio di/Musica:
Socio della Real Academia di Belle Arti di/Napoli: e della
Reale Società Borbonica:della Congregazione ed Acca-
demia di S.Cecilia di Roma; della Accademia Filarmoni-
ca di Messina, ec:ec:

Indice

1. Io te voglio bene assaje. Canzone popolare di Nisida.
2. Michelemmà. Canzone di Pescatore.
3. La Scarpetta. Canzone popolare.
4. La Monacella. Canzone Luciana.
5. Le mmoccatore. Canzone delle Lavandare del Vomero.
6. Cannetella. Canzone Napolitana.
7. Tenesta vasca. Calascionata Napolitana.
8. Lu golio de na figliola. Canzone popolare.
9. Bella Figliola. Canzone di Amalfi.
10. L'abito di Festa. Canzone Popolare.
11. Aria di Guappone.
12. La Ricciolella. Canzone popolare ad una, due, o tre voci.
13. La Carolina. Canzone popolare di Castellamare.
14. La Romanella. Canzone Napolitana.
15. Ah! nun saccio comme fa... Canzone popolare.

- 1-9 16. La Festa di Piedigrotta. Canzone di Nocera dè Pagani.

- 2-9 17. Aizzaje l'uocchie ncielo. Canzone di Somma.
18. Se moneca te faje. Canzonetta Napolitana.
19. Lu Milo muzzecato. Canzone popolare Napolitana.
20. Antica Canzone Popolare. Statte bona e governate.
21. Antonia. Canzone popolare alla moda.
22. La Capuana. Canzonetta a tre voci.
23. La Calabresella.
24. L'Agnesina. Canzonetta a una o due voce.

(Cada obra lleva la leyenda: *Con l'interpretazione Italiana/di Achille de Lanzieres/e con accompagnamento di Pianoforte/da Francesco Florimo*. Al final de la música viene el texto dialectal y seguido la adaptación al italiano. La tapa exterior dice: *A S.M./L'Imperatrice/Del Brasile/Francesco Florimo/D.D.D./Es una obra de recopilación realizada con esmero, inclusive en su adaptación al italiano. Francesco Florimo (1800-1888), bibliotecario del Real Collegio di Musica en Nápoles, es el autor del Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli (1869-71), 2 vls., que apareció considerablemente ampliada con el título La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii (1880-84), 4 vls. La colección de canciones populares napolitanas ha sido entregada en forma de manuscrito en homenaje a la Emperatriz, anterior Princesa de Nápoles). (26,6 X 29,3), págs. 148.*

- 1-9 ANDROET, CESARE

- 2-10 A Sua Maestà /Don Pedro II/Imperatore del Brasile/Bra-
sile-/Firenze/ due/ Marce Militari/di/Cesare Androet/
Professore al Regio Conservatorio/degli Angiolini/e Di-
rettore della Musica della Guardia Nazionale/di/Firenze.

(Partitura: Clarinetto in La^b, Clarinetto in Mi^b, d° 1° in Si^b, d° 2° in Si^b, d° 3° en Si^b, Saxophone in Mi^b, Piston in Mi^b, Fliscorno alto 1° in Si^b, d° 2° e 3° in Si^b, Corni in Mi^b, Trombe in Mi^b, Tromba bassa in Si^b, Eufonio, Tromboni, Bassi, Tamburo, Gran Cassa). (22,3 X 29,8), págs. 16 y 22, respectivamente.

- 1-9 STRAUSS, EDOUARD

- 2-11 La/Gloire du Brésil/Marche Triomphale/composée et très
respectueusement/dediée a Sa/Majesté L'Empereur/Dom
Pedro II./par/Edouard Strauss./Op. 63/.

(Partitura: Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Viola, Violoncello, Basse, Flauto, Piccolo, Clarinetto 1^{mo} in Es, 2^{do} in B, Oboe, Fagotto, Corno 1^{mo}, 2^{do}, 3^{ro} e 4^{to} in F, 1^{mo} & 2^o Trombi in F, Trombone Alto, Tenore, Basso e Tuba, Tambouro piccolo, Tambouro grande).

(Eduard Strauss (1835-1916), hermano de Joseph Strauss, el ingeniero que en 1863 se hizo cargo de la dirección de la orquesta de su otro

hermano Johann (hijo). Eduardo, autor de 318 danzas, disolvió en Nueva York en 1902 esa orquesta, que existió durante 78 años y que llevó a todas partes del mundo la fama de los Strauss). (37,2 × 30,1), págs. 12.

1-9

KLETZER, FERI

2-15

A Sa Majesté/Dom Pedro II./Empereure de Brésil./Fantasie Hongroise/pour le/Violoncelle/avec accompagnement de Piano/par/Feri Kletzer/Artiste de la Cour de Son Altesse le Duc de Saxe-Coburg-Gotha,/et le Duc de Saxe-Meiningen, Chevalier de plusieurs ordres./Fantaisie op. 24/.

(El Príncipe Augusto de Sachsen-Coburg-Gotha y su primo hermano, Gastón de Orleans, Conde d'Eu, llegaron a Rio de Janeiro el 2 de Setiembre de 1864. Este se casó con la Princesa Dona Isabel el 15 de Octubre y el primero con Dona Leopoldina el 15 de Diciembre del mismo año. Dona Leopoldina falleció prematuramente, en Viena, el 7 de Febrero de 1871. El Conde d'Eu asumió el mando del ejército del Brasil en la Guerra de la Triple Alianza el 16 de Abril de 1869, después de la renuncia de Caxias. La Princesa Isabel fué una excelente pianista y en el Palacio Isabel, más tarde llamado Palacio Guanabara, se realizaron con frecuencia conciertos. La partitura de Feri Kletzer debe haber llegado a manos del Emperador por los vínculos que estableció con su casamiento el Príncipe Augusto de Sachsen-Coburg-Gotha). (23,5 × 29,4), págs. 20.

1-9

GUILLIET, ALFRED

2-20

Six Trios/ Concertantes/pour deux Violons et Alto/Composés et Dediés/avec le plus profond respect/A Sa Majesté Don Pedro II Empereur/du Brésil/par/Alfred Guillet/.

(Partitura. Extensa dedicatoria, firmando: Secrétaire de M. Arsène Houssaye, Rédacteur à la Gazette de Paris - 2, Rue de l'Oratoire (Champs Elysées). En la página final dice: 28 Décembre 1871). (23,4 × 31,2), págs. 61.

1-9

PACINI, GIOVANNI

2-22-23

Niccolò de' Lapi/Dramma lirico diviso in un Prologo e/Tre Atti/dedicato A Sua Maestá l'Imperatore del Brasile/in segno di profonda venerazione/dal Maestro Giovanni Pacini/Cav:dell'Insigne ordine di S. Stefano, Cav. di S. Giuseppe/di Toscana; di quello della Rosa del Brasile, e dell'Aquila Rosa /di Prussia, e di S. Lodovico di/Parma.

1-9

2-22-23

Socio Corrispondente della/R'Accademia delle Belle Arti /di Napoli/Socio Ordinario dell'I e R Accademia Lucchese,/e membro di varii istituti scientifici/d' Italia/.

(Partitura: Violini, Viole, Flauto, Ottavino, Oboé, Clarinetti in B^a, Corno Prasetto, Corni in Fa, Corni in M^b, Trombe in F^a, Fagotti, Tromboni, Offleide, T'impani, Grancassa, Sistro, Violoncelli, Bassi. Bando sul Palco, soli e coro).

Tomo I (Parte Prima), págs. 476; Tomo II (Parte Seconda), págs. 454. (22,2 × 30,5).

(Pacini (1796-1867) fué autor de aproximadamente 90 óperas. Sus mejores obras fueron escritas después de 1840: *Saffo*, *Medea*, *La regina di Cipro* y *Niccolò de' Lapi*. Riemann da por estrenada esta última obra en Rio de Janeiro en 1855, Cernicchiario habla de *Buondelmonte* en 1851, *Merope* en 1851 y 1854 y *Saffo* en 1855, op. cit., págs. 189, 195 y 196; Almeida y Corrêa de Azevedo nada mencionan).

1-9

2-31

LABITZKY, AUGUST

Dom Pedro II. /Marche Solennelle/Pour Grand Orchestre/Composée et/Dediée avec la plus grande Vénération à/Sa Majesté/Dom Pedro II./Empereur du Brésil/par/August Labitzky./Directeur de la musique de Carlsbad/.

(La tapa ha sido impresa en Carlsbad. Trátase de una carpeta que sólo contiene las partes).

(Partes: Violino 1^{mo} (3), Violino 2^{do} (2), Viola (1), Violoncello (1), Basso (2), Floete (1), Piccolo (1), Clarinetto 1^{mo} A (1), Clarinetto 2^{do} A (1), Oboe (1), Fagotto 1^{mo} (1), Fagotto 2^{do} (1), Corno 1^{mo} E (1), Corno 2^{do} E (1), Corno 3^{ro} E (1), Corno 4 E (1), Tromba 1^{mo} E (1), Tromba 2^{do} E (1), Trombone 1^{mo}, Trombone 2^{do}, Trombone 3^{ro} basso, Tambouro, Grand Cassa. 27 Partes (manuscritas del autor). (24,5 × 31,5).

1-9

2-32

KOZELUCH, LEOPOLDO

Concerto. 1^{mo}/per il/Piano Forte/con l'accompagnamento/coi/2. Violini/Viola, Flauto Solo/2. Oboi, 2. Corni in F:C./2. Fagotti/e/Basso con Violoncello obligato/Del: Sigl^{re} Leopoldo Kozeluch/Maestro di Capella Cesareo./13 L/.

(Este y los siguientes conciertos no tienen partitura. Para una revisión detenida de las partes no se dispuso de tiempo. Se cita la cantidad de partes tal como fueron encontradas en cada carpeta. Cada una de éstas muestra haber tenido uso. Una solicitud dirigida al Director de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro en 1950, pi-

I - 9
2 - 32

diendo fuesen microfilmadas las partes de todas las obras de Kozeluch tuvo respuesta favorable. Es propósito del autor de esta investigación publicar algunos de los conciertos posibles de ser reconstruidos. Kozeluch fué un compositor muy fructífero (1752-1818), aunque su obra carece de una cierta autocrítica. Véase el juicio de Beethoven en THAYER, *Beethoven* III, 271. En 1778 fué nombrado profesor de música de la Archiduquesa Elisabeth. En 1781 rechazó el ofrecimiento de ocupar el puesto de Mozart en el Arzobispado de Salzburgo, pero con la muerte de éste le sucedió en el cargo de compositor de cámara imperial (1792). Otto Erich Deutsch demostró de una manera irrefutable que tres obras de Kozeluch fueron atribuidas primero a Mozart y después a Beethoven. Véase DEUTSCH, O. E., *Music & Letters*, Vol. XXVI, N° 1, 1945.

(Cartulina con título y partes manuscritas del autor). (Partes: Piano (ps. 21), Violino Primo (8), Violino 2° (8), Viola (8), Flauto (5), Oboe Primo (6), Oboe 2° (4), Corno Primo (6), Corno Secondo (6), Fagotti (6), Basso con Violoncello (6). Figura una otra parte Fagotti (9). (Partes: 22,7 x 32,3; Carpeta: 23,5 x 32,5; dimensiones idénticas en todos los manuscritos de este autor que siguen).

I - 9
2 - 33

KOZELUCH, LEOPOLDO
Concerto II^{do} /per il/ Piano Forte/Con l'accompagnamento./ de/2 Violini./Viola./Flauto Solo/2 Oboe./ 2 Corni in C Basso/2 Fagotti/Basso con Violoncello obligato./Del Sigl^{re} Leopoldo Kozeluch/Maestro di Capella Cesareo./ 11 L/.

Dedicatoria en la primera página de la parte de piano: *Concerto/pour le Piano Forte/composé et dédié/A son Altesse Imperiale/Madame l'Archiduchesse Leopoldine/ par son très humble et très obeissant serviteur/Leopold Kozeluch/Maitre de Chapelle de S.M.l'Empereur d'Autriche.*

(Partes: Piano (págs. 27), Violino Primo (12), Violino 2° (12), Viola (12), Flauto (6), Oboe Primo (6), Oboe Secondo (6), Corno primo in C. Basso (5), Corno 2° in C. Basso (4), Violoncello obligato (8), Basso N° II (7). (Dimensiones: idénticas a las del I-9; 2-32).

I - 9
2 - 34/1

KOZELUCH, LEOPOLDO
Concerto III.^{ro}/per il/Piano Forte/con l'accompagnamento./de/2 Violini/Viola/Flauto Solo./2 Oboe/2 Corni in B

I - 9
2 - 34/1

Basso/ 2 Fagotti/Basso con Violoncello obligato/Del: Sigl^{re} Leopoldo Kozeluch Maestro di Capella/Cesareo./ 12 L/.

(Partes: Viole (8), Oboe Primo (5), Oboe 2° (4), Violoncello obligato (12), Violoncello e Basso (8); faltan las partes de piano. 2 violines y flauta). La misma carpeta trae: *Sonata* (partes de violín y violoncello); *I^{ma} Sonata*: Violino obl.; *Sonata*: Violino; *II^{da} Sonata*: Violino obl.; *Sonata N° 6*: Violino, Violoncello.

I - 9
2 - 34/2

KOZELUCH, LEOPOLDO
Sonata

(Partes: Violino (4), Violoncello (4). Incompleta, figura en la carpeta del Concierto III del mismo autor).

I - 9
2 - 34/3

KOZELUCH, LEOPOLDO
Sonata

(Partes: Violino (8). Incompleta, figura en la carpeta del Concierto III del mismo autor. Dice al pie de la primera página: *Erzherzogin Leopoldin*.

I - 9
2 - 34/4

I^{ma} Sonata

(Partes: Violino Obl.: (10). Incompleta, figura en la carpeta del Concierto III del mismo autor. Dice al pie de la primera página: *Erzherzogin Leopoldin*.

I - 9
2 - 34/5

II^{ma} Sonata

(Partes: Violino Obl.: (10). Incompleta, figura en la carpeta del Concierto III del mismo autor. Dice al pie de la primera página: *Erzherzogin Leopoldin*.

I - 9
2 - 34/6

Sonata N° 6

(Partes: Violino (12), Violoncello (12). Incompleta, figura en la carpeta del Concierto III del mismo autor.

I - 9
2 - 44

RÉER, JULIUS

Das Kaiserlied./Hymnus für Grosses Orchester mit Tenorsolo und Chor/Seiner Majestät dem gnädigst regierenden Kaiser und Herrn/Dom Pedro de Alcantara,/Kaiser von Brasilien,/in tiefster Ehrfurcht/Gewidmet/Von/Julius Réer/Herzoglich Coburg-Gotha'schen Kammer-Saenger/.

(Página titular impresa en papel ilustración, así como el texto de la canción en página siguiente).

(Partitura: Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in F, Corni in Es, Trombe in Es, Tromboni, Timpani in Es & B, Tenor 1, Tenor 2, Basso 1, Basso 2, Violini, Viola, Cello & Basso. (37,3 × 28,1), págs. 16.

(Debe suponerse que esta partitura llegó al Emperador Pedro II después de la llegada del Príncipe Augusto de Sachsen-Coburg-Gotha, como comentamos referente al manuscrito I-9, 2-15, de Kletzer).

I - 9

HÖRMANN, C. E.

2 - 45

Marche Solennelle/Sur des motifs de la Brésilienne/Pour musique militaire/Composée en Mémoire/de la Visite/De L.M.L'Empereur et L'Impératrice du Brésil aux Pays-Bas./et très humblement dédiée/à S.M. Don Pedro./par/ C.E. Hörmann./Chef de Musique de la Garde Nationale a Bois-le-Duc; et Ex Chef de Fanfare a l'Armée de l'Afrique Française/.

(Partitura: Flûte piccolo, Clarinette en Mi^b, Clarinette Solo en Si^b, Clarinete 1^o en Si^b, Cornet à Pistons Solo en Si^b, Bugle Solo en Si^b, Cornet à Pistons et Bugle 2^o en Si^b, Trompette en Mi^b, Altos ou Cors en Mi^b, Barytons en Si^b, Tenorhorn en Si^b, Alto Solo ou Clavicor en Mi^b, Tuba Basso 1^o en Si^b, Tuba Basso 2^o en Si^b, Bombardons, Contre-Basse, Caisses). (32 × 24,2), págs. 16.

(Pedro II estuvo en los Países Bajos en Agosto de 1871 (entre el 15 y 18 de Agosto en Bruselas y Lieja); en su segundo viaje, en Julio de 1877, en La Haya y en el tercero, el 5 de Octubre de 1887 en Bruselas. Es de suponer que esta partitura haya sido entregada en 1871).

I - 9

LABITZKY, AUGUST

3 - 6

Dom Pedro II./Marche Solennelle/Pour Grand Orchestre /Composée et/Dédiée avec la plus grande vénération a/Sa Majesté/Dom Pedro II./Empereur du Brésil/par/August Labitzky./Directeur de la Musique de Carlsbad/.

(Página titular impresa en Carlsbad, en papel ilustración). (Partitura: Flauta piccolo, Flauto, Oboe, Clarinetti A, Fagotti, Corni 1 & 2 E, Corni 3 & 4 E, Trombi E, Tromboni Alto, Tenore Basso, Tamburo milit., Grand Cassa et Piatti, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Viola, Violoncello, Basso. (25,5 × 32,3), págs. 10.

(Este documento contiene además: en hoja 1: *Ode. Ehrfurchtsvolle Begrüssung Seiner Majestät des Kaisers Dom Pedro II. bei Allerhöchst dessen Besuche in Carlsbad, im September 1871. Separat-abdruck des Karlsbader Wochenblattes vom 2. September 1871. En*

I - 9

3 - 6

hoja 2: *Abschieds-Strauss an Seine Majestät den Kaiser Dom Pedro II. bei Allerhöchst dessen Abreise von Karlsbad den 25. September 1871. Versos del Dr. Kronser. — Labitzky (1802-1881) fué un compositor de valeses y otras danzas de la época que escribió en el estilo de Lanner y Strauss. En 1834 fundó en Karlsbad su propia orquesta, con la que realizó extensas giras que hicieron sus composiciones famosas. Como se aprecia en las hojas adjuntas al manuscrito, lo entregó al propio Emperador durante la estadia de éste en ese balneario (del 5 al 24 de Setiembre de 1871), junto con el I-9, 2-31, que figura anteriormente).*

I - 9

3 - 7

SCARAMELLA, G. & LABOCSETTA, D.

Fantasia/Sulla Lucia/Per Flauto e Violoncello/Con/Compagnamento di Piano/Composta e dedicata/A.S.M. L'Imperatrice/Del Brasile/Da/G. Scaramella e D. Labocsetta/.

(Partitura, página titular impresa; 25,5 × 32,7), págs. 28.

I - 9

3 - 9

HEKMAN, HENRY J. E.

Pedro Alvarez Cabral/Poème symphonique/A Grand Orchestre./Composé et dédié/A Sa Majesté/Dom Pedro II. /Empereur du Brésil./par/Professeur Henry J. E. Hekman/.

(Partitura: Kleine Flöte, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti, 2 Corni in F, 2 Corni in F, 2 Clarini in F, 2 Tenor Tromboni, Trombono basso e Tuba, Timpani, Violini 1^{mo}, Violini 2^{do}, Bratschen, Violoncelli, Contrabassi). (26,5 × 33), págs. 90.

I - 9

3 - 12

CICCARELLI, ANGELO

Messa di Requiem/a quattro Voci Concertanti./Con Violini, Virole, Flauti, Oboi, Clarinetti./Fagotti, Corni, Trombe, Tromboni, Timpani./Violoncelli, e Contrabassi./musica/di/Angelo Ciccarelli/Maestro di Canto alla Real Corte/di/S^a M^a il Re di Sassonia/. (Dedicatoria en página anterior: *A Sua Maestà Imperiale./Teresa Maria Cristina/Imperatrice del Brasile./questo tenuo lavoro musicale./umilmente, e devotamente/offre/l'autore/.*

(Partitura: Violini, Viola, Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in B, Basso, Timpani G.D., Soprani, Contralti, Tenori, Bassi, Violoncello, Contrabasso. (26,4 × 33,2), págs. 154.

- I - 9
3 - 14 FRENCHÉL, ALBERT
Trois Compositions pour Piano/Caprice Fantastique/La Vogue caprice Etude/Star of the Summer night/humblement et avec permission dediée a/Sa Majesté D. Maria Theresa Cristina/Imperatriz du Bresile/par son humble Serviteur/Albert Frenchel/.

(25,9 x 34), págs. 41.

- I - 9
3 - 15 DUGARD, EUGÈNE
A. Sa Majesté. Don Pedro II./Empereur du Brésil/. Hymne au Soleil. Choeur./Herminie. G^{de} Scène lyrique. /Si j'étais! Romance./ Margarita. Mélodie./par/Eugène Dugard/.

(Detalles: *Hymne au Soleil*, para 1^{oa} y 2^{oa} tenores y 1^{os} y 2^{os} bajos, con piano; al final: Poissy (Seine, et Oise)/ce 15 Dec.: 1871/Eug. Dugard. *Herminie*. Scène Lyrique pour M^o Sop^o (con ac. de piano); al final: Poissy (Seine et Oise)/Ce xxx 1871/Eug. Dugard. *Si j'étais!* Romance (para voz y piano); al final: lugar y firma del autor, sin fecha. *Margarita*. Mélodie (para voz y piano); al final: lugar y firma del autor, sin fecha. (26,3 x 34), págs. 36.

- I - 9
3 - 18 O'KELLY, J. ET VILLENEUVE, J.
Paraguassú/Poème Lyrique en trois parties./Musique de /J. O'Kelly et J. Villeneuve./Partition pour Piano/Paris, 1^{er} Mai 1855.

(En página siguiente: Hommage/á S.M. Don Pedro II./Empereur du Brésil./Les Auteurs respectueux/J. Villeneuve Joseph O'Kelly./Paris, 1^{er} Mai 1855/. A la vuelta de esta página figura el reparto (Personnages). El poema consta de tres actos. Reducción de la partitura para voces y piano). (26,2 x 33,8), págs. 130.

Estrenada el 2 de Agosto de 1855 en el Théâtre Lyrique de Paris. José O'Kelly era francés, de origen irlandés. Estudió con Kalkbrenner y Hálevy. Se conoce de él un capricho para piano sobre asunto brasileño, intitulado *O beija-flôr* (El picaflor). Debe suponerse que este pianista y compositor viajó por el Brasil. Lo citó Arthur Pougin en el Suplemento a la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de Fétis. Junius Constancio de Villeneuve era francés, pero estuvo muchos años en el Brasil, dirigiendo en Rio de Janeiro el *Jornal do Commercio*, desde 1830 hasta su muerte, acaecida en Francia, en 1863. Básiase el argumento, escrito en francés, en el episodio de Caramurú, de Santa Rita Durão. La tercera parte del poema lírico se desarrolla en Francia, en el Palacio del Louvre, donde Paraguaçu recibe las aguas del bautismo, en medio

- I - 9
3 - 18 de grandes fiestas y cantares de júbilo, finalizando la obra en un coro apoteósico a Don Pedro II. La casa editora Choudens publicó la partitura en reducción para voces y piano. Véase DÍAZ, JOSÉ CARLOS, *A primeira ópera brasileira apresentada na Europa*, Revista "Vamos Ler", Rio de Janeiro, 24 de Setembro de 1936; CORRÊA DE AZEVEDO, L. H., *Paraguassú*, en "Revista Brasileira de Música", vol. III, fascículos 3/4, págs. 554-55, Rio de Janeiro, 1936 y del mismo autor, *Relação das Operas de Autores Brasileiros*, Rio de Janeiro, 1938, pág. 16. Se ve que él ignoraba la existencia del manuscrito en los Archivos de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

- I - 9
3 - 22 HOMEYER, ALBERT
Seiner Majestät/dem Allergrossmächtigsten Allerdurchlauchtigsten/und/Allergnädigsten Herrn und Kaiser/Dom Pedro II/von//Brasilien/in/unterthänigster Ehrfurcht/gewidmet./
Hymne/für/vier und zweistimmigen Chor/componiert /von/Albert Homeyer.
Hymne/für/Militairmusikcapelle/componiert/von/Albert Homeyer.

Präludium und Fuge/zu dem Chorale/Tantum Ergo Sacramentum/componiert/von/Albert Homeyer.

Adagio/für die Orgel/componiert/von/Albert Homeyer. (Las dedicatorias están impresas. La tapa exterior dice: Sr. Majestät/Dom Pedro/Kaiser von Brasilien/In tiefster Ehrfurcht/Die Redaktion der/C. M. Ziehrer's/Deutsche Kunst & Musikzeitung./

(Detalles: 1. *Hymne*, partitura para soprano, alto, tenor, bajo y órgano en 2 págs., en pág. 3 figura el mismo Hymno para soprano y alto; 2. *Hymne*, partitura: Flauto grand, Oboe I, Oboe II, Clarinette I in A, Clarinette II in A, Fagott I, Fagott II, Corno I in D, Corno II in D, Piston I in A, Piston II in A., Trombone Alto, Trombone Tenore, Trombone Basso, Tuba; 3. *Präludium und Fuge* (y Coral), órgano; 4. *Adagio*, órgano. Tiene como separata el N^o 10, IV. Jahrgang, der Deutschen Kunst & Musik-Zeitung, Wien, 21. März 1877. Lleva el retrato del Emperador en la página inicial, como Suplemento Musical un Vals, "Am Rio de Janeiro", Op. 375, de C.M. Ziehrer, dedicado al Emperador y un breve comentario: "Dom Pedro II., Kaiser von Brasilien"; total: 6 páginas). (25 x 34,6), págs. 17 & 6.

- I - 9
3 - 25 CHAMINADE, C.
à Sa Majesté/Don Pedro II./Empereur du Brésil./La Sévillane./Opéra Comique en I acte et en Vers de/Ed. Guinand./Musique/de/C. Chaminade./

I - 9
3 - 25
(En página siguiente la dedicatoria de la autora: A sa majesté Don Pédro II/empereur du Brésil. Hommage très respectueuse/et impressi./Cécile Chaminade/15 Juillet 1882./Trae en las 3 páginas subsiguientes: Personnages, Résumé de l'action, y Catalogue thématique. Partitura en reducción para voces y piano. (26,4 × 34,1), págs. 183. (Es obra totalmente desconocida; no figura en los diccionarios Riemann, Grove, Baker, Torrellas-Pahissa y tampoco la cita Loewenberg en sus *Annals of Opera*).

I - 9
3 - 27
COINQUET, P.
Les Surprises/Valse pour Orchestre/par/P. Coinquet./
(En la página anterior figura la dedicatoria: A sa Majesté/Don Pedro II/Empereur du Brésil./).
(Partitura: Grande Flûte, Petite Flûte, Hautbois, Clarinettes en La, Bassons, Cors en Mi bq., en Ut; Pistons en La, Trombones 1^{er}, 2^o et 3^o. Timbales en Sol-Ut, Triangle, Grosse Caisse et Cymbales, 1^{er} Violons, 2^{es} Violons, Altos, Violoncelles, Contre-Basses). (26,5 × 34,7), págs. 67.

I - 9
3 - 28
TARNOVSKAIA, E.
Que así sea. (Que Dios lo ayude). Romanza. Voz y piano, texto en ruso.
(Todos los caracteres están en idioma ruso. Sólo en la tapa exterior dice: Dom Pedro II, Tiflis/1883./).
(Contiene una hoja manuscrita de MORVILLIERS, DAMASIE, dedicando *Six Morceaux de Genre* a D. Pedro II, véase I-9, 3-40). (26,1 × 35), págs. 6.

I - 9
3 - 29
LEAVY, ARTHUR JAMES
A sa Majesté/Don Pedro II./Empereur du Brésil/Marche/Brésilienne/Par/Arthur James Leavy, Organiste/du grand Orgue de la Paroisse de/St. Germain en Laye/et grand prix du Conservatoire de Paris./
(Piano u órgano, 26,9 × 34,7), págs. 8.

I - 9
3 - 32
SCHEMMEL, AUGUST
Bilder aus Brasilien/Drei Tonstücke/für/Pianoforte/componirt/von/August Schemmel./(Detalle: 1. Am Rio de Janeiro, 2. Am Bahia, 3. Am Amazonenstrom./ Dedicatoria en página anterior: Seiner Majestät dem Kaiser/Dom Pedro II von Brasilien/in tiefster Ehrfurcht gewidmet./).
(August Schemmel parece haber estado en el Brasil, a juzgar por los parajes que cita a manera de *Tres Cuadros del Brasil*. No hemos encontrado documentación sobre su estadia o paso por el país). (26,8 × 34,3), págs. 6.

I - 9
3 - 33
LOVATI CAZZULANI, CARLO
A S M/Don Pedro II/Imperatore del Brasile/Omaggio/M^o Carlo Lovati/Cazzulani./Marcia./

(Partitura: Violini, Viole, Ottavino, Flauto, Oboé, Clarini in Do, Corni in Do, Corni in Fa, Trombe in Do, Fagotti, Tromboni, Cimbasso, Timpani in Do, Gran Cassa, Banda, Violoncello, Basso). (28 × 35), págs. 20.

I - 9
3 - 35
SIEKE, CHARLES
A Sa Majesté Impériale/Don Pedro II/Empereur du Brésil/Marche Solennelle./Dédicace et Expression/Du plus humble et respectueux Hommage/Du Compositeur/Charles Sieke/De St. Petersbourg./Partition de Piano./

(A esta dedicatoria, que figura en la tapa, sigue otra más condensada en la primera página interior. Pedro II estuvo en Rusia en Agosto y Setiembre de 1876. La entrega de la partitura debe haberse hecho en forma personal). (27 × 35,5), págs. 8.

I - 9
3 - 36
AYLLON Y GRANDE, RAFAEL
A SS. MM./Los Emperadores/del Brasil./Ecos de Andalucía/Rondeña, Malagueña, Granadina./Rafael Ayllon y Grande/Profesor de piano, 2^o premio./Madrid./1872./

(En la página siguiente aparece una conceptuosa dedicatoria del autor, el cual da como domicilio la Plaza del Progreso núm^o 16./Madrid año 1872./ (Piano, 26,5 × 34,8), págs. 8.

I - 9
3 - 38
LISSA, GEORGES
A Sa Majesté Dom Pedro II/Empereur du Brésil/Prière/Pour/Violon, Piano & Orgue/Par/Georges Lissa./

(Dedicatoria repetida en la primera página de la partitura). (Hay además, una transcripción para piano, de págs. 3, y las partes para violín, órgano y piano de págs. 2, 2 y 4). (27 × 35,3), págs. 5 de partitura.

I - 9
3 - 40
MORVILLIERS, DAMASIE
A sa Majesté L'Impératrice/du Brésil/Quatre morceaux de concert/Pour le Piano/1^o Étude de Genre, 2^o Le Trille, 3^o Le Lever du Soleil, 4^o Le Prélude. Adopté par le Conservatoire Imperial de Paris/exécuté au Conservatoire Imperial de Paris./Composés Par/M^{lle}. Damasie Morvilliers./

(Los trozos están encuadrados siguiendo este orden: 3, 1, 2 y 4. Cada uno lleva la misma dedicatoria detallada arriba. De esta auto-

ra existe una dedicatoria de *Six Morceaux de Genre*, véase el I-9, 3-28. En 1869-70 era director, en Rio de Janeiro, de una *Reunião Lyrica* un M. Morvilliers. Como creemos fundadamente que nada tenga que ver con Damasie Morvilliers, hemos dejado este manuscrito en la Sección Europea). (27,2 × 35), págs. 40.

I - 9

3 - 41/1

GASPARY, JULIUS

Jubel-Hymne/für/Chor und Orchester/componirt und gedichtet/und/Seiner Kaiserlichen Majestät/Kaiser von Brasilien/Dom Pedro II/an Höchst seinem Geburtstage am 2^{ten}. December 1881/in tiefster Ehrfurcht gewidmet von/Julius Gaspary./

(Nota: figura dentro de esa carpeta una obra de otro autor: *Inno Festivo*, da MASSIMILIANO DI BAGILAND; véase I-9, 3-41/2).

(Lleva una dedicatoria en la tapa, más reducida que en la anterior, y otra suelta con las tres estrofas de la poesía, en alemán).

(Partitura: Piccolo, Flauto, Oboe, Clarinetten in A, Fagotti, Corni in D, Trombis in A, Tromboni, Timpani D.A., Tambour gr^o etc.: Tenor I-II, Bass I-II, Violino I, Violino II, Viola, Cello, Basso. Figura aparte una reducción para canto y piano, en págs. 2, así como el mismo *Hymno* para "Männerchor", pág. 1). (27 × 34,5), págs. 22 y 3.

I - 9

3 - 41/2

BAGILAND, MASSIMILIANO DI

Inno Festivo/composto per festeggiare il ritorno/in patria/di Sua Maësta/Dom Pedro D'Alcantara/Imperatore del Brasile/da/Massimiliano di Bagiland./Ciamberlano d. S. M. il Rè di Baviera./Monaco/1877./

(En primera página de partitura, manuscrito: *Inno festivo/composto/da/Massimiliano di Bagiland./*).

(Partitura: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarineti in B, 2 Fagotti, Corno I^{mo} in F, Corni II & III in F, Trombone (basso), Tromba I^{mo}, II^{do}, III^{ro} in F, Timpani F & C, Violino I^{mo}, Violino II^{do}, Viola, Sopran, Alto, Tenor, Bass, Violoncello, Contrabass).

(Nota: Esta partitura figura en la carpeta señalada con las cifras I-9, 3-41. Sin duda fué entregada personalmente al Emperador). (25,2 × 31,4), págs. 12.

I - 9

3 - 42

SASSO, GIUSEPPE

Umile Omaggio a Sua Maestà/D. Pedro II^o/Imperatore del Brasile/*Sinfonia*/per/Grande Orchestra/di/Giuseppe Sasso/Cavaliere nell'Ordine della Corona d'Italia, Acca-

demico onorario della Reale Accademia di Firenze, Socio di/Merito della Reale Accademia di S. Cecilia e Socio onorario della Reale Accademia Filarmonica di/Roma, Membro Corrispondente (con medaglia d'oro) della Reale Associazione dei Benemeriti Italiani/Professore di Violino e Direttore all'Istituto di Musica Municipale in Foligno (Italia)./

(Partitura: Ottavino, Flauti, Oboi, Clarini Si^b, Fagotti, Corni Mi^b, Corni in Do, Tromboni, Oficleide, Trombe Mi^b, Timpani, Triangolo, Cassa, Violini 1^{mi}, Violini 2^{di}, Violine, Violoncelli, Controbassi).

(Partitura entregada posiblemente en forma personal al Emperador). (27 × 36,2), págs. 40.

I - 9

3 - 44

EROISE, VALENTINO

AA.LL.MM.II./del.Brasile/D.Pedro D'Alcantara/e/D. Teresa M^a C^a di Borbone/*Gran Marcia Trionfale*/per/Orchestra/Omaggio/di Valentino Eroise/Napoli Gennaio 1877./ (Se repite parte de esta dedicatoria en la primera página de partitura, con el autógrafo del autor: Umilmente offre Valentino Eroise, Napoli 31 Gennaio 1877).

(Partitura: Ottavino, Flauti 1^o e 2^o, Oboé 1^o e 2^o, Clarini 1^o e 2^o in Si^b, Fagotti 1^o e 2^o, Cornetta in Si^b, Trombe 1^a e 2^a in Si^b, Corni 1^o, 2^o, 3^o e 4^o in Fa, Tromboni 1^o, 2^o e 3^o, Officleiden, Timpani Si^b Fa, Tamburo, Gran Cassa e Piatti, Violino 1^o, Violino 2^o, Viola, Violoncello, Contrebasso). (27 × 37,8), págs. 40.

(Pedro II estuvo en Nápoles en Enero de 1877, de manera que la entrega de la partitura se hizo en forma personal).

I - 10

1 - 80

VARIOS AUTORES

Músicas para cythara

(Contiene pequeñas piezas con títulos en alemán: *Erinnerung, Trennung, Stelldichcin, Liebeszweifel*, etc., de autores que escribieron para este instrumento. También figuran los himnos de Baviera y Austria. En la página final aparece el nombre del propietario y copista: Louis Durieu o Durien, 1863). (23,5 × 15), págs. 210.

B - BRASILEÑOS O EUROPEOS RADICADOS EN EL BRASIL

I - 7

1 - 57

VARIOS AUTORES

Album de Música

Contiene copias de obras de Auber, Paccini ("Saffo"), Hérolde, Mercadante, Meyerbeer, etc. También figura un manuscrito de ANGELO

FIORITO: "Il Retratto"/Arietta dedicata all'Esimia Dilettante/La Sigra D^a Enrichetta Dasilva/Da sue Ang^{lo} Fiorito. per un ricordo/Rio de Janeiro 4 di Febrajo del 1845/. (23 págs., canto y piano). Al final se agregó un trozo impreso: "O beijo vedado". Romance. Poesia do Dr. J.C. Menezes e Souza, música de D. JOSÉ AMAT. Hallándose arrancadas las páginas anterior y posterior, sólo restan las que llevan los números 3 y 4 (canto y piano). También fueron arrancadas páginas de los diversos trozos manuscritos. (29 × 21,8), págs. 140.

I - 8 BENNA, LOURENÇO

I - 13

Hymno marcial/composto e humildemente dedicado à/S.M. o Imperador do Brasil/O Senhor Dom Pedro Segundo/ para Seu faustissimo dia natalicio/por Lourenço Benna, natural de Turim./Rio Grande do Sul 2 de Dezembro de 1860./Partitura original./

(A la vuelta de esta hoja figura la poesia).

(Partitura: Flauta, Flautim Fa, Requinta Fa, Clarinette 1º, Piston 1º, Piston 2º, 3º, Clarinette 2º, Clarinette 3º, Trompas Mi^b, Trombones, Sax-Basso, Tenor 1º, Tenor 2º, Basso 1º, Basso 2º, Bassos, Bombo, Caixa). (34,8 × 24,5), págs. 26.

I - 9 ANÓNIMO

I - 20

Preghiera

Canto, coro a 2 voces y piano. (Obra de un aficionado cuyo nombre quedó posiblemente eliminado al encuadernarse). (26,5 × 16,7), págs. 8.

I - 9 NORONHA, F. S. [Sá Noronha, Francisco de?]

I - 22

Hymno/ Ao Venturozo Nassimento/de/Sua/Alteza Imperial/Muzica por F. S. Noronha/Rabeca particular da Camara de S.M.I./Compozitor da Muzica do Trajano. No devillista do/Theatro de S. Thereza./Poesia do I. N. de S.S./

(Voz y piano). El autor se refiere en su dedicatoria al Teatro de Santa Teresa de Bahía). (25 × 20,3), págs. 5.

(Sabemos de un Francisco de Sá Noronha, violinista y compositor portugués, que nació en Oporto en 1820. Llegó a Rio de Janeiro en 1842 y el 18 de Octubre de ese año anunció su primer concierto. Tres años más tarde, después de una extensa gira, se presentó de nuevo el 16 de Enero de 1849 en el Teatro S. Janeiro, dando a conocer un concierto de él para violin que dedicó a D. Pedro II. Sus programas eran muy serios. Como compositor contribuyó al florecimiento de la opereta nacional con la *Prinzeza dos Cajueiros* y *Os Noivos*, sobre

libretos de Arthur Azevedo, escritas en estilo fácil y melódico, que obtuvieron gran suceso en el Teatro Phenix Dramatica, en 1881-82. Véase CERNICCHIARO, V., *op. cit.*, págs. 300, 461-62. El F. S. Noronha aquí mencionado debe ser otro).

I - 9

I - 23

ANÓNIMO

(Hymno) Offerecido a Sua Magestade Imperial, pela Sociedade/Particular Dramatica Recreio e Instrucção, no dia 15 de/Dezembro pelo segundo oitavario Natalicio de Sua Magestade/Imperial./

(Voz y piano). (29,1 × 21,6), págs. 7 de música y 1 de texto.

I - 9

I - 24

SENA, ELEUTERIO FELICIANO DE

Hymno em Applauso do Faustissimo Dia/Anniversario Natalicio/de/S.M.A. Imperatriz do Brasil./Poezia de Possidonio Antonio Alves/Muzica de Eleuterio Feliciano de Sena/.

(Si bien no existe información precisa sobre este autor, creemos que haya sido bahiano. CERNICCHIARO, V., *op. cit.*, pág. 117, lo menciona como autor de un Himno dedicado a la Princesa Isabel. QUERINO, M. R., *Artistas Bahianos*, pág. 144, cita a un Joaquim de Sena, compositor, que nació en Santo Amaro en 1819 y falleció en 1891). (Canto y piano). (25,5 × 20,5), págs. 7.

I - 9

I - 28

RIBAS, G. V.

Il nuovo Pigmalione/Cantata Allegorica/esequita/Nel Theatro di S. Pietro d'Alcantara/Del Giorno 6 di Maggio/ Per solennigiare il Felice Natalizio e Riconoscimento/Di S.A.I.M.P.D. Alfonso Pietro/Rispettuosamente Dedicata/A S.M.L'Imperatrice del Brasile/da/G.V. Ribas./1º Violino Capo d'Orchestra al suddetto Theatro./

(El título de la Cantata figura en la página siguiente a la dedicatoria y se encuentra escrito sobre papel pautado).

(Partitura: Violini, Viola, Otavino, Flauto, Oboe, Clarinetti in Dó, Corni in Sol e Do, Pistón e Trombo in Do, Fagotti, Tromboni, Timpani in Sol, Violoncello, Basso, Gran Cacia). (Solos y coro mixto a 5 voces). (26,6 × 20,8), págs. 275.

(João Victor Ribas pertenece a la segunda generación de una notable familia de músicos, oriunda de España y radicada por largo tiempo en Porto. João Victor vino al Brasil muy joven, dedicándose a la enseñanza y a la dirección del Teatro Lírico. Falleció el 26 de Ene-

- I - 9
1 - 28
- ro de 1856, el mismo día en que se quemó por tercera vez el *Teatro São Pedro de Alcântara*. Hay, empero, confusiones en lo que respecta al manuscrito, por la primera inicial G. En la compañía italiana encabezada por la Candiani que debutó con "Norma" el 17 de Enero de 1844, era director de la orquesta F. Victor Ribas, y baritono su hermano Eduardo Medina Ribas, según CERNICCHIARO, V., *op. cit.*, pág. 174. ALMEIDA, R., *op. cit.*, pág. 353, menciona como maestro de coro del cuerpo de baile a João Victor Ribas, perteneciente al elenco del mismo conjunto y teatro (São Pedro de Alcântara). Evidentemente existe aquí un error. G. Victor Ribas, que no puede ser otro que João, estrenó en 1847 una Cantata alegórica, *O templo da Gloria*. El matrimonio imperial tuvo dos hijos varones. Dom Afonso nació el 23 de Febrero de 1845 y falleció el 11 de Junio de 1847. Dom Pedro Afonso nació el 19 de Julio de 1848 y falleció el 10 de Enero de 1850. Ribas debe haber dedicado la partitura al segundo y habrá iuertido, por error, los nombres. Sobre la familia Ribas debe consultarse VIEIRA, E., *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, Lisboa 1900, Vol. II, págs. 252-59).

- I - 9
1 - 33
- FACHINETTI, JOSEPH
À Feliz Coroação/ de Sua Magestade o Senhor D. Pedro Segundo/ Imperador Constitucional/ Defensor Perpetuo do Brasil/Novo Hymno para Piano-forte/ composto expressamente para este dia/ offerecido ao mesmo Augusto Senhor/por/ Joseph Fachinetti/Formado em Composição pelos Conservatorios d'Italia./

(Partitura para solista, coro al unisono y piano). (30 × 22), págs. 10 y 1 de texto.

(Joseph Fachinetti fué contratado por el Gobierno de la Provincia de Bahia, entre 1838-39 para actuar en el Teatro São João como compositor y maestro de coros. El manuscrito que aquí comentamos corresponde al año 1841, el de la coronación de Pedro II. Pasó luego a Recife (Pernambuco), donde publicó en 1843 un *Tratado Científico/Methodico-Pratico/de/Contraponto/Composto e offerecido, com previa e especial Licença, /A S.M.O. Senhor D. Pedro II. /Imperador do Brazil;/Pelo Compositor/Joseph Fachinetti./Pernambuco./Typographia de Santo & Companhia./1843./delicioso volumen, —si se tiene presente la época en que fué impreso—, que obra en nuestro poder. Págs. VIII-68-44. [102]. Por el momento carecemos de mayores informaciones sobre la vida de este músico).*

- I - 9
1 - 34
- KINSMAN BENJAMIN, ROBERTO J.
Final de uma Scena/ e/ Marcha dos Cruzados/ de uma opera original/do/offertante. (Dedicatoria en la tapa: Dedicado A S.M.I.D.P.II/Por R. Kinsman Benjamin./).

- I - 9
1 - 34
- (Partitura: 2 Flutes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes in A, 2 Fagotte, Horns in G -2-, A -2-, Cornets, Trumpetto, Trombones, Ophicleide, Drum, Bass Drum e Cymb., Violinos, Tenors, Cellos, Bases). (31,5 × 21,3), págs. 23.

(Roberto J. Kinsman Benjamin nació el 3 de Setiembre en 1853 en Rio de Janeiro, siendo de origen inglés. Actuó de violinista, director de orquesta, compositor y comentarista musical. Fué hombre de gran entusiasmo y de un raro sentido de organización. Fundó en 1882 el *Club Beethoven* que llegó a realizar en pocos años, bajo su dirección, una obra notable. Su labor de compositor fué abundante pero mediocre. Escribió también el *Hymno Republicano do Brasil*, para gran orquesta, banda y coro. Firmaba sus criticas con el seudónimo *Sardi*. Su libro *Esboços/Musicaes/Guia para o Teatro Lyrico/Obra critica, analytica e biographica/Por/Robert Benjamin/Rio de Janeiro/G. Leuzinger & Filhos/31, Rua do Ouvidor./1884/* trata obras de la escena lirica, incluyendo, entre autores europeos, al brasileño Carlos Gomes. La dedicatoria reza así: *Aos meus consocios do Club Beethoven dedico este despretenoso livrinho, como humilde tributo de gratidão pelas muitas provas de amizade que delles tenho recebido. R. J. Kinsman Benjamin. Club Beethoven, Julho de 1884. Rio de Janeiro. [págs. XII-364].* Kinsman Benjamin ha estado también en Buenos Aires. Falleció en Rio el 31 de Marzo de 1927).

- I - 9
1 - 36
- SOUZA VASCONCELOS, ANTONIO CANDIDO
Hymno/que/Ao muito Alto e muito Poderoso Senhor/D. Pedro 2º/Imperador e Defensor perpetuo do Brasil,/D.O.C. /Antonio Candido de Sz.ª Vas. 1ºs/.
(Canto y piano). (21,8 × 15), págs. 3.

- I - 9
1 - 37
- SOUZA NEGRÃO, JOZE JOAQUIM
Ao/Serenissimo/Principe Real do Reino Unido/De/P. do B. edos A./Ultimo Cantico de David/Posto em Linguagem/Por/Joze Eloi Ottoni/E/Em Muzica/Por/Joze Joaquim Souza Negrão/Adatado/Ao/Gosto da Nação Portuguesa Nodia 12 de Oitubro de 1817/ Bahia./

(Partitura: Flautas, Clarins, Cornís, Clarineta, Fagotte, Violino 1º, Violino 2º, Soprano, Alto, Tenor, Basso, Basso [Contrabajo]). (30,2 × 22,2), págs. 93.

(En *Carta Regia* del 30 de Marzo de 1818, dirigida al Conde de Palma, sucesor del Gobernador y Capitán General de la Capitanía de Bahia, Conde de Arcos, se nombró a Joze Joaquim Souza Negrão para ocupar la cátedra de música, creada con el fin de detener la notoria "decadencia a que tem ahí chegado a arte de Musica...". La dedicatoria que figura en la partitura aquí descrita, hecha en

plena atmósfera revolucionaria por el autor, y verdadera muestra de lealtad hacia la corona de Portugal, quizá le valió el nombramiento en 1818. Estando D. João VI con su familia en el Brasil, el mensaje de adhesión no necesitó cruzar el océano, como lo comprueba el último párrafo del documento: "Escrita no Palacio da Real Fazenda de Santa Cruz...". Véase: QUERINO, MANOEL RAYMUNDO, *Artistas Bahianos*, pág. 123).

I-9

GOMES CARDIM, JOÃO PEDRO

1-44

Tomada de Paysandu (em 2 de Janeiro de 1865). (Rio Grande do Sul). João Pedro Gomes Cardim./ [Esta leyenda figura en la primera página de la partitura]. Dedicatoria: A S.M. Imperial/Os Bravos de Paysandu/Grande Batalha/Composta e humildemente dedicada/ por/ João Pedro Gomes Cardim./

Al finalizar la obra, el autor recomienda que se toque el Himno Nacional a destiempo por la Orquesta y dos Bandas, dando la idea de la presencia de varios conjuntos musicales al terminar la batalla: "Segue um dobrado qualquer de pifanos e tambores, e estes ainda tocando, rompe o hymno Nacional na Orquestra, por quem deve ser tocado duas vezes, depois seguindo as bandas de muzica desencontradas, devendo achar-se uma na caixa do teatro, e a outra na terceira ordem de camarotes, as duas bandas terão o hymno uma só vez e como a orquestra toca duas vezes, acaba por fim a confusão, das trez muzicas, q'ao mesmo tempo desencontradas, toçao o hymno, ouvindo-se distintam^{te} pela orquestra, e assim acaba a batalha". (João Pedro Gomes Cardim, compositor português, llegado al Brasil unos pocos años antes de 1865, estrenó el 18 de Marzo, en el *Teatro S. Janeiro*, (que desde su construcción en 1834 hasta 1838 se llamó *Teatro da Praia*), la obra cuya partitura comentamos. CERNICCHIARO, V., *op. cit.*, pág. 227-28, la presenta con el título *Aos bravos de Paysandú*, comentando el programa que llevaba impresas las mismas indicaciones descriptivas que se encuentran en la partitura, así como el entusiasmo patriótico que llenó hasta el delirio la sala).

(Partitura: 1º violino, 2º violino, 3º violino ou viola, Octavino e Flauta, 1º Clarinete em Do, 2º Clarinete em Do, 1º Piston em Do, 2º Piston em Do, Corni em Fa, Trombones, 1º Fígle, 2º Fígle, Violoncello e Contrabaixo, Bombo, Caixas). (33,3 x 26,2), págs. 48.

I-9

CUNHA LIMA CANTOARIA, THOMAS

1-49

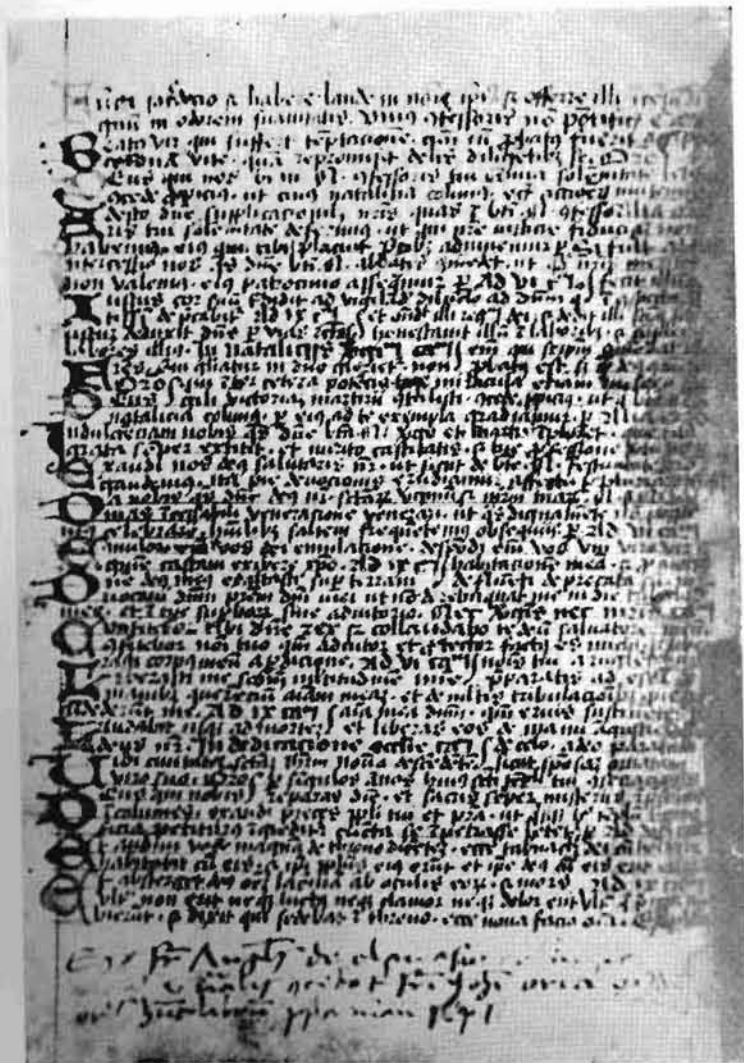
Valças, e Contradanças/ que dedica à/Mui Augusta Familia Imperial de S.M.J. e C. o Senhor/Dom. Pedro 2º./ Um dos menores subditos do mesmo Soberano Senhor./



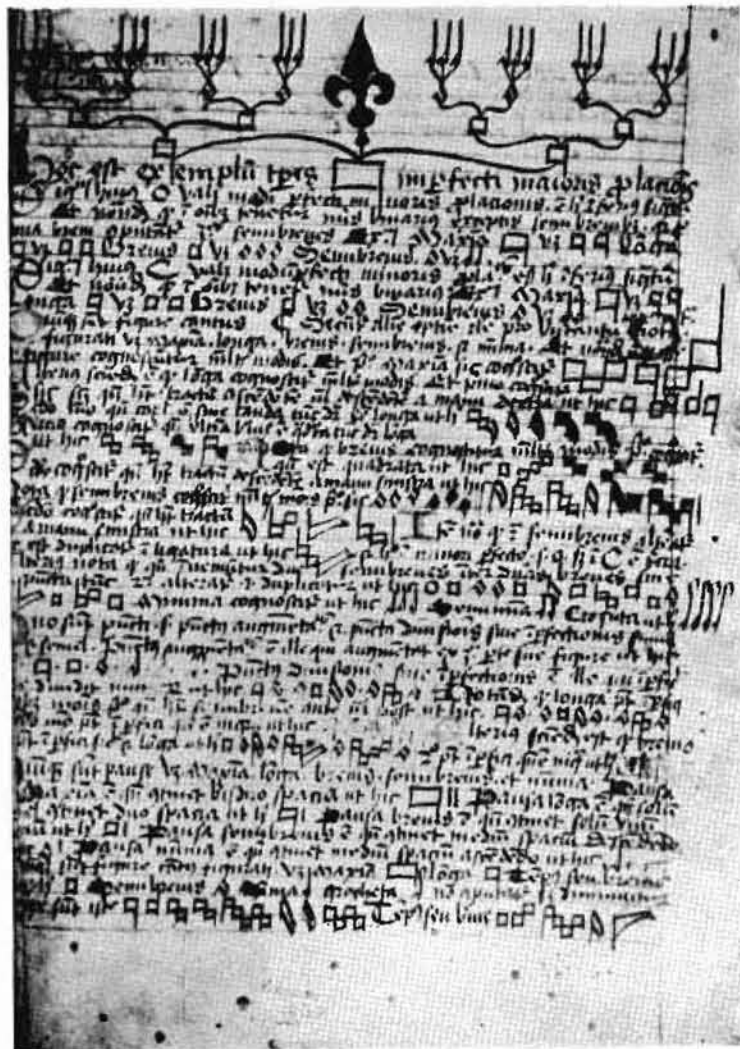
Padre José Mauricio Nunes Garcia. (Retrato por su hijo, Dr. José Mauricio Nunes Garcia filho).



Reproducción, en tamaño natural, de una página del llamado "Livro de Orações com Canto-chão", de 1490. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Página del "Livro de Orações com Canto-chão", de 1490, en la que puede verse, al pie, las anotaciones de Frater Augustus, posible calígrafo y copista de este manuscrito. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Página del Tratado de Johannes de Garlandia, reproducido en 1490 por Frei Augusto en el "Livro de Orações com Canto-chão". (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

• C. XVI.

manula et opera tur

feria. am.

intra

ciam. Introitus.

Deo autem in domino

operabo exultabo et letabor in

tu a misericordia tua re

perit tu humilitatem me am. p.

Página del Gradual alemán de 1522, con letra capital y dibujos marginales de simplicidad aldeana, hechos en azul y amarillo. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

C. 178

his facit ad processionem inaymū vltimū. *Et totum decantant usq. det. sacerdos uel cum reliquis stantibus extra repetitur fecm. Omne stantes intus cantant uersum illū. Post ost. p. eem p. ditione cantus 7 stantes extra respondēt post quolibet duos uersus. Sta.*

*palm son
dag vor der
chor Thür
Wan das
i te mal glor
ia laus gesin
gen ist so singt
in Chor*

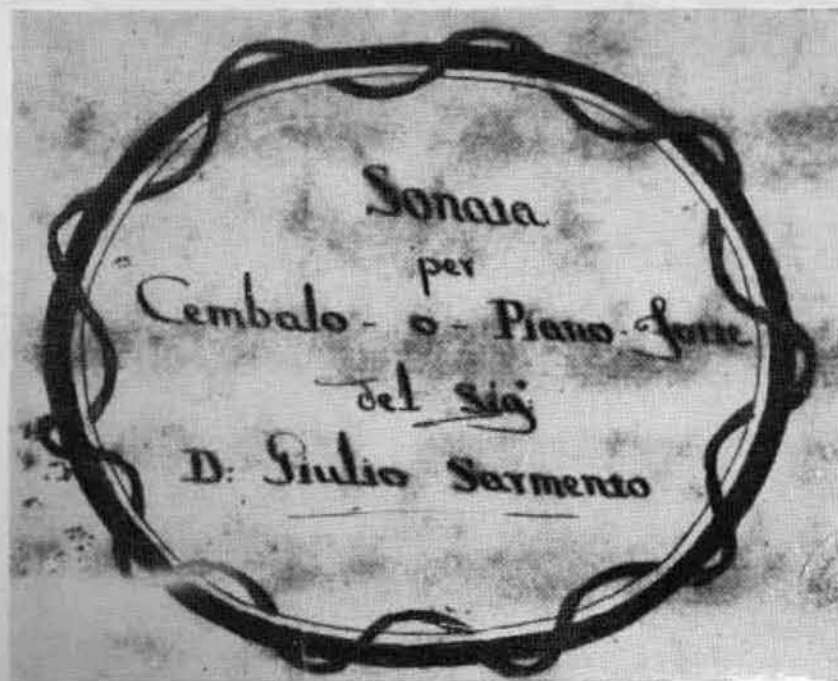
Gloria laus et honor
in excelsis deo
in terra pax christe redemptor
caelestis
in caelestis
in terra pax christe redemptor
caelestis

diesen und

Ite missa
solenne
in excelsis deo
in terra pax christe redemptor
caelestis

Ite missa
solenne
in excelsis deo
in terra pax christe redemptor
caelestis

Página del Gradual alemán de 1522, pudiendo verse claramente las anotaciones al margen: *palm sonday vor der Chor Thür/ Wan dass I. te mal gloria aussgesungen ist so singt in Chor... diesen und...* (Domingo de Ramos ante la puerta del Coro/ Cuando se ha cantado por primera vez el Gloria entonces canta en el Coro. (...)) este y... (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

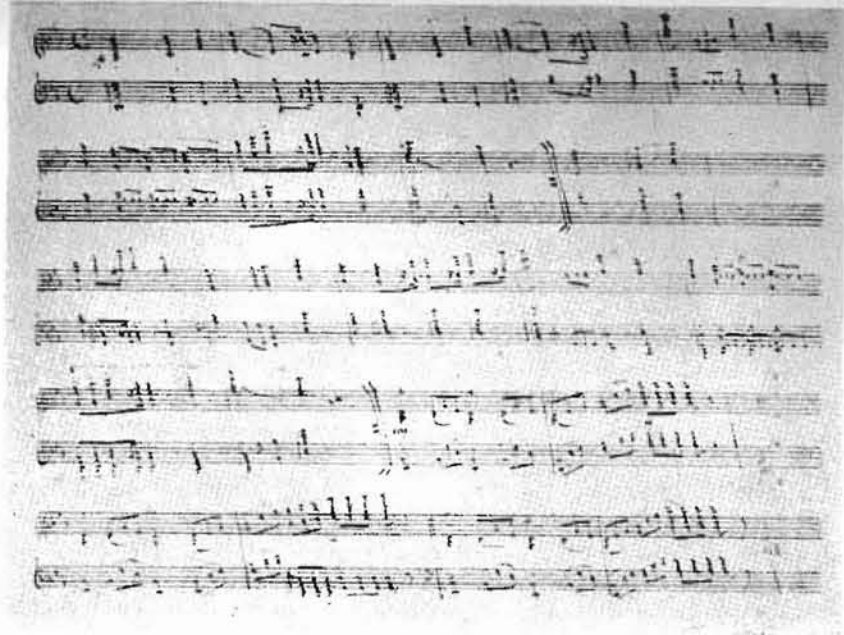


Sincer

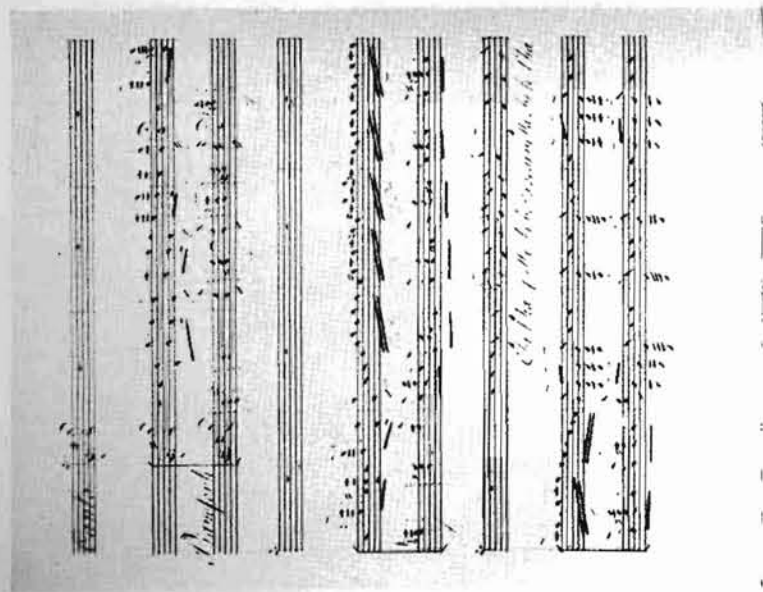
Respetuosamente Vniversales Saludos de la Directora de las Artes y
Escuela de Música de la Archiduchesa Leopoldina von Oesterreich, Königl. Prinzessin
von Ungarn und Böhmen, Prin. Prinzessin
von Lothringen, Nassau und Altkönigin, zu Allerhöchster Choro
Vermittlungsfähiger für das Piano-Forte in dieser Unterbl.
nächst, vorbrt.

Anton Rotto

1. Sonata per Cembalo o Piano-Forte del Sig. D. Giulio Sarmiento (Carátula).
2. Página dedicatoria de las Composiciones Musicales que el Comandante (y Médico) Anton Rotto (zin?) dedicó a la Archiduquesa Leopoldina de Austria, Princesa Real de Hungría y Bohemia, con motivo de su enlace con Pedro I. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



1. Primera página de la Marcha Triunfal, Himno y Apoteosis de Stephen Heller.
2. Primera página de la partitura de la Cantata "La Lite Sopita", escrita por Morlacchi en 1828, en Dresden. (Biblioteca Nacional de Río de Janeiro).



Página capitular y página inicial de la primera canción de la Colección de Canciones populares italianas de Francesco Florino. (Biblioteca Nacional de Río de Janeiro).

à Sa Majesté
Don Pedro II.
 Empereur du Brésil.

LA SÉVILLANE.

Opéra Comique en 1 acte et en Vers de
 Ed. Guinand.

Musique

C. Chaminade.

Personnages.

Don Léo de Alca. *Alcaide.* *Bragance.*
 Le Comte Falcão. *Comte.* *Albuquerque.*
 Doña Inez. *Fille de Don Léo.* *Albuquerque.*
 Rita. *Domestic de Don Léo.* *Albuquerque.*

Léon. *Alcaide.* *Albuquerque.*
 Socoso. *Comte.* *Albuquerque.*

Chœurs.
 Deux Andalous. *Andalous.*
 Algasiles.

Exécution à Séville vers 1880.

Página titular y página que contiene el reparto de la ópera cómica de Cécile Chaminade, La Sévillane. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

Música por **F. S. Noronha.**

Habea particular da Camara de S. M. I.

Compositor da Musica do Grajo. Theatrista do
 Theatro de S. Theresa.

Poesia de **J. N. de S. S.**

1. Dedicatória al Emperador D. Pedro II de Cécile Chaminade, correspondiente a la partitura de la ópera cómica La Sévillane.

2. Página titular del Hymno escrito por Francisco de Sá Noronha. Hasta muy entrado el siglo XIX se denominó en el Brasil el violín de rebea y no pocas veces, por deformación, rebea. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

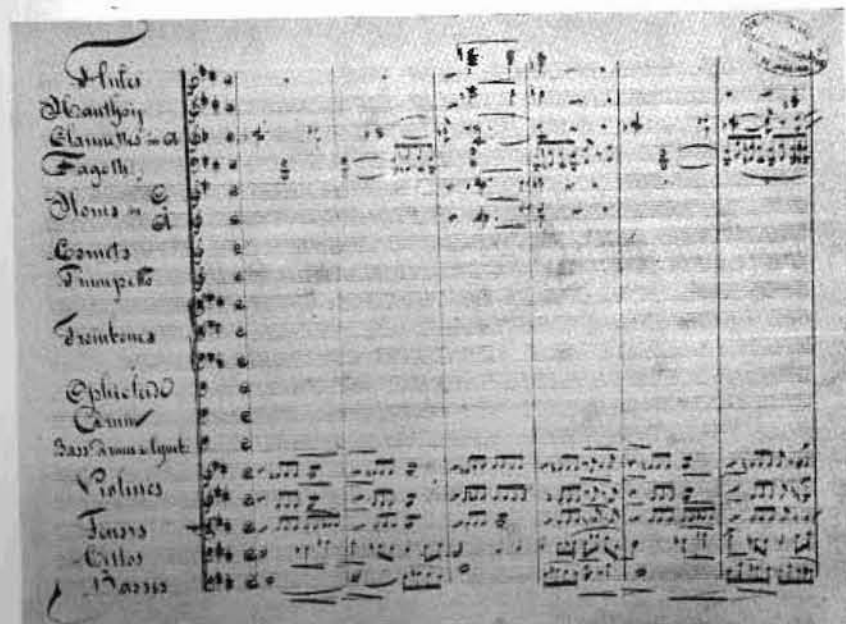
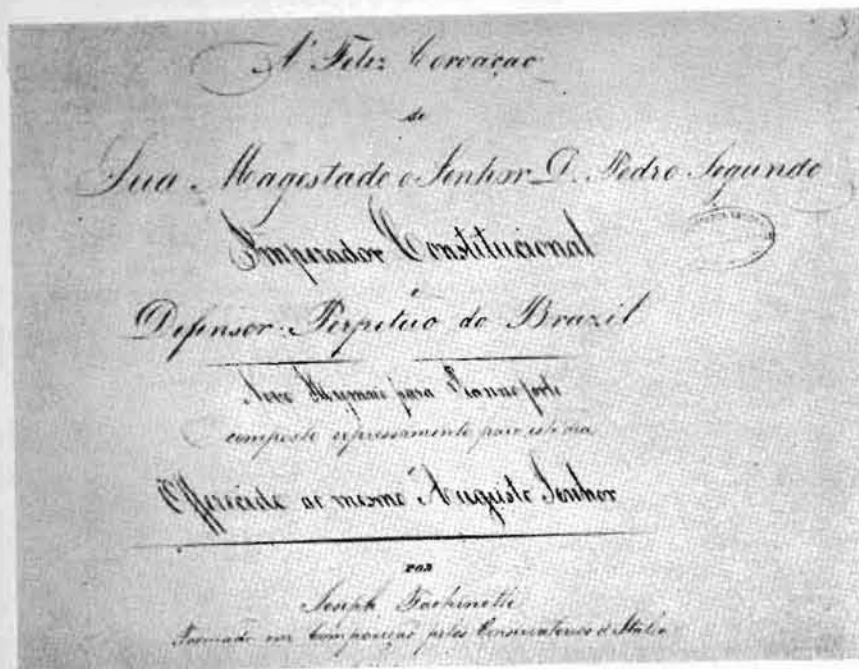
à sa majesté Don Pedro II
 empereur du Brésil
 Hommage très respectueux
 et impérial.

Cécile Chaminade

15 juillet 1882



1. Pág. 7 de la partitura del *Ultimo Cântico de David* de Joze Joaquim de Souza Negrão. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).
2. Pagina 113 de la Partitura de G. V. Ribas. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



1. Página titular del *Novo Hymno* de Joseph Fachinetti.
2. Página I de la partitura de Roberto J. Kinsman Benjamin. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

to
Tezissimo
Principe Real do Reino Unido
do
P. de B. im. t.
Ultimo Cantico de David
João de Linguagem
Sr.
Sr. El-Rei
E
En Musica
Sr.
Sr. Joaquim de Sousa Aguiar
Palacio
do
Rio de Janeiro
Portuguez N.º 12 de Outubro de 1817
Bahia

1. Página titular del *Ultimo Cantico de David* de Joze Joaquim de Souza Negrão. La abreviatura P. de B. edos A. quiere decir: Principe Real do Reino Unido de Portugal, do Brasil e dos Algarves.

2. Primera página del Himno de Francisco de Sá Noronha.

Rei D. João VI Tomada de Paysandu *Por João Pedro Gomes Cardim*
em 2 de Junho de 1817

1. Violino	03	
2. Violino	03	
3. Violão	03	
4. Viola	03	
5. Flauta	03	
6. Clarinete	02	As peças de General Negrão marchas para Paysandu
7. Clarinete	02	
8. Fagete	02	♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩
9. Fagete	02	♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩
10. Contrabaixo	02	
11. Bateria	02	
12. Cavales	02	♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩ ♪ ♫ ♪ ♩

Partitura de Missa
que se
fazerá para Sua Magestade o Imperador
Pedro e Officio de
seus ministros
por Marcelino da Costa.
Com a cooperação de Francisco Aguiar e de João de Sousa Aguiar
Rio de Janeiro
Capella Imperial

1. Página titular de la partitura *Tomada de Paysandu* de João Pedro Gomes Cardim

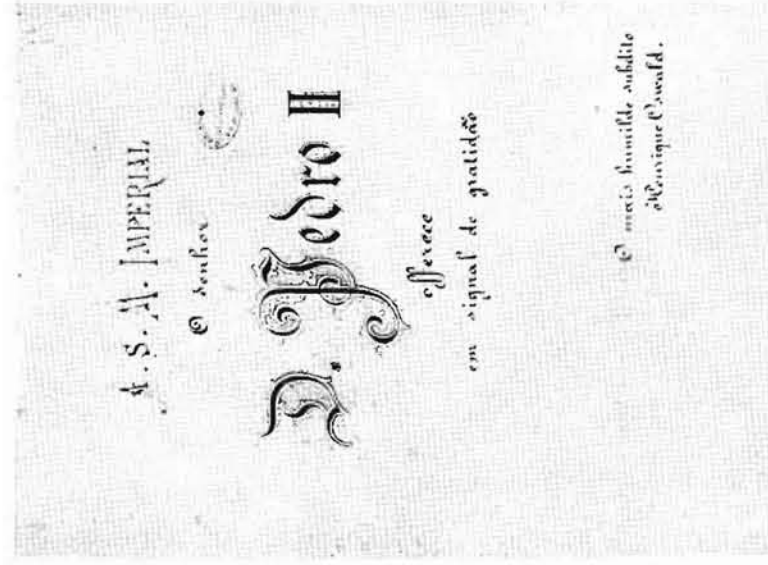
2. Página titular de la *Missa* de Joze Marcelino da Costa. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



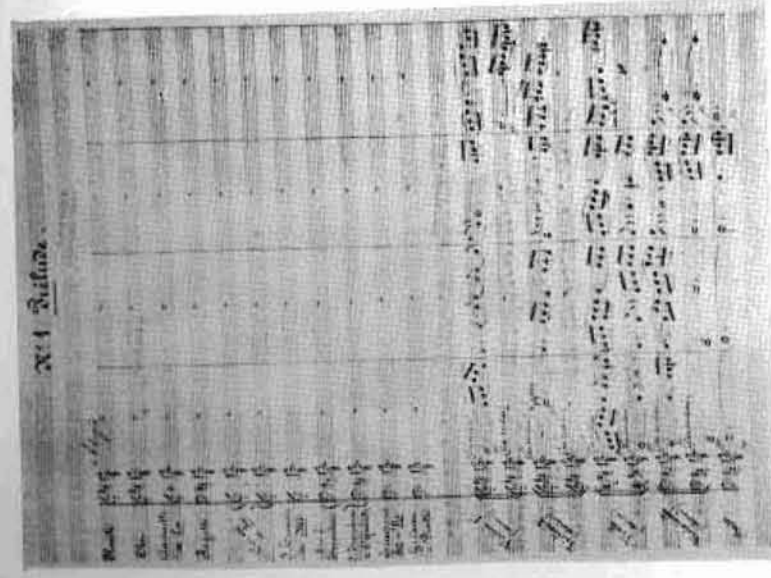
Página titular del *Breve Compendio de Música* de João Cyrillo Moniz. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



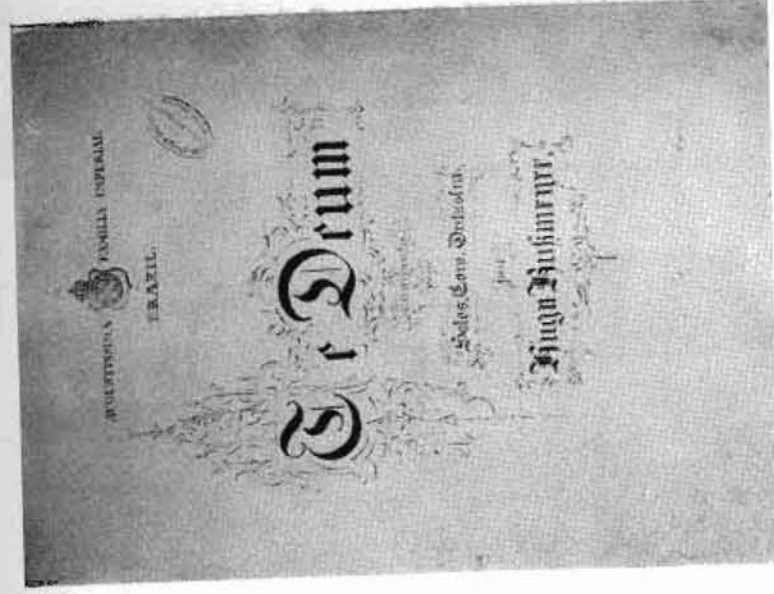
Página titular y Kyrie de la *Messa Solenne N.º 3* de Francesco Briani. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Página inicial con dedicatoria y página titular de la *Suite d'Orchestre*, op. 1, de Henrique Oswald. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Página 1 de la partitura de la *Suite d'Orchestre* de Henrique Oswald. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Página titular del *Te Drum* para solos, coro y orquesta de Hugo Busmeyer. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

Handwritten musical score for the Hymn of Domingos da Rocha Mussurunga. The page features a title at the top, followed by a large initial 'D' and the name 'Domingos da Rocha Mussurunga'. The lyrics are written in a cursive hand, with musical notation on staves below. The text includes: 'Hymno de Domingos da Rocha Mussurunga', 'Domingos da Rocha Mussurunga', and 'Domingos da Rocha Mussurunga'.

Handwritten musical score for the Te Deum Laudamus. The page features a title at the top, followed by the text 'Te Deum Laudamus'. The lyrics are written in a cursive hand, with musical notation on staves below. The text includes: 'Te Deum Laudamus', 'Te Deum Laudamus', and 'Te Deum Laudamus'.

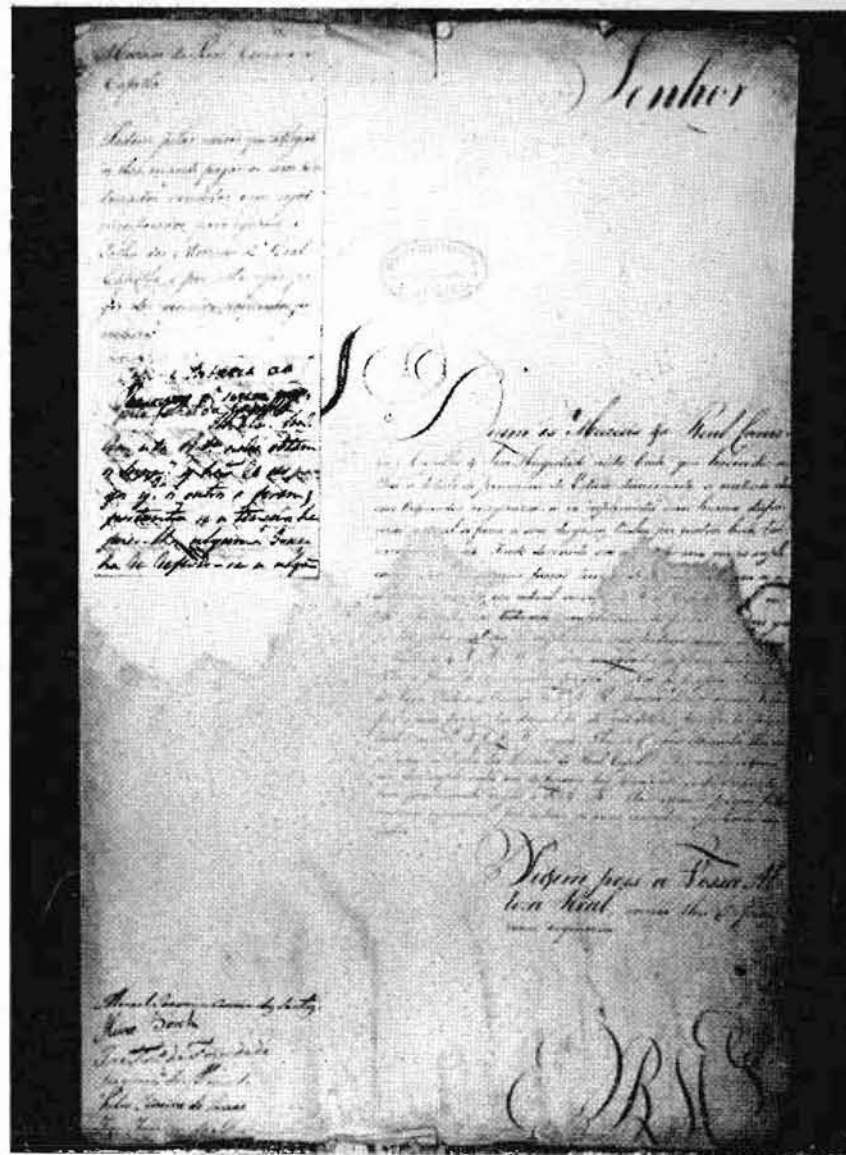
Página titular y página inicial del *Hymno de Domingos da Rocha Mussurunga*.
(Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

Handwritten musical score for the Heroic Drama of João Honorato Francisco Regis. The page features a title at the top, followed by the text 'Drama Heroico de João Honorato Francisco Regis'. The lyrics are written in a cursive hand, with musical notation on staves below. The text includes: 'Drama Heroico de João Honorato Francisco Regis', 'Drama Heroico de João Honorato Francisco Regis', and 'Drama Heroico de João Honorato Francisco Regis'.

Página titular del *Drama Heroico de João Honorato Francisco Regis*. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

Handwritten musical score for the Te Deum Laudamus. The page features a title at the top, followed by the text 'Te Deum Laudamus'. The lyrics are written in a cursive hand, with musical notation on staves below. The text includes: 'Te Deum Laudamus', 'Te Deum Laudamus', and 'Te Deum Laudamus'.

Página titular del *Te Deum Laudamus* de João Theodoro d'Aguiar. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Solicitud de pago dirigida al Rey João VI por algunos músicos de la Real Camera e Capella, 1822. (Secção Manuscritos, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

I-9 Thomas Cunha Lima Cantoaria./ [Firma original, obra
1-49 escrita para piano].

Detalle:

1. *Valça da Maioridade.*
2. *A sahida de Napoles. Valça da Saudade de Sua Magestade a Imperatriz.*
3. *Ao Serenissimo Principe Imperial.*
4. *Desenhado. Contradanças dedicadas e offerecidas ao mesmo A. S. o Principe Imperial.*

(51 números, el último dedicado: "As sempre muito Leas Damas do Paço". (34,5 × 26,5), págs. 56.

(Thomas Cunha Lima Cantoaria (ALMEIDA, R., *op. cit.*, pág. 366, lo llama erróneamente *da Cunha Cantuária*), fué Mestre de Capella y organista en la Catedral de Olinda y profesor de música vocal e instrumental en el *Colegio dos Orphãos*. Vivió del 29 de Diciembre de 1800 al 4 de Setiembre de 1878 y fué participante del lado de los patriotas en la revolución de 1817. Escribió un compendio, *Pequena Arte da Música*, Recife, 1836, y fué compositor fructífero en el género religioso y en danzas de salón. Se le consideró figura de relieve en su provincia).

I-9 GOMBOA, C. M.

1-52

Missa/ para/ Vozes, Grande Orchestra, ou Orgão/Composta e dedicada/a/S.M.I.o.Sr.D.Pedro 2º/Por/C.M. Gomboa./ [Gamboa?]

(Partitura: Flauta, Clarineta in B, Trompas in Fa, Cornetins in B, Fagotes, Trombones, Trombone Basso, Timballes in Fa, Violino 1º, Violino 2º, Viola, Basso e Violoncello, Soprano, Tenor, Basso, Orgão). (35 × 26,5), págs. 164.

(Debe haber sido este músico Gomboa que en calidad de Director de Orquesta del *Club Mozart* dirigió un concierto en esta institución el 6 de Octubre de 1869).

I-9 BRIZZI, ANGELO

1-53

AA.LL.MM.II./D.Pietro IIº E.D.Teresa Mª Cristina/O F F E/*Angelo Brizzi* Maestro delle Musiche militari a Siena e Direttore/della Compagnia Italiana, questa tenue composizione che sarà fatta rappresentare/dall'Impresario Clemente Mugnaj nel teatro di S. Giovanni di Bahia/quando con *Le Loro Auguste Presenze* vorranno onorarlo./

Especie de Cantata que consta de los siguientes números:

1. *Preludio.*
2. *Coro d'Introduzione: Del Sol si fulgido.*

I - 9

3. Coro: *Che nuova e questa.*

I - 53

4. Aria: *Più felice sei di tutte.*5. *Andante e Recitativo: Benvenute sian le terre che abitó Camorú.*6. *Cavatina Pernambuco: A te apresso Pernambuco.*7. *Allegro: Ah! si si delici.*8. *Recitativo e Aria Nord: La Virtú le fe sublimi.*9. *Duetto: Alfin pago é il comun voto.*10. Coro: *Concordi innalzisi.*11. *Hymno/os/Escelsos Imperantes./*

(Partitura: Violinos, Viole, Flauto, Ottavino, Oboé, Clarino in Do, Fagotto, Corni in Re, Piston in La, Trombone 1º, Trombone 2º, Trombone 3º e Ophicleide, Timpani in Re, Cassa, Violoncello, Basso, solos y coro). (34,5 × 26,5), págs. 129.

(Pedro II partió por vez primera hacia las Provincias del Norte el 1º de Octubre de 1859, acompañado, como siempre, por la Emperatriz. Llegó el 6 de ese mes a Bahía donde permaneció cerca de mes y medio. Es posible que la dedicatoria corresponda a esa fecha, porque en su primer viaje a Europa apenas pasó por Bahía el 28 de Mayo de 1871).

I - 9

COSTA, JOZÉ MARCELINO DA

I - 59

Partitura de *Missa/ que á/ Sua Magestade o Imperador/ Dedicada, e Offerece o/Seu reverente subdito,/Jozé Marcelino da Costa,/Natural de Pernambuco, Segundo Tenente das extinctas Milicias, e Musico Honorario/da/Capella Imperial./*

(Partitura: Violino 1º, Violino 2º, Flauta, Oboé, Clarino 1º, Clarino 2º, Corni in Mi^b, Fagotte, Trombone, Tenore 1º, Tenore 2º, Basso, Violoncello, Contra B.). (La obra consta solamente del Kyrie y del Gloria). (33,3 × 25), págs. 164.

(No hemos podido hallar mayores detalles sobre este músico pernambucano).

I - 9

MONIZ, JOÃO CYRILLO

I - 63

Breve Compendio/de Musica/Composto e dedicado/Á S.A.I. a Snrº D. Isabel,/e/Serenissima Princeza/Snrº D. Leopoldina/por/João Cyrillo Moniz/Rio-de-Janeiro/1855./

(Preciosa caligrafía de letra y música). (21 × 26,5), págs. 46.

(João Cyrillo Moniz [QUEIROZ SANTOS, IZA, *op. cit.*, pág. 249 lo inserta como Muniz], nació el 28 de Enero de 1813 en Funchal. Isla

de Madeira y falleció en Nictheroi, el 2 de Junio de 1874. Se nacionalizó brasileño desempeñando las funciones de profesor; tomó activamente parte en diversas asociaciones musicales y fué creador de la instrucción gratuita en Rio de Janeiro. Parece que su *Breve Compendio de Música* y su *Novo Método de Canto e Vocalização*, fueron adoptados por el Conservatorio de Paris. Vieira dice que falleció en 1871, Sacramento Blake lo señala como ocurrido en 1874. VIEIRA, E.: *Diccionario Biographico dos Musicos Portugueses*, Vol. II, págs. 97-98, sostiene que fué publicado el primero de los trabajos mencionados por la Litografía de Mello, en Rio de Janeiro, y dedicado a las Princesas D. Isabel y D. Leopoldina).

I - 9

ANÓNIMO

I - 66

Hymno/Cantado no Quartel do Corpo Municipal/Permanente da Corte/na presença de/S.S.M.M.I.I./por ocasião dos Festejos que alli tiveram lugar/em applauso ao Nascimento e Baptismo/da Serenissima Princesa/D. Isabel Christina./

(Canto y piano). (34,5 × 28), págs. 4, en pág. 5 texto y dos estrofas. (La Princesa Isabel nació el 29 de Julio de 1846).

I - 9

BRIANI, FRANCESCO

2 - 1

Messa Solemne/Nº 3/Composta expressamente per la Festa di Nostra Signora da Piedade/dal/C. e. Francesco Briani/Dottore in ambe le Leggi per la R. Università di Padova/Socio delle Accademie di S. Cecilia di Roma e di Padova/e di varie Societá Scientifiche e Letterarie d'Italia/Professore di Musica, di Armonia, e perfezionamento di bel canto in questa Imp. Città/Esequita il giorno 28 Ottobre 1873 all'Augusta presenza delle Lore Maestá Imp./nella Chiesa da Cruz dos Militares/in Rio de Janeiro./Dedicatoria anterior a la leyenda citada: A S.M. Don Pedro IIº/Imperatore del Brasile/umilmente dedica/questo Lavoro/Il Dr. Francesco Briani./

(Partitura: Violino 1º, Violino 2º, Viole, Ottavino, Flauta, Oboé, Clarini in S^b, Corni in Mi^b, Trombe in M^b, Fagotti, Tromboni, Ophicleide, Timpani in Do e Sol, G. Cassa, 1º Soprano, Tenore, 2º Soprano, Tenore, Bassi, Violoncello, C. Basso).

(La obra consta de 19 números). (34 × 26,1), págs. 194.

(En el *Almanaque Laemmert* de 1869 figura Briani como profesor de canto y declamación, dando clases en la rua da Ajuda 43 y residiendo en la rua do Lavradio 24).

- I - 9 SPAAK, I^o
 2 - 17 *Ovation/ funèbre/ à/ La Mémoire de Pedro I^{er}./ Dediée/ à/ Sa Majesté/ Pedro II/ Empereur du Brésil./ (En la dedicatoria consta: "Ancient Ingenieur du Bureau de/ Votre Majesté à S. Christovão."/*

(Firma en pág. 5: I^o Spaak inv.¹). (piano). (22,5 × 30,5), págs. 5.

- I - 9 CAVALIER, CH;S:
 2 - 21 *Hymne/pour/Quatre voix égales/avec accompagnement/ de/Deux Pianos/(Huite mains)/Muzique/de/Ch;S:Cavalier/ Rio, 21 de Avril 1872./*

(Maestro de orquesta de danza, francés, que tocaba con Milliet músicas de Musard y Tolbecque (Cuadrillas). (24 × 31,4), págs. 34.

- I - 9 CASTAGNARI, CLEMENTE [Cartagneri?]
 2 - 24 *Marcia Trionfale/Don Pedro II/per orchestra e musica militare/composta e dedicata a/Sua Maestà/L'Imperatore del Brasile/Rio de Janeiro 14 Novembre 1856/Da/Clemente Castagnari./ (En la primera página de la partitura: Partitura per l'Orchestra./*

(No está claro si la fecha corresponde realmente a 1856. El 5 podría ser un 3, pero debe dudarse que haya sido escrita y presentada en 1836. Del apellido, poco claro, trazado por la mano del autor, se traduce como más acertado: Castagnari. Dos partituras, una para orquesta y otra para Banda Militar. Dice en la segunda página de esta última: Partitura per la Musica Militare).

(Partitura I: Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni 1^a in Es, Corni 2^a in B, Pistoni in B, Tromboni, Officleide, Timpani in Es, Triangolo, Gran Cassa, Violino 1^o, Violino 2^o, Viole, Violoncelli, Contrabassi).

(Partitura II: Ottavino, Clarinetto Piccolo in Es, Clarinetti 1^a in B, Clarinetti 2^a in B, Pistoni in B, Trombe in Es, Corni 1^a in Es, Corni 2^a in B, Tromboni, Officleidi, Tamburro, G. Cassa). (30,9 × 23,7), cada partitura págs. 20.

- I - 9 PAPINI, GUIDO
 3 - 4 *Il Guarany/di/A. C. Gomes/Fantasia/per/Violino con Piano/di Guido Papini/Op.30./ (Dedicatoria en página anterior: Don Pedro Secondo/Imperatore del Brasile/omaggio/di/Guido Papini./*

(22,3 × 32,4). págs. 22.

- I - 9 OSWALD, HENRIQUE
 3 - 8 *A S.M. Imperial/O senhor/D. Pedro II/offerece/em signal de gratidão/O mais humilde subdito/Henrique Oswald./—(en pág. 1).*

Suite d'Orchestre/op.1./ (en pág. 2).

1. *Preludio.*
2. *Cortège.*
3. *Songe.*
4. *Gavotte.*
5. *Finale.*

(Partitura: Flauti, Oboe, Clarinetti in La, Fagotti, Corni in Fa, 3 Trombe in Mi, 1^o e 2^o Trombone, 3^o Trombone e Officleide, Timpani La-Re, G. Cassa e Piatti, Violini 1^o (divisi), Violini 2^o (divisi), Viole (divisi), Violoncelli (divisi), Bassi. (25 × 32,9), págs. 144.

(Henrique Oswald nació en Río de Janeiro en 1854, hijo de padre suizo, João Jacobo Oschwald, cuyo apellido se transformó, con el proceso de la incorporación al medio, en Oswald. Estudió en São Paulo y se trasladó a Europa a la edad de 16 años. Pedro II le concedió una pensión de 100 francos mientras durara su situación económica precaria. Excelente compositor, perteneció a la tendencia europeizante de la época, como su contemporáneo Miguez. Regresó a su patria hacia fines del siglo y fué director del Instituto Nacional de Música por poco tiempo. Falleció en Río de Janeiro en 1931. Por no llevar fecha el op. 1 que dedicó a su benefactor Pedro II, no se sabe si ubicarlo como producto inicial de sus estudios con Grazzini y Buonamici, en Florencia, o cuando Pedro II le vió en esa ciudad, más tarde. CERNICHIARO, V., *op. cit.*, págs. 321-23 lo da por nacido en 1852, partiendo en 1868 con una pensión de Pedro II hacia Florencia (lo cual parece más verosímil); ALMEIDA, R., *op. cit.*, págs. 399-404, dice que Pedro II le concedió la beca cuando lo vió años más tarde en aquella ciudad. Ambos autores se ocupan extensamente de este gran músico. Algunas de sus obras de más significación se encuentran en el *Arquivo Nacional* de Río de Janeiro, en forma de manuscrito. En el concurso instituido por *Le Figaro*, de Paris, cuyo jurado era presidido por Saint-Saens, obtuvo el primer premio, entre centenares de concurrentes, por su episodio *Il Neige*. QUEIROZ AMANCIO DOS SANTOS, MARIA LUIZA DE (Iza Queiroz Santos), *Origem e Evolução da Musica em Portugal e Sua Influência no Brasil*, Ed. por la Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, Imprensa Nacional, Río de Janeiro, 1942, págs. 260-61, da una información apreciable de sus obras).

- I - 9 ROCHA MUSSURUNGA, DOMINGOS DA
 3 - 11 *Hymno/F.O.D./A S.M.I.e C.o Senhor D.Pedro 2^o/ Executado na Cathedral da Provincia da Bahia/No sempre*

faustoso Dia 23 de Julho de 1841. / 1º Anniversario de Sua elevação ao Throno, eaquelle/em que na mesma Provincia Solemnisou-se o Magestoso/Acto de Sua Coroação, e Sagração./Poesia do Ex^{mo}/Paulo José de Mello e Azevedo Brito, Prisdte da Prov^a/ A' quem offereceo a Muzica/Domingos da Rocha Mussurunga, L. da C. de Muzica no L. da B^a/.

(Partitura: Flauti, Clarinetti, Violini, Corni in G, Trombe in C, Canto a Solo, Coro, Violoncello, Contrabasso, Timpani G, Bombo). (23,8 X 33,1), págs. 14 y I pág. de poesia.

(Domingos da Rocha Mussurunga, músico, latinista y poeta bahiano nació en São Salvador el 20 de Enero de 1807 y falleció el 29 de Febrero de 1856 en la misma ciudad. Tuvo una actuación de gran importancia en Bahía, como pedagogo musical y compositor. Autor de un *Compendio de Musica* publicado en 1834, (segunda edición en 1846), de mucha música sacra, vocal (modinhas) y bailes de salón, tomó parte en la lucha por la independencia del Brasil, debiéndose su segundo apellido al hecho de haber sido herido en un ingenio de azúcar de ese nombre. Perdió su cargo de catedrático de música y latín por haber participado en la revolución, conocida con el nombre de *Sabinada*, siendo reintegrado a su cargo en 1839. Elevó al Presidente de la Provincia de Bahía, en 1849, un proyecto de creación de un Conservatorio de Música en la capital. Su *Te Deum* para la coronación de Pedro II fué aceptado, según comunicado de la Secretaría del Imperio, del 2 de Marzo de 1842. Citamos la información sobre Domingos da Rocha Mussurunga por orden de extensión e importancia: QUERINO, MANOEL RAYMUNDO, *Artistas Bahianos (Indicações Biographicas)*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1909, il., págs. 134-40; CERNICCHIARO, V., *op. cit.*, págs. 150-51; ALMEIDA, R., *op. cit.*, págs. 352, 367, Cernicchiaro ignoró la existencia del manuscrito en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, cuando escribió (pág. 151): "La biblioteca dell'Istituto Nazionale di Musica non conserva nei suoi scaffali una sola pagina delle tante composizione lasciate da questo fecondo compositore". QUEIROZ SANTOS, IZA, *op. cit.*, págs. 249-50, le dedica páginas más concretas).

I - 9

3 - 13

BUSSMEYER, HUGO
A/ Augustissima Familia Imperial do Brazil/ *Te Deum*/ Composto/ para/ Solos, Coro e Orchestra/ por/ Hugo Bussmeyer./

(Dedicatoria manuscrita en la página siguiente: In memoria do feliz reestablecimento/ de/ Sua Alteza Imperial/ A Senhora Donna Isabel/ humildemente offerecido/ por/ Hugo Bussmeyer./ — En página final de la partitura (38): Rio de Janeiro Juni 1874).

I - 9

3 - 13

(Partitura: Flauti, Oboi, Clar^{nta} in B, Fagotti, Trombe in C, Corni in F, Trombone, Timpani in C.G., Violino I, Violino II, Viola, Orgue, Soprani, Alti, Tenori, Bassi, Violoncello, Basso, Piano). (25,5 X 33,2), págs. 38.

(Hugo Bussmeyer, pianista y compositor alemán, nacido en 1842 en Braunschweig. Fué discípulo de Litolff y Methfessel. Llegó a la capital del Brasil en 1862 y dió su primer concierto el 11 de Noviembre del mismo año en el *Atheneo Dramatico*, en presencia de la familia imperial. Siguió poco después viaje por la Argentina, Chile y Perú, pasando a Estados Unidos y Francia. Regresó en 1876 a Rio, ofreciendo nuevos conciertos y estableciéndose como músico y profesor. Ganó mucha reputación, hasta tal punto que el Emperador le ofreció la dirección de la Capella Imperial, entidad ya muy decadente que en 1889 contaba con dos organistas, once cantores y doce músicos. Publicó Bussmeyer un número considerable de obras y dejó las de mayor importancia inéditas. En 1874 estrenó un *Trio* para piano, violín y violonchelo en la sala del Imperial Conservatorio y el 20 de Noviembre de 1879 dió a conocer su obra sacra, *S. Petrus*, para solistas, coro y orquesta, en un acto organizado en el Casino Fluminense, contando también con la presencia de la familia imperial que le tenía en gran estima. La información más completa sobre él proporciona QUEIROZ SANTOS, IZA, *op. cit.*, págs. 205-06. Según esta autora, falleció el 1 de Febrero de 1912. Véase: CERNICCHIARO, V., *op. cit.*, pág. 398 y ALMEIDA, R., *op. cit.*, pág. 391. Según ellos murió el 30 de Abril de 1911).

I - 9

3 - 16

NOVARA, EMANUELLE

A/S.M.I./D. Pedro II/Imperatore del Brasile/"Il di della Vittoria"/*Marcia, Coro, ed Aria Militare*/Musica/del/ Cav. Emanuelle Novara/Buenos Aires Giugno del 1878./ (En primera página de música titula a la obra *Marcia Trionfale*. Tiene una larga dedicatoria en página entera. Reducción de la partitura para voces y piano). (26 X 34,2), págs. 36 escritas sólo en el anverso. (Este autor debe haber estado antes en Rio de Janeiro).

I - 9

3 - 17

REGIS, JOÃO HONORATO FRANCISCO

Dramma Heroico/á/ Acclamação, e Coroação do Senhor Dom/Pedro Segundo/Imperador Constitucional do Brasil./ Em hum só Acto Composto/Pelo Dezembargador João Joaquim da Silva./E posto em Musica/Por João Honorato Francisco Regis./na Cidade da Bahia/1841./

(En página anterior figura una larga dedicatoria al Emperador). (Partitura: Flauta 1º, Flauta 2º, Clarin^{ta} [1º], Clarin^{ta} 2º, Oboes, Clarins Bfo, Cornis C la fa, Fag.^{te} e Trom., Violino 1º, Violi. 2º, Violetta, Violoncº, Baixo, Timpano (y voces). (23,5 X 33,6), págs. 212.

I - 9

3 - 17

(No es citado este autor por QUERINO, M. R., *op. cit.* — ALMEIDA, R., *op. cit.*, pág. 391, menciona como uno de los cuartetistas en el *Club Haydn* de São Paulo (entre 1883 y 1887), a un Francisco Régis, pero coloca en el Índice de la misma página (525) un Francisco Regis y un João Honorato Régis. Es de dudar que el mismo João Honorato Francisco tocara en un Cuarteto 40 años después de haber escrito un *Dramma Heroico*. Insertamos a continuación la alambicada dedicatoria, muy propia de la época, que figura en segunda página:

Senhor.

Se a tolerancia hé, como creio, huma das virtudes que adornão a Magestade quando Indulgente com os erros da humanidade, ninguém, Senhor, com menos direito, nem com maior confiança, ousa esperar de V.M.I., da que eu, o perdão do arrojio a que me deixo levar de offerter a V.M.I., por occasião de Sua Suspirada Coroação, a Composição musica do presente *Dramma*, quando nada mais faço se não acompanhar, nos sentimentos de amor e gratidão para com a Augusta Pessoa de V.M.I., ao seu Author Litterario.

Digne-se V.M.I. Acolber Benigno a minha fraca producção, e perdoar os erros que por ventura possa ter commettido o

De V.M.I.

Subdito o mai affectuoso e respeitador
João Honorato Francisco Regis).

I - 9

3 - 21

CRUZ LIMA, ANTONIO XAVIER DA
A Imperatriz./Valsa para piano./Composta & dedicada a S.M. Imperial/a Imperatriz do Brasil./No dia 14 de Março, Aniversario Natalicio da no^{ma} Augusta Senhora/Pelo/Respeitoso Subdito e/Professor de Musica/Antonio Xavier da Cruz Lima./Imp. de Musica de Lopes & C^a, Rua dos Pescadores, 76A./N^o 1/

(La tapa interna con la dedicatoria está impresa. Sigue un retrato, también impreso, de la Emperatriz, firmado por la Litt. Gonzaga. En la tapa, propiamente, se lee: A Imperatriz/Valça/Partitura a grande Orquestra/por/A. X. Da C. Lima./).

(Partitura: 1^o Violino, 2^o Violino, Viola, Flauta, Outavino, 1^o Clarinette em si^b, 2^o Clarinette em Si^b, Oboés, 1^{as} Trompas em Dó, 2^{as} Trompas em Sol, 1^o Pistom em Sol, 2^o Pistom, Fagotti, 1^o Trombone, 2^o e 3^o Trombone, Ophyclaide, Violoncello, Basso, Timpanos em Sol, Bombo e P.). (26,5 × 33,8), pág. 37.

(Antonio Xavier da Cruz Lima fué un gran flautista. Intervino en un concierto de la cantante Geltrude Angelica da Cunha, el 10 de

Mayo de 1833, tocando en un nuevo instrumento, probablemente en una flauta construida por Böhm, "un difícil concierto". Era considerado uno de los mejores virtuosos de la época. Véase CERNICCHIA-RO, V., *op. cit.*, pág. 133).

I - 9

3 - 23

CRUZ LIMA, ANTONIO XAVIER DA
A/Victoria incruenta/Marcha triumphal/Dedicada e offercida/A S.M. Imperial/O Sr. D. Pedro II/Generalissimo dos Exercitos Aliados/Por Occasião da Rendição da Cidade da/Uruguayana/18 de Setembro de 1865/Pelo mais respeitoso de seus subditos/Antonio Xavier da Cruz Lima./
(Página dedicatoria impresa).

(Partitura para Banda Militar: 1^o Clarinette a Solo, 1^o Clarinette, 2^o Clarinette, 3^o Clarinette, 4^o Clarinette, Requinta, Flautim, Trompas em Mi^b, Sax em Lá^b, Clarins em Mi^b, 1^o Piston em Lá^b, 2^o Piston em La^b, 1^o Trombone, 2^o e 3^o Trombone, Ophycleide em Dó, Ophycleide em Si^b, Bombardão em Mi^b, Caixa, Bombo e Pratos). (26 × 34), págs. 15.

I - 9

3 - 26

DUCHEMIN-MAGLIANO, H.
H. Duchemin - Magliano/Scène/de la/Passion/Tirée de L'Evangile Selon S^t. Luc/A quatre Voix Soli et Choeur, Grand Orgue et Orchestre/Exécutée pour le 1^{re} fois a St. Eustache/le 6 Avril 1873./

(Dedicatoria manuscrita en la página anterior: A Sa Majesté Impériale Dom Pedro II/Empereur du Brésil/Respectueux hommage de l'auteur/son très obeissant et très fidèle sujet./H. Duchemin-Magliano./Nê á Maranhão, le 15 Janvier 1847./).

(Partitura: 1^o Tenor, 2^o Tenor, 1^{re} Basse, 2^o Basse, Grand Orgue, Pedales, Altos, 1^{er} Violoncelle, 2^o Violoncelle, Contrebasse, Timballes). (26,6 × 34,8), págs. 51.

(Parece que este compositor, nacido en el Maranhão, se radicó en París, a juzgar por la dedicatoria en francés y el lugar de la ejecución).

I - 9

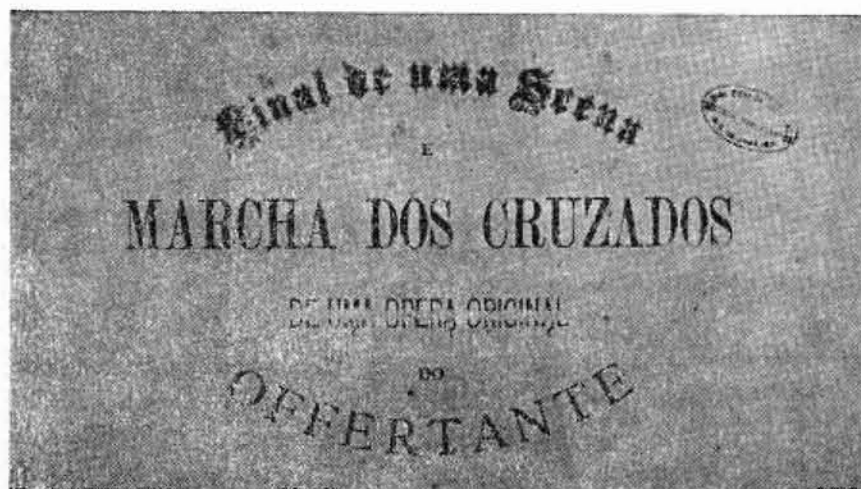
3 - 34

AGUIAR, JOÃO THEODORO DE
Te-Deum Laudamus/a 4 vezes com acompanhamento de grande orchestra/Composto, offercido e dedicado/A/S.M. o Imperador/Por/João Theodoro de Aguiar/Rio de Janeiro/1864./

(Página impresa, como muchas de la presente colección, en oro. Sigue en primera página de partitura con letra del autor: Te Deum



Página titular de la *Cantata Allegorica* de G. V. Ribas, intitulada *Il nuovo Pigmaliote*. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).



Página titular de la obra de Roberto J. Kinsman Benjamin. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

I-9
 3-34
 Laudamus/a quatro vozes com acompanhamento/de Grande Orchestra/por/João Theodoro d'Aguiar/Rio de Janeiro/1864./).

(Partitura: Flauta, Octavino, Oboes, Clarinettes Do, Fagottes, Trompas Do-Sol, Pistons Do, Clarins Mi^b, Trombones, Ophicleide, Timpano Do, Caixa, Triangolo, Bombo, Gran Cassone, Violines, Viola, Soprano, Contralto, Tenor, Basso, Violoncello, [Contra] Basso). (26,5 × 34,2), págs. 169.

(Theodoro d'Aguiar parece haber sido oriundo de São João d'El Rei, importante centro musical, al igual que Ouro Preto, Marianna y muchas otras ciudades de Minas Gerais, durante el prodigioso siglo XVIII. Una mayor información sobre este músico podrá darse sin duda al correr de estos trabajos sobre la música en el Brasil. En 1869 figuró, sin dirección, en el *Almanaque Laemmert*).

I-9
 3-39
 TRONCONI, GIOVANNI
 Souvenir de Naples/*Fantasia*/per arpa/composta e dedicata/A S.M./L'Imperatrice del Brasile/Da Giovanni Tronconi./

(Dedicatoria impresa en la primera página). (26,7 × 35,2), págs. 19.

(Giovanni Tronconi fué un excelente arpista que fijó su residencia en Rio de Janeiro, donde falleció aproximadamente en 1884. Véase CERNICCHIARO, V., *op. cit.*, pág. 526).

RELACION DE OTROS MANUSCRITOS

C. — MUSICOS DA REAL CAMARA E CAPELLA (de Rio de Janeiro)

Manuscrito hallado en la *Secção Manuscritos* (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro). Trátase de una hoja de oficio doble (25,5 × 40,8), con una sola página escrita. En un papel a manera de apéndice (8,2 × 20), consta el trámite de la petición, sellado contra la segunda página de la primera hoja. Pedro Teixeira de Seixas fué compositor muy apreciado de obras religiosas, divulgadas no sólo en Rio de Janeiro sino también en el Interior del Brasil.

Senhor.

Dizem os Muzicos da Real Camera, e Capella de Sua Magestade nesta Corte, que havendo-se-lhes a titulo de precizões do Estado diminuido a metade dos seos Ordenados, rezignaraõ-se os suplicantes com huma dizpozição a qual se fazia a sua desgraça, tinha por motivo huã taõ necessaria cauza. Tendo decorrido seis mezes porem, que os suplicantes nem essa mesma porção tem recebido, entretanto, que se achaõ.

como sempre, em actual serviço da Real Capela, cujos outros empregados são toda=via completamente pagos; he pois que por tão justos motivos, os suplicantes não podem deixar de levar á Presença de V.A.R. as suas magoadas supplicas, pedindo-lhe a Graça de os mandar pagar. Não he proprio. Senhor, do Regio Paternal Coração de V.A.R., privar de tão escasso beneficio a huã porção tão desvalida de subditos; por tanto, postrados aos Pés de V.A.R. rogaõ-Lhe se Digne Manda-lhos emcorporar á Folha dos Muzicos da Real Capella; e por que, os ordenados dos suplicantes são de huma tão diminuta importancia, tambem juntamente rogaõ a V.A.R. lhes mande pagar pela mesma repartição, e por inteiro as suas vencidas, e fucturas meçadas.

Pedem pois a Vossa Alteza Real, assim lhes Defira como requerem.

E. R. M.

Manoel Joaquim Correia dos Santos

Aleixo Borch [Bosch?]

Joze Frz. da Trindade

Joaquim de Almeida

Pedro Teixeira de Seixas

Joze Joaquim da Silva

Muzicos da Real Camara, e Capella.

Pedem, pelas razões que allegaõ, se lhes mande pagar os seus ordenados vencidos, e que sejaõ incorporados, para ofuturo á Folha dos Muzicos da Real Capella, e por ella sejaõ pagos dos seus vencimentos por inteiro.

Passe-se Portaria ao Thesoro p^a serem pagos, pela folha da Capella.

Ill^o e Ex. Senh.

Com esta Port^a nada obtem os Suppl^{es} q' haõ de ser pagos q^{to} os outros o forem; portanto se a tenção he fazer-lhes alguma graça ha de deferir-se a algũa das suas pertencen-

ções, pois p^a terem pagos não precisaõ nova Ordem. O q. elles pedem he entrar na Folha da Capella Real, p^a cobrarem por inteiro, visto terem effectivos exercicios.

V. Ex^{mo} Decidirá.

P. P. em 29 de Julho de 1822

▽

D. — AUTOBIOGRAFÍA DEL DR. JOZE MAURICIO NUNES GARCIA FILHO
I - 36 Secção Manuscritos, Collecção Ottoni. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).
6 - 60

Apontamentos/Para a noticia biographica/do/Membro Correspondente/do/Instituto Historico, Geographico e Etnographico do Brazil/Dr. Jozé Mauricio Nunes Garcia/(Natural do Rio de Janeiro).

Cirurgião Formado da Antiga Academia Medico-Cirurgica, Doutorado em Medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Jan^o, Professor Honorario da Imperial Academia de Bellas Artes, Antigo Membro Titular e hoje Honorario da Imperial Academia de Medicina, Membro Honorario do Gymnasio Brasileiro, Membro effectivo da Imperial Sociedade Amante da Instrucção, e da Sociedade-Palestra...xx Official da Imperial Ordem da Roza e Cavalheiro da de Cristo.

"A exãctidão e a verdade
acompanhão a probidade".
M. de Maricá.

22
18 — 60
9

DETALLES DEL MANUSCRITO: Introducção=nota ao Secretario do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brazil (págs. I y II), págs. 71 de manuscrito correspondiente a la fecha de 22 de Setembro de 1860, y págs. 73 a 74, a manera de post-scriptum, con fecha 25 de Abril de 1881, firmadas en Rio Cumprido [21 X 27]. El manuscrito era escasamente conocido cuando resolví extraer los más importantes trechos de la autobiografía del hijo del ilustre compositor Padre José Mauricio Nunes Garcia. Tengo entendido que fué intención publicarlo en la *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Medicina* de Rio de Janeiro. Ignoro si interesados en hacerlo para la *Faculdade de Medicina* de Rio de Janeiro. Pero las hojas del alguien ha copiado la menuda letra del médico, pintor y músico, pero las hojas del tamaño carta, por no haber sido guardadas con cuidado, están desflecándose en los costados. El documento tiene un gran valor, si bien no arroja tanta luz, como se hubiera querido, sobre los años de apogeo y de decadencia del gran compositor Padre José Mauricio Nunes Garcia. Si en aquel entonces se hubiese hecho hincapié

testemunhas, e pois q. não dezejo confundir oq. seja hum elogio historico — só proprio dos Sabios, das illustrações e pessoas notaveis — com oq. só he e deve de ser — verdadeira chronologia ou chronica. Não, eu trato de responder apenas ao mandato do Instituto com a exposição ou explicação fiel de tudo q. diz respeito a historia de minha vida, sem esperanças de chegar ao cabo p^r q. a vida me vai fugindo apressadamente, e apenas disponho da forsa de minhas reminiscencias.

Honro-me ser s^{nr}. Secretario, com a mais subida consideração, D. V. S.

m^{to} attento Venerador

O Dr. Jozé Mauricio Nunes Garcia

S. C. 22 de 7^{bro} de 1860

A P O N T A M E N T O S

Para a noticia biographica

Do Membro Correspondente do Instituto Historico
e Geographico do Brazil

Dr. Jozé Mauricio Nunes Garcia

Contando hoje 53 annos d'idade, eu —o Dr. J^o Mauricio Nunes Garcia— nasci na caza N^o 62 da Rua dos Borbonos, caza q. vê-se á esquerda d'aquella q. fica p^r baixo do aqueducto q. leva agua da Carioca ou das Marricas p. o convento das Freiras d'Ajuda, em 10 de Dezembro de 1808, nesta cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro.

Ha minha Mãi a Sn^{ra} D. Severianna Roza Martins, hoje Viuva de Antonio Rodriguez Martins ⁽³⁾ e então Severianna Roza de Castro, parda livre e desempeida, filha natural de Joaõ de Castro Moreira — homem branco filho do Porto, com Andreza Maria da Piedade — mulher da raça *quartuor do naturalista Visey* ⁽⁴⁾, isto he, nascida da de mulato com negra, ambos livres e baptizados na Freguezia de Santa Rita desta Côrte.

⁽³⁾ La madre del Dr. Jozé Mauricio Nunes Garcia filho tuvo en su segundo matrimonio un hijo que más tarde fué un médico ilustre, el Dr. Severiano Rodrigues Martins, medio hermano del Dr. Jozé Mauricio y por añadidura, también mestizo. Este Dr. Severiano fué intimo amigo y médico de Louis Moreau Gottschalk cuando éste se halló en el Brasil en 1869: Le salvó la vida al atenderlo cuando tuvo la fiebre amarilla y cuando Gottschalk cayó por segunda vez enfermo lo cuidó abnegadamente hasta la muerte de éste, acaecida en Tijuca, el 18 de diciembre de 1869. (Nota del Transcriptor).

⁽⁴⁾ No es legible. (Nota del Transcriptor).

Tendo p^r progenitor o Sr. P^o M^o Jozé Mauricio Nunes Garcia, fui baptizado na Matriz de S. Jozé em 18 de Março de 1809 ⁽⁵⁾, levando p^r Padrinho —o Professor de muzica e violinista— Francisco Joaquim, q. falleceu fazendeiro em Irajá; e p^r Madrinha minha avô paterna D. Victoria Maria da Cruz ⁽⁶⁾, como constará da procuração q. deu a Luis Manoel Alvarez de Azevedo — p^a me apresentar na Pia baptismal p^r ella, ou em seu nome.

Meus Avós paternos eraõ —o Mestre de campo— Apollinario Jozé Nunes, nascido na Cidade de Campos dos Goitacazes, e sua Esposa, ácima nomeada— natural de Villa Rica, hoje cidade de Ouro Preto, da Provincia de Minas Geraes, ambos mulatos claros e de cabellos finos e soltos como os de m^{ta} gente q. se diz branca, e q. só p^r isso julgou poder exmagar-me.

Para q. não seja objeto de duvidas declaro já — q. até 1828, q^{do} se deu a perfiliação e reconhecimento q. fez meu Pai, p^r escriptura lavrada nas notas do Tabelliaõ Jozé Pires Garcia, guardei eu o nome de Jozé Apollinario Nunes Garcia; como q. nos livros da antiga Academia Medico-Cirurgica do Rio de Jan^o deve estar lançado o Despacho do Baraõ d'Inhomerim —como Director d'aquella Escola— q^{do} estudei medicina, estando entãõ no 5^o anno, mandando registrar a troca de sobrenome, p^r isso q. pelo facto do reconhecimento paterno coube-me o nome de Jozé Mauricio Nunes Garcia Junior. Tenho disso certidaõ entre os meus papeis e diplomas.

Em maxima testemunho doq. deixo escripto ácima como exacto, existe na Camara Eccleziastica —em as diligencias feitas p^r meu falhecido Pai q^{do} tomou Ordens— a filiação delle e de seu Pais, p. o cazo de q. não appareção as certidões q. tirei e tenho disso entre os meus papeis.

Existe tambem a carta de Perfiliação, q. agenciarei pelo Desembargo do Paço e só obtive em 1831 q^{do} meu Pai ja era fallecido.

Existe em summas em os apontamentos de Baptismos da Freguezia de S^{ta} Rita desta Côrte, o baptisterio de minha Mãi e de minha

⁽⁵⁾ No se distingue bien si es 18 u 8 de Marzo. (Nota del Transcriptor).

⁽⁶⁾ Después de pacientes búsquedas hemos podido hallar la constancia de la fé de bautismo de la madre del compositor Padre José Mauricio Nunes Garcia, oriunda, en efecto, de Minas Gerais. Sobre este hecho daremos noticia y documentación gráfica en la continuación de estas *Brasilianas*. (Nota del Transcriptor).

Avô materna, como no livro dos obitos dessa m^{ma} Matriz q. diz respeito a meu Avô materno, q. nessa m^{ma} Igreja foi sepultado.

Talhado pela Providencia Divina p^a padecer de todos os modos, mas com *fibra de rezistir*, desde o berço dataõ as contrariedades, privações e desgostos!... E com q^{to} minha juvenil viveza — a par d'uma incrível e precoce circumspecção sempre me guiassem á nunca mentir, p^a ter o prazer de ver meu Pai apontar-me como exemplo de correcção p^a meus irmãos todos q^{do} tinha de castigar-os, isso m^{mo} servio p^a me dar dôres, e dôres... Posso dizer q. abri os olhos no collo de minha Avó e Madrinha, p^r q. nelle tive o meu berço sempre q. largava o peito da âma, contando eu entã seis mezes d'idade; e q. entre ella e meu Pae achando, sobre huma singular selecção, todos os mimos e caricias, q^{do} me mandavaõ á caza materna chorava e esperneava p^a voltar, ao ponto de custar-me isso sempre pancada, senaõ e tambem, p^r q. como criança dizia eu áq. me gerára — “q. minha mãi era a Dindinha (Avó paterna e ella era = a Moça =).

Isto, q. minha Mãe ainda hoje me refêre com dôr, vêm todos q. era filho sôm^{te} das leis do habito, pois q. excluzivam^{te} vivendo com meu Pai e Avó, naturalmente estimaria mais estar com elles doq. com a mãi natural, q. só vim a conhecer aos 18 annos d'idade!

Em 1816, p^r occaziaõ de infermar gravem^{te} minha Avó e Madrinha, entrei eu — a despeito dos meus oitos annos d'idade — no numero dos q'lhe fizeraõ quartos, p^a ter maior dôr em a ver morrer q^{do} entregue á minha guarda; e he factõ q' p^a avizar meu Pai desse nosso infortunio, corri e disse-lhe — “Dindinha está fazendo carêttas”. Elle m'o repetio m^{tas} vezes agradecido, tendo Deus disposto q' fosse eu m^{mo} oq' unicam^{te} o acompanhasse na sua hora derradeira, p^a ouvil-o — ao espirar, — recitar o Psalmo de Nossa Senhora!...

Entregue d'esde entã a mim mesmo, aprendi prim^{as} letras com meu Pai (q' tambem me ensinou o italiano, geographia, logica e rhetorica — pelas m^{mas} postillas do tempo q' elle estudára com os Professores Alvarenga e Dr. Goulaõ, aq^m substituiu p^r vezes). Hum velho portuguez — Martinho Alcamphorado ensinou-me (em caza) caligraphia e arithmetica até somar complexos; e com o P^e Antonio Manoel de Moraes aprendi grammatica portugueza e Francez; aquella em Lobato, e este na Biblia de Tracy.

En 1817 entrei no estudo da latinidade, ouvindo as lições do P^e M^e Luis Antonio; mas hum forte phenis (?) q' nesse anno tive obrigou a retirar desse estudo temporariamen^{te}, e p^a logo d'uma vez — p^a tratar-me dos repetidos accessos d'asthma, pelo sistema de hum cirurgiaõ portuguez — Manoel Félix Quevedo (vulgo Torototô) oq^e exigio q' eu fosse vomitado, quaze diariamen^{te} e p^r espaço de seis mezes, com Poaia e oximel scilítico!... Meu Pai cumpria religiozam^{te} q^{es} q^r prescripções dos seus medicos. Naõ sei porem, si pelo barbaro tratamen^{te} ou pelo phenis, he factõ q' a asthma desapareceu; mas p^r conselho dos medicos só me deixaraõ estudar oq' eu queria. Ahi está o Sr. Conselheiro Taraus q' em 1824 m^{to} pouco dera p^r minha complicação eq' antes disso me tratára p^r Vezes p^e o certificar.

Obrigado p^r nimia e natural curiosid^e a attentar p^r tudo oq' via fazer, desde a menince me habituei a naõ conhecer impossiveis! He p^r isso q' chegei desde m^{to} pequeno a costurar como huma mulher, pespontando e marcando; como a cortar (até bem pouco tempo) minha roupa branca. Isso me servio, p^r q' q^{do} faltaraõ os meios a meu Pae — eu cozinava p^a mim e elle (testemunha q' ainda nesta hoje he o Sr Claudio Antunes Benedicto) lavava e engomava minha roupa, caté (?) p^r q' havia em caza hum official sapateiro, q^{do} em peq^{no} me perguntavaõ oq' queria ser, respondia tolam^{te} — “Quero ser sapateiro p^a ter minha loga”. Estomagado pelos chascos com q' tal me recibiaõ, replicava eu logo — “Pois dem-me a ferram^{ta} q' veraõ”. Deraõ-me'a, e he factõ q' calcei sapatos q' mesmo cortei e fiz, e desde entã jamais teimaraõ com migo, cujo dizer era — fazer; prometter era cumprir, e emprehender era — executar.

Tendo meu Pai aula publica de muzica, como creança atirei-me a estudar a artinha q' elle escrevêra e cujo original possuo ainda (?). O celebre cantor Faciotti ouviu-me huma vez (era eu o 1^o soprano d'aula) cantar o *Stabat Mater* de Hayden, cujo *Quando Corpus* he d'uma afinação difficilima e n'aula naõ havia instrumen^{to} algum p^a sustentar as vozes: afogou-me m^{to}, e quis apostar comigo q^m daria huma nota mais aguda. Fizemos ambos a escala, passei-lhe 3 notas, e com isto dediquei-me todo á muzica como gr^e cantor, esquecendo-me da minha educação intellectual, ufano de haver ganho a hum castrado!...

(?) Este Compendio (*Artinha*, em português), se ha perdido. (Nota del Transcripto).

Religiozam^{to} educado pelo lado moral, doq' meu Pae não se descuidava, eu o tive por preceptor e com mais afinco, desde q' o N^o D João VI retirou-se p^a Portugal, q^{do} elle ficou entãõ mais cazeiro e socegado ou descansado. He sem duvida p^r tal beneficio, q' ganhei o habito de rezignar-me facilm^{to} dos revezes da sorte, sem dezesperar doq' Deus pôde.

Os tristes dias de Abril de 1821 p^a o Rio de Jan^{ro} (8) tiverãõ hum êcho bem triste no coração de meu Pai! . . . Desde entãõ, vendo-se elle o ludibrio dos *puritanos e gr^{es} da terra*, e pouco depois reduzido aos simples 600 \$ q' a côrte o achou vencendo como mestre de capella da *Sé do Rozario*, ordenou que me preparasse p^a algum emprego — p^r lhe terem dito os medicos q' p^r minha complicação não se devia contar comigo p^a gr^{es} estudos — e pois q' pela muzica não seria mais feliz doq' elle. . . Entregou-me ao meu Padrinho de Chrisma Sr. P^o André Victorino — entãõ Vice Reitor do Seminario Episcopal de S. Jozé da Côrte, e ahi estudei grammatica latina com o Professor João Baptista Soares de Meirelles. Era tal nesse tempo a forsa da minha memoria, q'com hum taõ rigorista e exigente latinista fazia a Artinha em 3 mezes a seu contento! . . . Estando a traduzir a 1^a Selecta, e p^r occaziaõ d'um thema de lugar, me prometteu elle bôlos. Peço licença ao Vice-Reitor p^a vir à caza, e queixando-me da promessa tive a desgraça de sahir d'aula p^a não apanhar, e fiquei sem saber latim.

Em 1823 matriculei-me n'aula de francez do m^{mo} Seminario, sendo entãõ lente o P^o Franche, Irmaõ e successor do P^o Boaré Capellaõ Mor do Exercito, e nella fui condiscipulo do S^r D^r Dom^{os} Jozé G. M. Magalhães. Leccionava Frei Peres Philosophia nesse Seminario, e p^r isso pude ouvir-lhe algumas lições sem saber m^{mo} ao q' me dedicasse, pois q' pretendendo meu Pai arranjar-me no Thezouro publico como practicante, eu pedi-lhe q'naõ, p^a não ser lá sempre o último! . . . Já nesse tempo previa eu oq' tive de vir soffrer, taõ atrozm^{to}, p^r ser mulato. . .

Em 1824, pela carencia de tropa no Rio Grande do Sul, houve aqui hum forte recrutam^{to}, e n'um dia q' meu Irmaõ Apollinario J^o Nunes Garcia, habil muzico e organista estava doente, tendo eu de ir tocar organo na Missa dá Freguezia do Sacram^{to} p^r elle, fui recrutado p^a o Exercito e prezo. Levado á presença do S^r João Paulo dos Santos Ba-

(8) Se refiere a la partida de João VI y su séquito para Lisboa. (Nota del Transcriptor).

rrreto, entãõ Alferes do Estado maior e em caza do General Corado tratou-me elle mal, e sem attender ao attestado q' lhe mostrei de muzico da Capella — attestado q' tinhaõ todos os discipulos do meu Pai p^r ordem do Sr. D. João VI não derogado, não me lembro q' respostada dei-lhe q^{do} elle disse — “Estãõ bem bom p^a piafano” q' me mandou logo p^a o Batalhaõ de Caçadores jurar Bandeiras. Commandara esse Batalhaõ (na falta de D. Francisco) hum filho do Marquez de Inhambape, aq^m disse q' estava em jejum até aquella hora (seriaõ seis da tarde no vez de Fern^o) e pedi licença p^a vir à caza. Concedeu-me isso mandando-me acompanhar p^r hum cabo, com oq^{'l} manguei, p^r q' logo q' pillei-me de portas a dentro deixei-o na Rua e só q^{do} meu Pai veio com a ordem de soltura do General heq' soceçou, levando-a p^a o Quartel em meu lugar. Aonde estaria eu hoje, soldado, com o Art^o 24 do Regulam^{to} de Lippi, eu exbulhado dos mimos e carinhos comq' me criãraõ; eu constitucional e livre p^r natureza, entregue á insolencia e barbaridade dos instructores e superiores?! . . .

(Se matriculó en 1824 en el primer año de la *Academia Medico-Cirurgica* de Rio de Janeiro y se inscribió en los cursos de la Escuela Militar, a la que concurrió de 1826 a 1828. Completó el curso de médico en 1829). (Nota del Transcriptor).

Pág. 7

Foi assim q' conquistei toda a estima de meu pai, e q' algumas liberdades lhe mereci — ao ponto de parecer ou tratar-me mais como Am^o doq' como a hum simples filho — Elle q' me espiãra p^r toda parte e sempre vio q' bem longe de vadiar *frequentãva eu com proveito as Academias de Medicina e militar* ao m^{mo} tempo e ainda me restãra tempo p^a ir aprender dezenho na de Bellas Artes, onde tive lições do Professor de Pintura histórica João Baptista Débret, sendo p^a lá mandado p^r Avizo ou Portaria q' impetrei do Ministro do Imperio o S^r Ar^o Lima hoje Marquez de Olinda, p^r q' o Director dessa Academia Henrique Jozé da Silva, me trancãra as portas, dando como razãõ desse ciume — ser elle o Professor de dezenho (em que massava os discipulos p^r 3 annos q^{do} o q' eu mais dezejava era aprender tudo em hum dia). Dei minha queixa e tudo ganhei p^r q' com poucas lições e o bom methodo de Débret fui logo copiar hum quadro de S^{ta} Cecilia de Raphael, e taõ satisfeito ficou meu mestre q' tira do bolso e dá-me hum

papel, sendo esse papel huma nota de Banco de 40\$. Criou homem! Pouco depois estava eu fazendo copias de gesso com todo o gosto, mas deu-se logo a sua partida p^a França, e com isso perdi de ficar sabendo pintar.

Pág. 8

(Se matriculó de nuevo, en 1829, en la *Academia Medico-Cirurgica* para el cuarto año, porque en ese entonces no se podía obtener en Río de Janeiro el doctorado en medicina, siendo válidos únicamente los de la Universidad de Coimbra o de otra de Europa. (N. del T.).

Em 1829 matriculei-me de novo no 4º anno da Academia Medico-Cirurgica, sendo lentes-de-Partos —o unico substituto q'havia entã— o Dr. J^a Maria Cambury de Nolle e Jeronymo Alves de Moura de Operações e aparelhos. Aquelle já era meu Am^o., desde o meu 4º anno q'me votáva toda a sua estima, consideração e intimidade; e este me considerara tanto, q'si não fõra isso ou elle, pela aula de Clinica teria eu perdido os meus 4º e 5º annos, pois q'no propozito de ajudar a meu Pae, já entã m^{to} pobre e valetudinario, era eu organista das Irmandades da Lapadoza e Sacram^{to} e da ordem 3^a de S. Fran^{co} de Paula, cujas Missas implicavaõ com as horas da clinica. Fui-lhe expõr isto, e pedir q' me concedesse ir curar os doentes da minha enfermária q^{do} acabasse daquelle servisso, e elle não só annuo com penna de minhas precizões ou faltas de meios; como...

(Se encontraba profundamente convencido de que el hijo de José Mauricio Nunes García jamás faltaría a sus compromisos, como efectivamente sucedió).

Pág. 10

(Hubo un conflicto en la Academia por la denuncia injustificada de un portero, estudiante de tercer año, futuro médico). (N. del T.).

Foi no dia seg^{to} com meu Pae ao Baraõ d'Inhomerim, levando a petição p^a devassa, e m^{to} bem tratado p^r elle toquei, cantei e acompanhei-o ao piano, —admirando a bella vóz de tenõr q'elle tinha; fez elle a meu Pae tambem tocar, e assim terminou tal intriga.

Págs. 10-11

No meu exame de 2º anno deu-se hum final igual, q' p^r concumitancia cabe referir aqui. O Dr. Peixoto explicava Phiziologia p^{lo} tratado de Magmdie(?). E p^r q' n'uma sabatina sobre a vóz nomeando-

me arguente se zangou p^r eu objectar a destruir esta asneira do Compendio (tratando de applicar ao mecanismo da vóz oq' se dá nos instrumentos de palheta (fagotti, oboé, clarineta e corni Inglez): dava como certo q' a palheta *produz e modifica os sons*. Eu q' já nesse tempo sabia q'tal se não podia dar, pois q'tõdos conhecem o som do fagotti, m^{to} diverso do da clarineta e dos outros instrum^{tos}; q'o proprio timbre de huma nota dos instrum^{tos} da m^{ma} especie variava conforme as dimensões e estado delles, mostrei q'as modificações destes eraõ operadas pelas chaves e orificios q'esses instrum^{tos} tinhaõ, eq' isto m^{mo} ainda estava dependente da habilidade, escola ou methodo e pratica dos tocadores; entretanto q'no larynge, o q' se dava, como diziaõ Richerand(?) e outros; eraõ —*cordas vocaes*— semelhança do q' se dá nos instrum^{tos} de corda. X X. N'outra sabatina sobre a audiçaõ quis elle explicar com regras musicaes a modificaçaõ dos Sons pelos bemões e sustentidos como pôde fallar q^m não conhece as regras da harmonia. Tive a desgraça de me querer mostrar muzico, e p^a não fazer fiasco muni-me de instrucções de meu Pai p^a bem objectar o lente, visto q' desde a tal sabatina da vóz não fui mais nomeado arguente, e pelos aduladores (q'hum lente sempre encontra, ainda q'os deteste) era eu apelidado —o *palheta*—. Conseguí destruir a teoria muzical da Cadeira, mas só obtive a má vontade do lente. No meu exame porem, cabendo p^r ponto o orgaõ da audiçaõ, vio o Dr. Peixoto q' (tendo p^r examinador o Dr. Mariano J^a Per^a do Amaral, o mais terrivel dos examinadores da antiga escola!), não respondi com o compendio, maz ainda sustentando depropozito todas as idéas da Cadeira pelas notas q'eu guardára. No fim do exame o Dr. Peixoto dignou-se vir abraçar-me, mostrando-se pago do meu proceder e confessando q'se tinha enganado a meu respeito, pelo q'desde entã se tornára meu amigo.

Pág. 12

Em 1830 cursava eu o 6º anno como repetente da lei dos cirurgiões Formados, q^{do} em 10 de Abril desse anno, pelas 6 horas da tarde, houve de perder meu Pai! Embora já cirurgião maz sem clinica ou clientella pois q'todo o tempo era-me absorvido pela frequencia de aulas diarias eo necessario estudo; como tambem em ensinar a muzica e piano aos discipulos q'me ajudavaõ a vestir e comprar livros (em q'me comeu bõas petacas o Souza livreiro q'se estabelecêra na Rua dos latoeiros, — em cujos assentos se acháva nota das obras q'li e possuia p^a não ser

mão medico) cada hum q' ajuize p^r si do desgraçado estado em q' me achei, sabendo mais q' duas irmãs menores e essas em estado de loucura desde m^{to} tempo ficavaõ a minha guarda, ao mesmo tempo q' eu precisava estar na Escola e hospitaes, e só tinha em caza p^a vigial-as huma preta velha alugada, livre e morigerada he verdade, q' nos servia como m^{tos} annos antes servira a meu infeliz Pai!...

Pág. 13

Achou huma Tia minha nas gavêtas de meu Pai 16 \$ em còbres, restos do ordenado q' nesse tempo se pagava no Thezouro huma p^{ta} em tal moêda — *peculio ou fortuna* desses q' sóem dedicar-se ao serviço publico mais honesta e desinteressadamente... Não tinha eu, pois, com q' dispor o enterro, q^{do} entra-me o Professor de muzica Candido Ignacio da Silva, á manifestar-me o dezejo q' tinha a Irmandade de S^{ta} Cicilia de fazer-lhe as exequias com Missa e officio solemne de corpo presente, em a Igreja de S. Pedro. Aceital-o não era huma virtude... Ficou esta na dôr da pobreza e necessidades!... Sim, esse punhado de Irmaõs, discipulos e amigos teve mais... religião e charidade do q' alguém, p^a não esperar q' hum desventurado filho esmolasse até os palmos de terra q' deviaõ esconder p^a sempre os restos mortaes de hum bom servidor do Estado, jamais remunerado, e senaõ pelos 48 annos consecutivos de Mestre de capella; ao menos como pregador Regio; como muzico da Imperial Capella; como Compozitor e creador do immenso Archivo de muzicas sacras da Cathedral ⁽⁹⁾, em dois Reinados; como Inspector da muzica da Real Capella de nomeação Regia; e até como preceptor da mocidade, q' se dedicava à sciencia da harmonia e contraponto na aula publica, q' effectivamente leccionou p^r 28 annos gratuitamente... *Sic transit gloria mundi!*

Passados os dias de nôjo, encarregou-se aquella Tia Felizarda Moreira de Castro da guarda das duas orfãs, mediante a pensão de 20\$ mensais q' eu lhe pagaria, si sobrevivesse à dôr de toda a minha desgraça; e logo, depois da Missa e Officio em o 7^o dia, voltei p^a caza só, (p^r q' na vespera minhas irmãs ou filhas adoptivas tinhaõ sido p. o

(9) El tesoro de manuscritos del Padre José Mauricio Nunes Garcia, depositado en la Catedral de Rio de Janeiro, se redujo a una ínfima parte. Muchas de las obras fueron quemadas no hace muchos años, para hacer limpieza de papeles viejos, como es de conocimiento de los que se interesaron por la obra de ese gran compositor. Una relación y un comentario de sus composiciones se hará en la continuación de estas *Brasilianas*. (Nota del Transcriptor).

poder da sua *mai de charidade*) p^a lastimar-me ainda de ter sido avizado pela senhoria do predio — *desde o 5^o dia do nôjo!* — q' me custaria o dobro do q' pagara meu Pai, isto he 32\$, q^{do} se não encontrava huma só caza devoluta!!!

Págs. 13-14

No oitavario do obito do meu Pai, porem, pude ver q' não ha homem nenhum essencialmente máo, como q' Deos era comigo! He verdade; o General Albino Gomes Guerra de Aguiar bateo-me à porta, trazendo-me 20\$, p^a de signar assim a quantia q' todos os mezes eu devia mandar buscar em sua caza até q' me formasse em Medicina, couza q' elle não só não esperava q' eu fizesse — trazendo-m' a sempre; como, demais a mais effectuou ainda p^r espaço, de mais hum anno, dizendo-me q' medico novo não podia ter mão precisões. Eu o encontrei sempre em todos os meus apuros e questões, q^{do} menos o pensava ou esperava, com toda espontaneidade; e não só pelo lado da sua bolsa, com dos seus amigos — q' tornou meus, e de todas as suas relações e influencia! Não teço encomios à memoria desse bello coração de homem, q^{do} só refiro aqui a verdade, e verdade q' tanto mais me apraz de confessar q^{to} he certo q' o General Albino não era do numero dos amigos de meu Pai, jamais nos devêra hum só favor, e apenas p^r caridade ou p^r bondade de d' alma, se tornára o mais notável dos meus amigos e bemfeitores!

A generosa e espontanea offerta do General Albino Gomes Guerra de Aguiar seguiu-se a de S. E.^{ma} Reverendissima o S^r Bispo D. Jozé Caetano da Silva, e logo depois, p^r intermedio do Dr. J^o Maria Cambuey do Valle, houve a nota de trez amigos delle q' se cotizáraõ p^a augmentar-me a mezada com q' pude subsistir em q^{to} tive de frequentar aulas, e mais nada podia ganhar com o proprio trabalho. Eraõ os suscriptores o Cirurgiaõ Mor Honorio Jozé da Cunha Grugel do do Amaral com 6 \$; os Deputados do Ceará Antonio Joaq^m de Moura com 6 \$ e Serpa Brandaõ — administrador do Jardim Botânico da Lagôa de Rodrigo de Freitas com 4 \$, cuja soma, com os 20 \$ do General e 60 \$ do Sr. Bispo prefazia a mezada de 96 \$. Deos quiz matar-me a fôme — p^r q' passei — p^{or} me á coberto das maiores privações, p^a fortalecer a saudade, q' até hoje jamais pôde murchar, e antes revive, até na igualdade das provações!...

Págs. 14-15

Hia-me passando hum facto, cujo nascim.^{to} tivera lugar pouco antes do anno de 1830. He elle a proposta q' me fez meu Pai d'uma moça — bonita e m^{to} rica, q'so tinha p' parentes huma madrinha q' a havia creado e educado — moça q' dezejava despozar-se comigo, e cujo Pai — hum Angolista — já fallecido, depositára no antigo Banco 15 contos em oiro p^a só levantar-se q^{do} ella cazasse. Sem attender ou *entender* q' nas desgraçadas circumstancias emq' eu e meu Pae nos achavamos, devendo só crer q' tal cazam^{to} estimava elle p' si e p' mim! Indo p' ordem delle ter com a madrinha dessa moça e perguntando-me ella si eu não sabia ao q' hia, disse-lhe "q' não fazia mais doq' obedecer a meu Pai". Antes de mais nada dizer-me chama pela afilhada q' me apresentou, dizendo-me q' era ella m^{ma} q' m^{de} dezejava ser minha Esposa; q' eu o decidisse p' q. merecendo-lhe ella tudo, isso m^{mo} havia confiada a huma Tia minha — Joanna Maxima Leite Per^a q' ahi está p^a testemunha, pois q' precisava dispôr da sua fortuna depositada no Banco, estando este em liquidaçãõ, e tal não o haver previsto o seu fallecido Pai. Essa moça não dissimulava o seu dezejo ardente ou antes paixaõ, de defonte de mim onde se sentára. De minha p^{to} porem, não sei si — p' bem crasso erro — e erro q' taõ caro hei pago! . . . : não sei si — p' influencias do verdor da idade, desse amor q' sempre tive ao trabalho p^a só possuir oq' fosse ganho sem quebra da inata independencia de meu character; ou si — p' q' em mim ou contra mim se devia dar hum triste exemplo contra os filhos desattentos q' embora sem falta de respeito aos dictames paternos, lhes opponhaõ hum veto *sempre infantil e p' tanto tolo*, irreflectido e desgraçãõ, respondi à Snr^a D. E. . . . — "q' nada lhe podia decidir, p' q^{to} sem meios, ainda estudante, sem poziçãõ nem clientella, claro q' não podia tomar estado". Esta resposta, bem longe de desapontar a menina, teve logo a seg^{to} replica — "p' isso não, pois q' temos muito com q' passar". Tomando eu isto como huma prova deq' ella se orgulhava de sua fortuna, antes q' da conquista *de hum espozõ*, repliquei-lhe eu — "q' era isso contra os meus principios, pois q' estava decidido a só tomar estado depois q' me formasse". Em tréplica assevera-me ella "q' a ser assim, esperaria até q^{do} eu quizesse". Voltei-me entãõ p^a a madrinha, e já de pé assegurei-lhe, "q' faria a desgraça de sua afilhada, q^{do} no tempo da espera podia ella perder hum melhor marido", e retirei-me. Esperava-me meu Pae, a q^m tudo referi em caza, notando-lhe som^{to} o *silencio comq' me ouvio*.

Huma hora antes de espirar, perguntando-lhe eu si queria q' mandasse buscar o viatico p^a q' me não expuzesse às censuras dos vezinhos, observa-me meu Pae — "não viste q' disse Missa hontem? . . . Só sinto q' me não tivesses feito a vontade em cazar com . . .". Tornei-lhe entãõ, q' q^{do} me fez a proposta eu respondêra logo q' o faria p' obediencia; mas q' desde já lhe dava minha palavra q' me cazara. Ao acabar do nôjo porem, soube q' tal moça já estava apregoada p^a cazar com outro — cuja infelicidade não quiz fazer, e p' tanto deixei de cumprir a palavra q' hypotecára em hora taõ solemne, crendo embora q' bem fazia! Erro sobre erro, e este insannavel. . . Deos m' o perdoará, p' q' sabe a dôr comq' o confesso! . . .

Pág. 17

(Pasó a vivir a una pequena casa de la Rua do Hospicio N^o 218, junto a la Rua da Valla. Concluyó sus estudios en Marzo de 1831 y resolvió dedicarse a la obstetricia, no obstante la guerra que le hacian las Comadres o Parteras; obtuvo clientela, si bien "pouco rendoza e, a expensas d'alguns discipulos de muzica e piano, me mantive até 1832". El 16 de Julio de 1833, después de presentarse a concurso, fué nombrado "Substituto de Secçãõ em Sciencias cirurgicas" en la Facultad de Medicina de Río de Janeiro). (N. del T.).

Pág. 21

(Es nombrado "Preparador do curso de anatomia descriptiva" en la Facultad de Medicina de Río de Janeiro). (N. del T.).

Pág. 28)

(En 1834 cae gravemente enfermo de una neumonía doble. Ascende a "Lente de Anatomia descriptiva" por Decreto del 4 de Noviembre de 1839. En intrigas contra él es calificado "como o negro mais dezavergonhado da Escola". (N. del T.).

Pág. 32

(Es nombrado "Membro titular da Academia Imperial de Medicina". Recibe la "Condecoraçãõ de Cavalheiro da Imperial Ordem da Roza" y declara que su Padre, José Mauricio, renunció a la misma en favor del hijo, en 1828, previa licencia de Don Pedro I, por escritura pública labrada ante el Tabelliaõ (Escribano) J^o Pires Garcia). (N. del T.).

Pág. 33 bis

(Organizôse en la Facultad una lista de adherentes a la estatua ecuestre de Pedro I, pero el nombre del Dr. Nunes Garcia, como adherente, fué intencionalmente omitido. Este hecho le hace escribir una acerba y a la vez valiente critica sobre la situación social del medio que es todo un documento sobre la época en que le tocó vivir y actuar). (N. del T.):

Naõ censuro nem me importo com os apodos da posteridade, de contra a bôa ou má idéa daquelles q'tais estatuas erigiraõ em hum paiz, cujas praias e desembarques saõ o escarneio do extranjeiro q'o abordaõ; nem si o povo q'tais monumen^{tos} haja de ir contemplar (nos dias da fôme e da miseria) terá ou naõ direitos p^a contrastar sua desdita com as obras do entusiasmo e sagacidade de occaziaõ; e menos ainda — se a memoria dos herôes he mais duravel pela materia elaborada na tenda dos artistas, do q' pelas bençôes dos habitantes ou povadores dos azilos à pobreza eã orfandade desvalida, do q' dos beneficiados d'uma boa policia medica, d'um bom systema de calçados, esgotos, despejos e construcções urbanas!

Pág. 34

(Recibe la medalla de "Official da Imperial Ordem da Roza" por haber combatido abnegadamente la fiebre amarilla). (N. del T.):

Pág. 35

(Después de mucho titubear, y pensando quizás que los innúmeros enfermos que él salvó, podrían ayudarle, participó en la lucha política, inscribiéndose en el Partido Liberal. Fué total su derrota y su reacción se lee en los siguientes párrafos (N. del T.):

Os jornais de entaõ dizem os motivos p^r q' apresentei-me nessa luta, q' acabou por fim pela condemnação de castas, e n'um pais de tantos mulatos como o Rio de Janeiro, em oq^l he já o mulatismo hum principio anteposto à doutrina do Art^o 179 da Constituição do Imperio, prevalecendo p^r isso a distincção de mulatos claros e escuros, entretanto q'os ha taõ claros como brancos — aliás filhos de negra; e bem escuros, filhos legitimos de dous mulatos!

Para q^m olhasse p^a estes caprichos da natureza, bastava o facto p^a justificar a escuça em q'está commigo m^{ta} gente e he: q'taes distincções só affectaõ áquelles q'precizaõ justificar-se brancos, p^r se degradarem antes da convicção de o naõ serem, do q'se lhes atirassem o labio de libertinos, ladrões e savandijas, sendo apezar disso tidos p^r brancos e m^{to} brancos!

(En esta misma página cita de paso a su hermano Apollinario, el músico). (N. del T.):

Pág. 36

(En un momento de indignación contra la burocracia del Estado exclama, al calificar a su padre de víctima mayor de ese organismo), (N. del T.):

Filho reconhecido ou legitimado pelo Desembargo do paço de hum homem q'fez vulto em o Reinado do Sr. Dⁿ João 6^o, homem a cujos serviços, honras, condecorações e privilegios aquelle Tribunal, em a carta de perfiliação q' delle impetrei e obtive me concedeu, como nella se declara; homem repito, q' pelos simples 600 \$ q'aquelle Monarcha o achou percebendo na antiga Sé do Rozario desde o tempo dos Vice-Reis em o lugar de Mestre de Capella. q' servio p^r 48 annos consecutivos, passou dalí p^a a Capella Real e depois Imperial; ensinando sempre muzica em aula publica à mocidade q'a essa vocação se destinava, com cujos discipulos supria a falta de cantores, q'a Cathedral do Reino unido sentira, p^r 28 annos; servio ainda de Inspector da muzica da Real Capella p^r 24 seguidos, em os q^{es} tam bem levou a compor peças sacras, q'hoje nem se podem contar, p^a o Archivo daquela Cathedral, nunca disso teve remuneração alguma, e nem eu ouzei pedil-a p^a mim, p^r q'o escarneio seria o despacho!... Si naõ provo com isto a terrivel impressaõ q'em mim cauzára o facto de vél-o expirar em completa desgraça, cercado de desgostos e privações, e dezattendido até nos seus direitos, com toda a desigualdade, pois q'a Marcos Portugal se continuar pelo *Bolsinho* a m^{ma} ração de creado particular q'a meu Pai se tirára, q^{do} toda a sua vida tinha já gasto em bem servir ao estado taõ desinteressado, q', q^{do} esse Rei seu Amigo lhe dizia — "O Padre nunca pede nada" — respondia elle logo — "q^{do} V.M. entender q'eu mereço me dará"; ao menos provará q^o pôde a forsa dos exemplos d'uma moral sevêra, senaõ a independencia de hum character bem herdado!

Pág. 41

(Muere su compadre, el Dr. Francisco Julio Xavier, médico partero como él, dejando a 5 hijos. El se hace cargo del cuidado de los mismos como padrino, visita al Emperador Pedro II, quien se conmueve ante la situación de los huérfanos y manda al poco tiempo, para un fondo de recursos económicos de los mismos, 500 \$ de su bolsillo particular y 400 \$ del de la Emperatriz. Al año muere la madre de los chicos y el Dr. Nunes Garcia se hace cargo de ellos, llevándolos a su casa, "com duas escravas e uma ama da menor, mais tres crianças das pretas, em total: 11 bocas mais". Relata también que fué a agradecer al Emperador la ayuda recibida, llevando a los chicos, los cuales fueron conducidos con él a los cuartos privados de la Emperatriz a la cual besaron todos ellos. (N. del T.).

Pág. 43

(A esta altura de su vida se dió cuenta que su mujer, en connivencia con los esclavos, le daba en la comida vidrio molido y timbó (una planta tóxica), hecho que provocó su inmediata separación de la que ya habló en páginas anteriores. (N. del T.).

Págs. 44-45

Sem entrar nem poder entrar nos motivos p' q' meus pais se deshouveraõ, e pelo q' fui eu p' o poder de minha avó paterna, com 6 mezes d'idade, he exacto q', q'º menino, fugia eu de estar com minha Mãe natural pela putativa q'tanto me afogava; eq' naõ menos é p' isso, sinaõ pelo amor de criação, q' de minha Avó e Madrinha ouvio meu Pai m'as vezes isto: — "naõ tireis p' os outros o q'fôr de Jozé, p' q' este he q'he vosso filho". He p' tanto esta a razaõ p' q', sendo 4 os meus irmãos de pai e mãi ao tempo do meu reconhecim'º paterno, e p' cujos direitos pugnando eu se hia dando o facto de ficar de nenhum effeito a escriptura, ou sem assignatura do authorgante, q'a nada attendêra p' aquelle preceito materno. Naõ obstante, havia elle doado irmãmente a todos huma data de terras de 200 braças defrente com meia legua de fundos, toda de matos de pao brazil, q' possuia em Maricá no lugar denominado *Ubatuba*; terras q'até hoje nem sei q'm as uzufructa p' q'em balde gastei dinheiro para examinar isso, e p' fim entendi ser melhor deixal-as aos dous senhores d'engenho q'dellas se aposseáraõ, ficando eu com a escriptura de compra lavrada á favor de meus avós paternos, no traslado das diligencias p' a mediçaõ e acçaõ proposta aos intruzos posseiros.

Pág. 48

El 15 de Marzo de 1857 presentó renuncia a su cargo, pidiendo la jubilación). (N. del T.).

Pág. 61

Aos meus antepassados eu ouvi sempre — "Quem naõ ouve a palavra ouve a pancada", e q'm dá vontades ou liberdades ás creanças, cativa ou sacrifica-as ao vicio e perdiçaõ.

Pág. 67

(Al referirse al "Exmº Snr Senador do Imperio Jozé Martins da Cruz Jobim" dice que "graças à bandalheira d'um irmão meu tornou-se meu inimigo rancorozo..."). (N. del T.).

Pág. 71

(Refiere que compró una Tipografía). (N. del T.).

Pág. 73

(En este post-scriptum manifiesta que está imposibilitado de releer las páginas de su autobiografía que le fueron devueltas con fines de ampliación a los veinte años de haberlas escrito. Dice que sus últimos trabajos en medicina tratan sobre "o magnetismo vital ou animal e suas questões (Allan Kardec)". (N. del T.).

▽

E. — CARTAS MANUSCRITAS

I - 9 Sección Manuscritos, Vol. Cartas e Autographos, Colecção
1 - 68 Ottoni. (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro).

92. ROSSI, ERNESTO (artista dramático italiano). - *A Leopoldo Miguez*. Fecha: 19-VIII-76 (Campinas). En francés.

93. SALVINI, TOMA (cantante) - A destinatario no indicado, residente en Rio de Janeiro. Fecha 23 de febrero de 1874. (Habla del Teatro Solís y del "fanatismo del público montevideano para con él; también dice haber renunciado ir a Chile). En italiano.

94. LITOLFF, HENRY. - Sin fecha, lugar y destinatario, a manera de billete. En francés.
95. SARASATE, PABLO. - Carta a *Arthur Napoleão*. Breve billete sin indicación de fecha ni de lugar. En francés.
96. HERZ, HENRI. - Carta a *Ander (?)*, recomendando al joven *Arthur Napoleão*, cuando éste resolvió trasladarse al Brasil. París, 10. Mai 18.. (?). En francés.
98. GOTTSCHALK, LOUIS M. - Billete a *Arthur Napoleão*, sin fecha, escrito presumiblemente a mediados de 1869, en momentos en que Gottschalk se proponía descansar unos días en las afueras de Río (Tijuca). Erróneamente fichado por (H)Offenbach. En francés.
99. HALLÉ, CHARLES. - Carta a *Arthur Napoleão*. Fecha: 26 Sept. 58, sin indicación de lugar. En francés.

(Autógrafos de relativo valor, dirigidos en su totalidad a personas residentes en Río de Janeiro. El de Gottschalk será reproducido en LANGE, FRANCISCO CURT: *Vida y Muerte de Gottschalk en Río de Janeiro*).



F. — CARTAS (26) A UMA TIA

Leopoldina da Austria, Primeira Emperatriz do Brazil (Arquiduquesa) — *Cartas a uma tia*.

(Tamaño papel carta (21 × 25,5, aproximadamente). La primera fue escrita en Viena, 16 Janvier, 1814, siguiendo varias desde allí (Castillo Schönbrunn), después una de Florencia y las restantes de Río de Janeiro (São Cristovão y Praia Grande), siendo la última, vigésima sexta carta, de fecha 29 Juin 1823. Se hallan escritas en francés, y dirigidas presumiblemente a la Gran Duquesa de Toscana, en cuya compañía pasó Leopoldina en Italia, a la espera de embarcarse hacia el Brasil. Véase MONTEIRO, TOBIAS: *Historia do Imperio. A Elaboração da Independencia* (1808-1823), Ed. F. Briguiet. Río de Janeiro, 1927, pág. 159, nota I. En estas cartas se encuentran

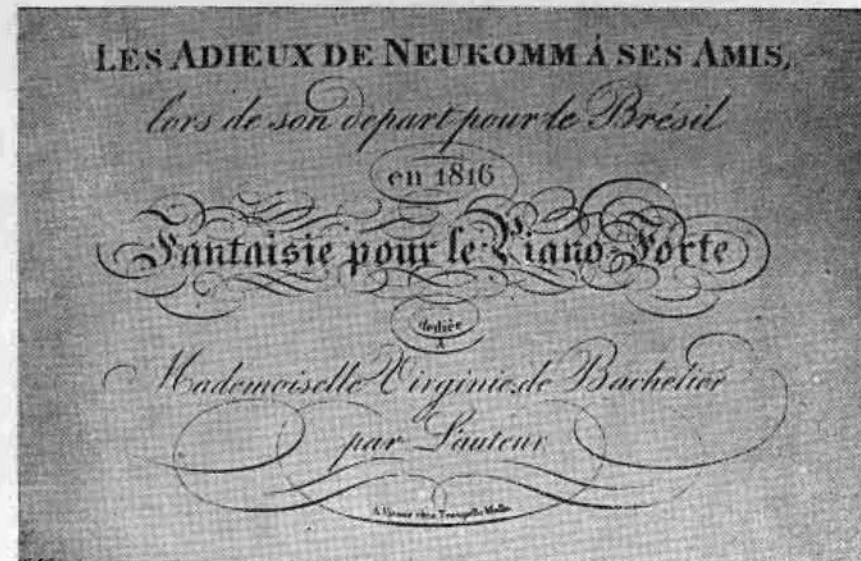
algunas alusiones a las actividades musicales en el *Paço de São Cristovão*. Leopoldina debe haber tenido una excelente educación musical. Lo prueba el juicio sobre las obras de su marido, el Emperador Pedro I, cuando escribió a su padre, el Emperador Francisco I, con fecha 17 de febrero de 1821, acompañando un envío de composiciones (Misa, Sinfonía, Te Deum) con unas líneas. (Véase ARAGO, *Voyage au tour du monde*, tomo I, pág. 87).



G. — IMPRESOS (Ediciones Princeps)

NEUKOMM, SIGISMUND: *Les Adieu de Neukomm á ses Amis,/(lors de son depart pour le Brésil/ en 1816)/ "Fantaisie pour le Piano Forte" / dediée/A/Mademoiselle Virginie de Bachelier/par L'auteur./A Vienne chez Tranquillo Mollo./*

(Curiosa publicación, desconocida hasta el presente, que Sigismundo Neukomm publicó en Viena con motivo de su partida al Brasil como miembro de la Misión Artística contratada por Marialva y seleccionada por Le Breton, del Instituto de Francia. Neukomm llegó a



Obra de despedida que Sigismund Neukomm publicó con motivo de su viaje al Brasil. (Biblioteca Nacional de Río de Janeiro).

Río de Janeiro en mayo de 1816, acompañando al Duque de Luxemburgo, Embajador del Imperio de Austria. La Misión Artística estaba compuesta por J. B. Debret, pintor histórico; N. Taunay, pintor de paisajes y de género; A. Taunay, escultor; S. H. J. Grandjean de Montigny, arquitecto; S. Pradier, grabador; F. Ovide, profesor de mecánica aplicada; Bonrepos, ayudante de escultor, y Neukomm. Los miembros de esta misión tuvieron muchas dificultades en un medio social desprovisto de incentivos artísticos. Neukomm, de carácter afable y de una gran capacidad profesional, fué nombrado por João VI *Mestre da Capella Real*. Había estudiado primero con Michael Haydn en Salzburgo, donde nació en 1778, y más tarde, con motivo de su traslado a Viena, con Joseph Haydn, quien lo tuvo como hijo. Fué Director del Teatro Alemán en San Petersburgo y regresó a Viena en 1808, un poco antes de la muerte de su maestro y protector. Se trasladó luego a París donde, gracias a sus relaciones con Grétry y Cherubini, fué nombrado pianista de Talleyrand, a quien acompañó durante el famoso Congreso de Viena. Compositor muy activo, ha escrito un número muy apreciable de obras, no obstante sus constantes viajes. En Río quedó asombrado del talento del Padre José Mauricio Nunes Garcia, con quien mantuvo una sincera amistad. Los famosos científicos von Spix y von Martius, que visitaron al Brasil en esa época, sostienen que su severo estilo no fué apreciado en un medio aún muy pobre en conocimientos del clasicismo alemán, pero no creemos que este haya sido un motivo suficiente para sus disgustos. Estos fueron provocados por las intrigas de Marcos Portugal, quien lo hostilizó constantemente hasta tal punto de impedir la ejecución de una Misa. Ante inconvenientes de esta naturaleza, él resolvió regresar a Europa en 1821. En París publicó una colección de *Modinhas* brasileñas del compositor mulato Joaquim Manuel, músico de gran talento. Esto, como su conducta general en el Brasil, muestran el gesto de buena voluntad con que Neukomm quiso colaborar en la evolución musical de Río de Janeiro. Falleció en París en 1858).

TEMAS EUROPEOS

MOSAICO FOLKLORICO DE EXTREMADURA

BONIFACIO GIL

MADRID

LA vispera de mi excursión folklórica que he de realizar por la provincia de Badajoz (Extremadura) bajo los auspicios del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, recibo carta de mi estimado amigo Dr. Francisco Curt Lange, en la que me invita a que colabore en la "Revista de Estudios Musicales" del Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo. Dada la urgencia del envío y la excesiva penuria del tiempo, he de limitarme a escoger quince ejemplos de folklore vario que corresponden a Extremadura, región que tanto ha influido en el ambiente folklórico de Hispanoamérica. Apartados al azar, pues cuento de antemano, en el archivo que poseo, con lo jugoso e interesante del canto extremeño, el más rico de España por su tipismo y variedad, forman parte de los materiales inéditos que en su día han de formar el segundo tomo de mi "Cancionero Popular de Extremadura", demarcación geográfica que, por mi larga permanencia, me ha permitido investigar con mayor amplitud.

Por la razón antedicha van sin ningún comentario, a excepción de alguno que se me ocurra esporádicamente. Sólo apunto los datos pertinentes que constan desde el momento en que fueron recogidos. He procurado dar alguna variedad en la ejemplificación con el objeto de que el lector se percate de cuán extensivo es el folklore extremeño, lo mismo en su tonística que en las manifestaciones de la vida popular: faltando aún otras como rondas, canciones de bodas, de cuna, infantiles, pregones, etc.

1. — EL RAMITO DE OREGÁN (Arrayán)

Recogida en Badajoz el 29 de octubre de 1940. Dictó: Asunción Jiménez, de 22 años, sirvienta, de Madrigalejo (Cáceres). Lo aprendió

de su madre, del mismo pueblo. Cántase en Nochebuena con acompañamiento de zambomba. De primoroso encanto se considera el cambio modal.

(♩ = 104)

1. ¿No te a-cuer-dah za-ga-li-la? ¿No te a-cuer-dah za-ga-li-ta? bien te pue-des a-cor-dá, bien te pue-des a-cor-dá.

(Repiten todos los hemistiquios del Romance)

No te acuerdah (1) zagalita?	— Bien te puedeh acordá (2)
Cuando ibas a por agua	— A la fuente del nogal
Y en la cintura yevabas	— Un ramito de oregán.
Se le ha caído en la fuente	— Y ha comenzado a yorá.
Han pasado treh galane	— Que tenían que pasá
Le preguntan: ¿por qué yorah?	— Porque tengo que yorá;
Se me ha caído en la fuente	— El ramito de oregán.
Echan suerte loh galanes	— A ver cuál le ha de sacá;
Le ha tocado al forahtero	— Habiendo otro del lugá.
Toma, niña, tu ramito,	— Si tan en ehtima ehtá.
¿Pueh no ha de ehtar en ehtima	— Si me lo dió mi galán?
Han empezado el camino	— Y han comenzado a hablá.
Se van diciendo cositah	— Que dan ganah de yorá.
Tengo que hacer una ermita	— Que la yamen Soledá,
Lah puertah serán de pino	— Y el cerrojo de metal,
Lah tejas serán azuleh	— Para mah felicidad;
Y entre teja y teja pongo	— Un ramito de oregán.
De que se seque el ramito	— Entonceh te he de olvidá.

2. — LA REVELACIÓN

Recogida en Guadalupe (Cáceres) el 29 de septiembre de 1940. Dictó: Juliana Guadalupe Guerrero, de 21 años, costurera, de Guadalupe. La aprendió de su madre, del mismo pueblo. La cantan en Nochebuena.

(1) A las s las sustituyo por la h aspirada y suave.

(2) En el lenguaje extremeño la r, s, d, z y otras, quedan virtualmente omitidas cuando sean final de verso y, en ciertos casos, de hemistiquio.

(♩ = 100) (♯)

2. Eh-tan-doun dí-a ba- rrienda — la ec-ce-len-tí-si-ma
Rei-na, en el pre-ñá-do re-pa-ra — San Jo-sé a-sor-to
que-da. "Qué es eh-to qué es eh-to", San Jo-sé de-cl-a,
Ma-rí-a pre-ñá-da, mi hon-ra per-di-da; Ma-rí-a pre-
-ñá-da, mi hon-ra per-di-da. D.C.

Ehtando un dia barriendo	— La eccelentísima Reina
En el preñado repara	— San José asorto se queda.
¿Qué es ehto, qué es ehto?	— San José decia.
María preñada,	— Mi honra perdida.
Ehté preñada o no ehté,	— Mi hatiyo he de prevení,
Porque hijo que no eh mio	— Yo no lo he consentí;
Que no me yamen padre	— Hijo que no eh mio.
Que no me yamen padre	— No eh bien permitido.
Con el hatiyo liado	— Para irse se quedó,
Cayó rendido de sueño	— Y un ángel le reveló...
Se levantó alegre	— Y humilde se postra
Y perdón le pide	— A su amada ehposa.

3. — LA PASIÓN

Recogida en Bienvenida (Badajoz) el 8 de setiembre de 1945. Dictó: D. Juan Ortega Galán, de 49 años, propietario agricultor, de Bienvenida. La aprendió (siendo niño) de un maestro albañil de Valencia del Ventoso (Badajoz), llamado Castro Barro Domínguez. La usaban en las faenas de arado en este último pueblo y más tarde en el natal del recitador.

Moderadamente

3. Pien-sa-ha-ce-cr un a-ra-do (s), de pie-zah to-i-ré for-
-man-do. y de la Pa-sión de Cris-to
pá-la-brah le i-ré eh-pli-can-do. D.C.

- Pienso hacer un arado⁽³⁾ — De piezah lo iré formando
 Y de la Pasión de Crihto — Palabras le iré *ehplicando*:⁽⁴⁾
 La mencera es un rosal — Donde nace loh olore;
 María: coje oloreh — Pa tu vientre virginal.
 Las orejah que son doh, — Diah lah labró por su mano,
 Dos son también lah puertah — De la gloria que *ehperamo*.
 La reja que el gañán lleva — Para limpiar el arado,
 Significa la ehcalera — Para subir al Calvario.
 El *pecuño*⁽⁵⁾ que atraviesa — El dental sobre la caña
 Son loh clavoh que atraviesan — Aqueyah divinah *palma*.
 El timón pide derecho, — Derecho pide el arado,
 Derecha era la lanza — Que a mi Diah le irió al cohtado.
 Loh frontileh son de ehparto, — Se loh ponen a loh bueyes
 Y a nuestro Jesúh le ataron — Con muy ábpero *cordele*.
 La chabeta y la telera — Ambas a dos hacen *crú*,
 Consideremoh crihtiano, — Que en eya murió Jesúh.
 En la punta del timón — Lleva cinco [c] *lavijero*;
 Cinco son también lab yagah — Que a nuestro Jesúh le hicieron.
 El masón que el gañán yeva — Para componer su arado
 Significa el martiyo — Con que *macharon* suh *clavo*.
 La semiya que derrama — El gañán por aquél suelo
 Significa la sangre — De Jesúh de Nazareno.
 El surco será el sepulcro — Donde a mi Diah le enterraron,
 La reja será la losa — Con que el sepulcro taparon.
 Labrador, no te apresureh, — Porque no hah cogido trigo,
 Porque en el Pósito de Amor — Hay un Préstamo Divino.
 Labrador que tenéis hijos — Y habéis oído el arado:
 Darleh buena educación — Y procurad *enseñarlo*.

4. — EL CANTO DE LA AURORA

Los mismos datos del ejemplo anterior. Lo aprendió en su pueblo de unos obreros agrícolas que lo cantaban, sobre el año 1900, al comenzar las faenas del campo, por la mañana. Por la tarde, al terminar el trabajo, el manijero decía: "Alabado sea Cristo", contestando los obreros: "Por siempre sea alabado".

Lento

San - to - o Dip - los, San - to - o fuer - te,
 da - noh - pro - tec - ción; lí - bra - noh de ma - la muer - te, A - mén.
 Santo Dios, Santo fuerte, Libranoh de mala muerte,
 Danoh protección; Amén.

(3) Variante: *Un arado pienso hacé*.

(4) *Pecuño*: trozo de madera que ajusta la garganta de la telera (trozo de hierro).

(5) Pausa para animar a la bestia, bien fuera mula o buey, de este modo: "Arre *Lucera*" (o *Pajarito*, o como se llame), o también: "Toma, *Boticaria*".

5. — ANDUVISTES ALABANDO

Recogida en Badajoz, el 23 de mayo de 1937. Dictó: Antonia Barajas, de 25 años, sirvienta, de Villanueva del Fresno (Badajoz), residente en la capital. Lo aprendió de su madre, del mismo pueblo. Lo usan en las labores caseras. Por la forma dialogada y el carácter desdénso del texto poético — aparte el musical, que también participa de la peculiar fisonomía — pudiera ser antecedente de los huapangos mejicanos.

(♩ = 100)

An - du - vih - tes a - la - ban - do que me di - he ca - la -
 ba - zas; yo tam - bién me - la - ba - ré: que me lah co - mien tu ca - sa.

Anduvistes alabando
 Yo también me alabaré,
 Si me disteh calabazah
 Mejor quiero calabazah
 Anda diciendo tu madre
 Y ha de ser por el dinero,
 Y anoche me salió un novio,
 Ehtaba haciendo gazpacho
 Y el día menoh pensado
 Porque mi madre no quiere
 Mi suegra, cahco de agua,
 Diah quiera que no me oiga,
 Y en una rueda de mozh
 Y en un Juan puse loh ojos
 Loh de Juan son de rosah,
 Loh de Antonio claveyinoh,

— Que me dihte calabazah;
 — Que me lah comí en tu casa.
 — Me lah comí con pan tierno;
 — Que una mujer sin gobierno.
 — Que yo contigo no igualo
 — Porque a vergüenza te gano.
 — Yo se lo dije a mi abuela;
 — Y me dió con la cazuela.
 — Pienso darte calabazah
 — Muchacho con tanta guasa.
 — Tapadera del infierno,
 — Que en ehta caye la tengo.
 — Me pusieron a ehcogé
 — Y en un Francihco el queré.
 — Loh de Francihco clavel,
 — Macetah loh de Manuel.

6. — CARACOLAS (Empleo de las)

Recogida en Valencia del Mombuey (Badajoz), el 14 de septiembre de 1947. Ejecutada por José Pérez Campos, de 47 años de edad, ganadero y agricultor de Valencia del Mombuey. La aprendió de los mismos labradores del mismo pueblo. Únicamente inventó el "Rebramio", o contraseña, pues cada cual inventa la suya, por lo que se distingue cada ejecutante. La usan aún (unos cuatro o cinco en el pueblo que no pudimos consultar) como estímulo para el trabajo, esto es, tener el prurito de acudir a él por la mañana en primero o primeros lugares. Por la tarde retardan su ejecución para indicar que han sido el último o últimos en abandonar las tareas. La usan especialmente en las faenas de siembra desde tiempo inmemorial, como también para las

cencerradas, que llaman "la campanillá", con ocasión de la boda de los viudos o cuando se separan. Cuando se enteran de una u otra noticia, uno de ellos dá la señal en una esquina de la calle para que los demás lo hagan seguidamente; en otras organizan después la "campanillá" o cencerrada por parte de jóvenes, niños, etc., con toda clase de objetos ruidosos o gritos estentóreos. Modernamente lo usan para batir a los lobos hambrientos en el invierno.

Procede del mar de las Antillas. A juicio del ejecutante, las caracolas de este mar son las que, por su composición química, son aptas para tocarse. Durante la dominación de España en Cuba fueron muchos los españoles —especialmente militares— que trajeron aquéllas.



7. — DANZA VIEJA DE GAITA

Remitida el 7 de abril de 1943 por el profesor de música Don Manuel Suárez Hidalgo. La recogió de viva voz del gaitero de Fuentes de León (Badajoz). Usase en la festividad de Corpus Cristi de dicho pueblo, en cuya danza intervienen seis danzantes (cuatro en primera fila, dos detrás en el centro y el gaitero). La gaita es de tres agujeros (dos en el anverso y uno en el reverso, parte inferior) que es tocada con el tamboril por el mismo individuo, siendo análogos dichos instrumentos a los de Fregenal de la Sierra y provincia de Cáceres, ya conocidos en los distintos cancioneros de Extremadura.

La repetición se efectúa muchas veces, según lo requieran las distintas figuras que realizan los danzantes. Estos van vestidos a la usanza de la época de Carlos IV; guerrera, pantalón y polaina blancos, tocados con una especie de ros de color. En la parte superior de la polaina llevan una correa. También un cinto y una correa del mismo ancho, que llevan en bandolera. Cada uno va provisto de castañuelas y encima del zapato collares de cascabeles. Las dos cosas de percusión producen un ritmo igual al del tamboril. El gaitero se sitúa en la parte delantera del costado izquierdo de los danzantes.

Esta danza data por lo menos de 1733, año en que se fundó en Fuentes de León la "Cofradía Sacramental" con objeto de rendir culto al Santísimo Sacramento, según se desprende de los Estatutos que en dicho año fueron aprobados por el Rey Fernando VI y por el Obispado de Badajoz. Hoy las ceremonias simbólicas tienen lugar fuera del recinto sagrado, pero antiguamente se celebraban en el templo mismo.

8. — FANDANGO DEL PALANCAR

Comunicado el 10 de abril de 1946 por el maestro nacional Don Antonio Pitel Sepúlveda, de 45 años, de Jerez de los Caballeros (Badajoz). Lo recogió en Palancar, caserío entre Jerez de los Caballeros y Valle de Santa Ana (Badajoz). Se tocaba y bailaba en el lugar citado el día de San Juan. La breve frase del principio, a modo de *rondó* (pues alternaba con otras frases que no han llegado a nosotros), la bailaban sueltas las parejas. La que sigue (la verdadera) lo hacían unidas. Al ir D. C., después de la pequeña frase-rondó, gira una de las parejas cogida bajo la mano del mozo.

Que me envíen tós
El día de San Juan,
Que si tu me quieh
Te quiero yo má.

Er fandango que tu *baila*
Me lo tieneh que enseñá
Porque bailah como nadie
Porque tuh pies saben revolá.

9. — BOLERO ANTIGUO

Recogido en Maguilla (Badajoz), el 15 de mayo de 1935. Dictó: Don Antonio Bravo, de 31 años, actor, de Sevilla. Lo aprendió de unos ancianos de Albuquerque (Badajoz). Según el recitador es un baile extremeño que los aludidos ancianos llamaban "bolero". Desaparecido como baile, ha quedado relegado para uso de los quintos que van a cumplir el servicio militar.

Tiempo de Jota

La ca - ye an - cha del mo - ro lo - co
pe - ro mah lo - co me tie - ne la cruz
me tie ne la vi - da; no la
de tu gar - gan - ti - ya.
ma - teh, Cu - rri - yo, dé - ja - la, dé - ja - la; si no
tie - neh cu - chi - yo má - ta - la, má - ta - la.

La caye ancha del moro
Loco me tiene la vida;
Pero mah loco me tiene
La cruz de tu gargantiya.

Estríbillo

No la mateh, Curriyo,
Mátala, mátala.
Si no tieneh cuchiyó
Déjala, déjala;

10. — CANCIÓN CONOCIDA POR EL "PUNTO DE LA HABANA"

Fué recogida sobre el año 1883 por Don Dámaso Chávez, director de la Banda Municipal de Fregenal de la Sierra (Badajoz) que lo recogió en Jerez de los Caballeros, de la misma provincia. Facilitado el original por Don Antonio Rui-Díaz, director actual de la banda y localidad citadas. El recopilador aludido recogió en aquel tiempo otras varias canciones que obran en mi poder. La revista *Folklore Frexense y Bético-extremeño*, pág. 343 (Fregenal, 1883-84) dá noticia sobre la labor que había realizado el mencionado folklorista en unión de dos señores más. Los documentos aludidos no se llegaron a publicar. La copio tal como está en el original.

Curiosa y conocida forma, muy poco conocida en España, que servirá en mucho a los folkloristas hispano-americanos.

Andante

Me me - ten un col - me - nar, me pi - ca - ron las a -
vis - pas; de a - llí sa - l - chando chis - pas, con más pi - o - jos que a -
a ca - sa de un mo - ni - go - te, los ma - la - ba dos a -
el cual te - ni - aun ca - po - te, y o - tras ve - ces por do -
rroz - pa - ra - al - v - io de - mi pe - na mi mu - la me ti - ró un coz. D.C.
dos - ce - nas.

1ª estrofa (Décima)

Me metí en un colmenar,
Me picaron las avispas;
De allí salí echando chispas
A casa de un monigote
El cual tenía un capote
Con más piojos que arroz;
Los mataba dos a dos
Y otras veces por docenas.
Para alivio de mi pena
Mi mula me tiró un coz.

2ª estrofa (Décima)

Tengo un sombrero de gala
Que es cosa particular:
Pues ya no puede volar
Porque le faltan las alas;
He pagado la alcabala
A todos los sombrereros;
Parece un chocolatero,
Capirucho de alcucín,
Alcuza, gorro o bacín,
Todo menos un sombrero.

11. — EL POYO

Recogida en Badajoz el 2 de mayo de 1934. Dictó: Guadalupe Casillas, de 22 años, sirvienta, de Oliva de Mérida (Badajoz). La aprendió de su abuelo materno, del mismo pueblo, que la cantaba en las noches de invierno.

(♩ = 64)

¿Qué le pon-dre-moh ar - po - yo? le pon-dre-moh la ca - mi -
sa. (6) ¿Qué bo - ni - to - gh - la - raer - po - yol y en ca - mi - sa - do (7) y en la vi - güe -
ten. la. con el són que le to - ca - a - bue - la, aho - ra sí que re - tum - ba y sue - na.

¡Qué le prondemoh ar poyo?
Le pondremoh la camisa.
¡Qué bonito ehtaria er poyo!
Y encamisado y en la *vigüela*,
Con el son que le toca abuela.
Ahora sí que retumba y suena.

Para abreviar diremos que en cada repetición se añaden los nombres (que a continuación reseñamos) siguiendo por orden éstos cuando se convierte en participio pasivo o complemento circunstancial, desde el último que se canta hasta el primero.

- 1ª repetición: loh *carzonciyo* { y en carzonciyo y encamisado y en la *vigüela*...
- 2ª repetición: loh *pantalone* { y empantalonado y en *carzonciyo* y encamisado...
y enchalecado y empantalonado y en *carzonciyo*...
- 4ª repetición: la chaqueta { y enchaquetado y enchalecado y empantalonado
- 5ª repetición: loh *carcetine* { y encarcetinado y enchaquetado y enchalecado...
- 6ª repetición: loh *zapato* { y enzapatado y encarcetinado y enchalecado.
- 7ª repetición: la corbata { y encorbatado y enzapatado y encarcetinado.
- 8ª repetición: el sombrero { y ensombrerado y encorbatado y enzapatado...

12. — DEHDE AQUÍ TE EHTOY MIRANDO

Recogida en Badajoz el 29 de setiembre de 1941. Dictó: Josefa Fernández, de 32 años, dueña de una casa de huéspedes, de Higuera de Vargas (Badajoz), residente en la capital. La aprendió de su madre, del mismo pueblo. La acompañan con zambomba durante la Nochebuena.

(6) Al repetir se va sustituyendo por el nombre de otra prenda. Cuando se trata de nombre masculino reemplaza (al artículo que precede) por *el*, si consta de tres sílabas. Si fuera de cuatro desaparece el artículo, compensando la sílaba en más.

(7) Se van añadiendo, al repetir y con el mismo giro melódico, las prendas que por orden señale la nota 6. Véase letra.

(♩ = 104)

Deh-de-a-qui te ehtoy mi-ran-do y tu mi-ran-ra y.
do meeh-tá con o-joh de pi-yo, pi-yo,
fren-te a fren-te con e-so quie-ro de-cir-te
1. y 2.
pe-ro no me-hah de pi-yá.
lo que mi co-ra-zón sien-te.

Dehde aquí te ehtoy mirando Dehde aquí te ehtoy mirando
Y tú mirándome ehtá, Cara a cara y frente a frente;
Con ojuh de piyo, piyo, Con eso quiero decirte
Pero no me hah de piyá. Lo que mi corazón siente.

13. — TONADA DE QUINTOS

Recogida en Badajoz el 16 de marzo de 1935. Dictó: Tomás Valdivia Pérez, de 36 años, agricultor, de Coronada de la Serena (Badajoz). La aprendió de los mozos de su pueblo que la cantaban cuando iban a cumplir el servicio militar.

Tiempo de jota

13. Ya se van loh quin-toh, ma-dre que-ri-da, y con
él se mar-cha mi co-ra-zón ya no len-go quén me
ti-re, y a mí, chl-ni-tas a mi bal-cón.

Ya se van loh quintoh,
Madre querida,
Y con él se marcha
Mi corazón:
Ya no tengo quien me tire
Y a mí,
Chinitas a mi balcón.

14. — DE SAN JUAN A SAN PEDRO

Recogida en Badajoz el 25 de mayo de 1934. Dictó: Guadalupe Casillas, de 22 años, sirvienta, de Oliva de Mérida (Badajoz), residente en la capital. La aprendió de las mozas de su pueblo. La usan en las verbenas y giras al campo en la citada localidad.

14. Musical notation for 'De San Juan a San Pedro'. It consists of two staves. The first staff is in 2/4 time with a tempo marking of 'Tempo giusto' and a note value of '♩ = 66'. The lyrics are: 'De San Juan a San Pe-dro van cin-co dí-a tu-yas son lah mih pe-nah, tu-yas son lah mih pe-nah, tu-yas y mi-a'. The second staff continues the melody.

I

De San Juan a San Pedro
Van cinco día,
Tuyas son lah mih penah
Tuyas y mía.

II

En San Juan hizo un año
Que te queria;
Mah firma ehtoy ahora
Qu'el plimel día

III

Echame la enramada
De peroh nano (enano);
Como son loh sujetoh
Son loh regaloh.

IV

Echame la enramada
De albaricoque;
¡Ojalá me la echaran
Todah lah noche!

V

Ehta noche veremo
Quien son lah dama,
La que l'echan loh mozo
Lah enramada.

VI

El pandero ehtá roto
Por lah ehquina;
Componerlo, muchacha,
Con claveyina.

VII

El pandero, el pandero,
El aro, el aro;
El amol d'ehta niña
Firme y cayado.

VIII

Debajo de la cama
Del señor cura
Se crian verdolaga⁽⁸⁾
Como lechuga.

(8) Hortaliza silvestre.

15. — EN LA CALLE ESCUSADA

Recogida en Badajoz el 22 de mayo de 1947. Dictó: Fernanda Ríos Bizarro, de 54 años, sirvienta, de Villanueva del Fresno (Badajoz). La aprendió de su madre, del mismo pueblo. Se usa en Nochebuena y para corro de niñas.

15. Musical notation for 'En la calle escusada'. It consists of two staves. The first staff is in 2/4 time with a tempo marking of '(♩ = 116)'. The lyrics are: 'En la ca-yehcu-sa-da, huy, huy, hay u-so nue-vo, den-gue, den-gue, den-gue, hay u-so nue-vo; lin-dón, cha-que-tay pan-ta-lón'. The second staff continues the melody.

En la caye ehcusada,
Huy, huy,
Hay uso nuevo,
Dengue, dengue, dengue,
Hay uso nuevo;
Lindón, chaqueta y pantalón.

Terminación de la seguidilla:

Cosen loh camisoneh...
Con hilo negro...

Madrid, 16 de agosto de 1948

BONIFACIO GIL

INFORMACIONES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

TOTAL DE ACTOS REALIZADOS POR LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA

(enero-abril 1950)

Siete cursos de música y danza para la Escuela de Verano para Maestros, de la Universidad Nacional de Cuyo. En Mendoza.

Ciclo de Extensión Musical: — . Fuera del Ciclo: 9. Total: 9.

Todos en Mendoza.

TOTAL DE LOS CONCIERTOS REALIZADOS

1940 - abril 1950

Ciclo de Extensión Musical: 199. — Fuera del Ciclo: 171.

Total: 370.

En Mendoza: 330. — En San Luis: 16. — En San Juan: 8.

En Buenos Aires: 8. — En San Rafael: 3.

En Mercedes (San Luis): 3. — En La Rioja: 1.

En Catamarca: 1.

DETALLE DE LOS ACTOS REALIZADOS

Enero - Abril 1950

Cursos de Música y Danzas para la Escuela de Verano para Maestros,
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Enero-Marzo).

- 1° — CURSO DIDÁCTICO DE FOLKLORE Y NATIVISMO. A cargo del profesor Josué T. Wilkes. — Temario: Folklore y Nativismo. — Música, Canción y Danza indígenas. — Sumaria reseña histórica de la evolución universal del canto popular. — Como se manifestó la música en nuestra América pre-colombina, colombina y postcolombina. — La conquista hispana y los centros de acción pobladora en nuestra Patria. — Estado de la música en España durante la época del descubrimiento de América. — La música profana y religiosa. Características fundamentales. — La rítmica específica del cantar hispano en el siglo XVI. Sus cualidades específicas. Area de extensión por



Curso de iniciación musical dictado por el Profesor Rubén Carámbula, Director de la Escuela de Iniciación Musical del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal de Montevideo (Uruguay). En el centro, de izquierda a derecha, Prof. R. Carámbula, Prof. P. F. Rodríguez Varas, Director de la Escuela de Verano para Maestros y el Prof. V. Delhez, de la Escuela Superior de Bellas Artes. Salón de Grados de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Febrero de 1950.

el continente sudamericano. — La enseñanza de la música. Los cuatro centros de colonización. Orientación de las corrientes rítmicas de conformidad con la acción pobladora. — Las Misiones jesuíticas y la música en las Reducciones. — La música colonial en los albores del siglo XIX. — Las expresiones líricas durante las invasiones inglesas y el período de la emancipación. Las Canciones patrióticas y los Cielitos populares. — Los ejércitos de la libertad y la música popular que animaba sus marchas y victorias. — La vihuela, la guitarra y el discante. El cantar de contrapunto. Payadas y payadores. — La música instrumental pura, cantada y danzada. — La rítmica del cantar nativo según regiones (Litoral, norteño, cuyano, rioplatense). Su clásica pureza y extraordinarias conjunciones. — Errada notación con que ha sido recogido el canto indígena. — La canción autóctona y la versión estilizada. El texto auténtico y la letra adaptada. — Los compositores de música de esencia popular coródica, corística e hiporquemática. — La música sinfónica y teatral de ambiente argentino. Las composiciones sacras. La música y la canción de cámara argentinas de inspiración demótica. Lo foráneo en acción. — La canción popular en la escuela primaria. Su extensión a los otros centros educacionales. El despertar de la conciencia nacional. Estado actual de la música en la Argentina. Lo hispano y lo quichua. El nexa común: lo criollo. Las expresiones originales nativas en sus diversos géneros. Conclusiones.

- 2° — ORGANIZACIÓN DE BANDAS Y ORQUESTAS INFANTILES. A cargo del profesor Rubén Carámbula. Temario: Valor de la enseñanza musical en la escuela primaria. — Influencia de la música en el espíritu y en el físico del niño. — Cómo los niños pueden iniciarse jugando en el arte musical. Exploración del sentido rítmico: Clasificación del oído. — Orientación pedagógica para formar una Banda Rítmica. — Juegos para desarrollar y estimular el ritmo y el sentido melódico. — La vocación musical infantil. La música como "test" vocacional. — Anecdótico musical. — Creación musical infantil. — La Banda Rítmica es un "centro de interés" de extraordinario atractivo. — La Banda Rítmica en las Fiestas escolares. — Grabaciones de discos especiales para niños. — Canciones humorísticas para el hogar y la escuela. — Selección del repertorio para la Banda Rítmica; su importancia.
- 3° — CURSOS DE DANZAS NATIVAS DEL FOLKLORE ARGENTINO. A cargo de la profesora Jesús Vera Arenas. Desarrollo de los Cursos: Enseñanza técnica de los pasos de baile en nuestras danzas. — Técnica de zapateo criollo. — Estudio de la posición correcta del cuerpo. — Enseñanza de los elementos o partes coreográficas del "gato". — Danzas de Parejas Seltas: Gato norteño, Gato cuyano, Escondido, Chacarera, Ballecito, Triunfo, Remedio, Zamba, Cueca cuyana, Zamba alegre, Marote, Mariquita, Cuando, Condición, Minué Federal, La Sajuriana, El Llanto. — Danzas de conjunto: Cielito, Pericón, Carnavalito, Danza de las cintas.
- 4° — PANORAMA HISTÓRICO DE LA MÚSICA EN ESPAÑA. A cargo del profesor Eduardo Grau. Temario: De los comienzos hasta el Descubrimiento de América. — Los Siglos XV y XVI. — La música en el teatro español. — La música instrumental a través de los tiempos. — Ilustraciones musicales con comentarios.

- 5° — LA HISTORIA DEL CLAVECÍN Y DEL PIANO. A cargo del profesor Juan Pedro Franze. Temario: El Clavecín, el Clavicordio, Virginal y Espineta. Su estética y los grandes maestros que se dedicaron a estos instrumentos. El invento de Bartolomeo Cristofori y su desarrollo. Desde Bach hasta Mozart. — Los grandes maestros del piano en época clásica. — El Romanticismo y los pianistas. — El Romanticismo tardío y el Impresionismo. — Situación actual del piano.
- 6° — LA CANCIÓN ESCOLAR ARGENTINA, su desarrollo e importancia en la estética y cultura musical del niño. A cargo de la profesora Brígida Frías de López Buchardo. Ilustrada por la conferenciante que interpretó varias canciones escolares, acompañada al piano por el profesor Emilio A. Dublanc.
- 7° — INTRODUCCIÓN A LA PEDAGOGÍA MUSICAL CONTEMPORÁNEA. A cargo del profesor Dr. Francisco Curt Lange. Temario: La escuela musical activa de Fritz Jöde (Alemania). — La escuela musical activa de Ana Lechner (Austria). — La escuela coral de Villa-Lobos (Brasil). Métodos y experiencias varias. Conclusiones.

Conciertos

- 9-I-1950: ACTO DE INAUGURACIÓN DE LOS CURSOS DE LA ESCUELA DE VERANO PARA MAESTROS. Salón de Grados, Mendoza. Discursos del Señor Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Dr. I. Fernando Cruz, y del Excelentísimo Señor Ministro de Educación, Dr. Oscar R. Ivanissevich. Recital de piano a cargo del Señor Vicedirector de la Escuela Superior de Música, profesor Luis La Via. Obras de *Haydn* (Sonata en Mi bemol mayor), *Schumann* (Sonata op. 22) y *Guastavino* (Sonatina).
- 7-II-1950: AUDICIÓN DE CANCIONES ARGENTINAS. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la profesora Brígida Frías de López Buchardo. Acompañó al piano Enrique Gelusini. Palabras de presentación por el Prof. Dr. Francisco Curt Lange. Palabras previas sobre el tema "Canciones argentinas inspiradas en el Folklore" a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Canciones de *Williams*, *André*, *Gómez Carrillo*, *Palma* (8 canciones salteñas), *Gilardi*, *Jurafsky*, *Eisenstein* y *Guastavino*.
- 9-II-1950: AUDICIÓN DE CANCIONES ARGENTINAS. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la profesora Brígida Frías de López Buchardo. Acompañó al piano el profesor Emilio A. Dublanc. Palabras previas sobre el tema "La canción nacional culta" a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Canciones de *Esnaola*, *Aguirre*, *Luzzatti*, *De Rogatis*, *López Buchardo*, *Ginastera*, *Spena*, *L. Caamaño*, *Francese*, *Dublanc* y *Perceval*.
- 23-II-1950: PRIMER CONCIERTO DE MÚSICA MODERNA PARA CANTO Y PIANO. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la profesora Marina Massa (canto). Acompañó al piano el profesor Emilio A. Dublanc. Obras de *Falla* (Tres canciones populares españolas), *Obradors* (Cuatro canciones clásicas populares españolas) y *Dublanc* (entre otras las "Tres canciones de soledad").

- 27-II-1950: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. Orquesta de cámara de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Aquiles Romani. Obras de *Rameau* (Suite de "Las Indias Galantes"), *Warlock* (Capriol), *Williams* (Vidalita y Milonga) y *Bach*, J. C. (Sinfonía en Re).
- 1-III-1950: SEGUNDO CONCIERTO DE MÚSICA MODERNA PARA CANTO Y PIANO. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la profesora Marina Massa (canto). Acompañó al piano el profesor Emilio A. Dublanc. Obras de *Debussy*, *Fauré*, *Duparc*, *Chausson*, *Respighi*, *Pizzetti*, *Casella* y *Santoliquido*.
- 5-III-1950: CONCIERTO SINFÓNICO. Gran Patio de Honor de la Universidad, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Aquiles Romani. Obras de *Haydn* (Sinfonía "Oxford" en Re mayor), *Williams-Perceval* (El Rancho Abandonado, Huella y Gato), *Borodin* (Danzas Polovtsianas de "El Príncipe Igor") *Weber* (obertura de "El Cazador Furtivo").
- 15-IV-1950: CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA. Salón de Actos del Colegio Nacional "Agustín Álvarez", Mendoza. Intervinieron los profesores Leo Kreuz (catedrático de trompa del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán), Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Mozart* (Quinteto para trompa y cuerdas K. 407), *Glazunow* (Rêverie op. 24) y *Brahms* (Trio op. 40).
- 27-IV-1950: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Obras de *Mozart* (Obertura de "La Flauta Mágica"), *Beethoven* (Primera Sinfonía op. 21), *De Rogatis* (Danza de "Huemac"), *Ravel* (Ma Mère l'Oye) y *Enesco* (Primera Rapsodia Rumana, op. 11, n° 1).

ACTIVIDADES MUSICALES EN LOS PRINCIPALES
CENTROS ARGENTINOS

(enero a abril de 1950)

BUENOS AIRES

I) OPERA Y BALLET

Teatro Colón al aire libre (enero a marzo)

a) Operas:

Reposiciones de *Carmen* de Bizet (Director: Juan Emilio Martini; Regisseur: Mario C. Troisi; Cantantes: Zaira Negroni, Antonio Vela, Carlos Galeffi, Luisa Perlotti; en otras funciones cantaron también: Bruna Carla, Luisa Bartoletti, Dulio de Mattheis, Marta Benegas, Maria Pignarelli, en las partes de *Carmen*, Escamillo



Público asistente al curso de iniciación musical dictado por el Profesor Rubén Carámbula. En primer plano, de izquierda a derecha: Dr. I. Fernando Cruz, Rector de la Universidad Nacional de Cuyo; Prof. Luis La Vía, Vice-Director interino de la Escuela Superior de Música y Dr. Francisco Curt Lange, Jefe del Departamento de Musicología, Encargado de los cursos de Historia de la Música, Folklore Musical y Pedagogía Musical Contemporánea de la Escuela de Verano para Maestros.

y Micaela respectivamente); *La Traviata* de Verdi (Director: Aquiles Lietti; Cantantes: Amanda Cetera, Antonio Carrión, Sergio Favilla; otros repartos fueron con Maria Lorusso, Odilio Frey, Carlos Galeffi, Ricardo Sentís Galindo); *El Barbero de Sevilla* de Rossini (Director: Bruno Bari; Cantantes: Blanca Baigorri, Nino Falzetti, Carlos Galeffi, Víctor Bacciato, Carlos Feller); *Rigoletto* de Verdi (Director: Aquiles Lietti; Cantantes: Blanca Baigorri, Carlos Galeffi, Antonio Carrión, Píndaro Hounau, Tulio Gagliardo); *Doña Francisquita* de Vives (Director: Felipe Logiòvine; Regisseur: Francisco Meana; Cantantes: Clara Estévez, Antonio Vela, Marcelo Urizar, Roberto Maggiolo, Emma Brizzio) *Lin-Calel* de D'Espósito (Director: Bruno Mari; Cantantes: Maria Lorusso, Sara César, Marcelo Urizar, Humberto Di Toto, Tulio Gagliardo, Hugo Bergallo Andrade) y *El Murciélago* de Juan Strauss (Director: Juan Emilio Martini; Cantantes: Olga Chelavine, Sofia Bandin, Alvaro Bandini, Noemí Souza, Duilio de Mattheis, Humberto Di Toto, Carlos Feller, Carlos Giusti, Virgilio Tavini).

b) Ballets:

Reposiciones de *Silfides* de Chopin, *Scheherezade* de Rimsky-Korsakoff, *Polca* de *La Novia Vendida* de Smetana, *El Espectro de la Rosa* de Weber, *Suite de Danzas* de Tchaikowsky, *Capricho Español* de Rimsky-Korsakoff, *Los Pájaros* de Respighi y *Danubio Azul* de Juan Strauss.

II) CONCIERTOS SINFÓNICOS

Mes de marzo:

En el Gran Rex; Director: Pierino Gamba. Orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires. En el programa obras de Beethoven (*Sinfonía Heroica*) y Brahms (*Sinfonía en Fa mayor*).

Mes de abril:

En el Teatro Colón; Director: Wilhelm Furtwängler. Orquesta del Teatro Colón. Tres conciertos. En los programas obras de Beethoven (*Séptima Sinfonía*), Strauss, R. (*Till Eulenspiegel*, *Así hablaba Zarathustra*), Haydn (*Sinfonía Londres*), Debussy (*Nubes y Fiestas*), Brahms (*Cuarta Sinfonía*), Ugarte (*Preludio en Sol menor*), Händel (*Concerto grosso en Re menor N° 10*), Bartók (*Concerto para orquesta 1943*) y Tchaikowsky (*Cuarta Sinfonía*).

A cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado. Director: Héctor Panizza. Dos conciertos. En los programas obras de Williams, A. (*Segunda Sinfonía*), Vivaldi (*Concerto grosso en Re menor*), Wagner (Obertura de *Los Maestros Cantores*), Strauss, R. (*Don Juan*), Panizza (*Tema y Variaciones*), Pizzetti (*Canti della stagione alta*, para piano y orquesta) y Brahms (*Cuarta Sinfonía*). Pianista solista: Roberto Locatelli.

III) ASOCIACIÓN WAGNERIANA

Concierto inaugural de la temporada 1950. Julio Perceval (órgano) y el Conjunto Argentino de Cámara. Obras de Pergolesi (*Trio-Sonata*), Mozart (*Sonatas N° 12, 13 y 14* para órgano y orquesta), Händel (*Concierto op. 7 N° 4* para órgano y orquesta) y Schubert (*Sinfonía N° 5 en Si bemol mayor*).

IV) CONCIERTOS SOLISTAS Y DE CÁMARA

a) Audiciones del violinista Henryk Szeryng

Teatro Colón. En los programas obras de Beethoven (*Sonata en Sol mayor*), Mozart (*Concierto N° 3*), Bach (*Sonata N° 3*) Laló (*Sinfonía Española*), Prokofieff (*Sonata en Re mayor*), Ravel (*Tzigane*) y Ponce (*Sonata breve*).

b) Pianistas

Juana Sandóval, en el Teatro Odeón, con un recital dedicado a Bach; María Barsiglio, Julio Fontenla, y Magda Cavallero.

c) Otras especialidades

Mary Cherry (canto), Agrupación de violonchelistas de Buenos Aires, Cuarteto Rollieri y Dox Steininger (violín).

V) CONCIERTO DE MÚSICA HINDÚ

En la Sede de la Pan-American Academy. Concierto de música hindú. Interpretaciones en *sitar* a cargo de la Princesa Rajwade, esposa del primer secretario de la Embajada de la India. Además se mostraron "films" documentales, entre ellos uno dedicado a los instrumentos musicales de la India.

Datos extraídos del periódico "BUENOS AIRES MUSICAL"

MAR DEL PLATA

(meses de febrero y marzo)

I) TEATRO AUDITORIUM DEL CASINO PROVINCIAL

a) *Conciertos Sinfónicos*. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Bajo la dirección de:

1) Carlos Floriani. Obras de Schubert (*Octava Sinfonía*), Williams, A. (*Primera Obertura de Concierto*), Liszt (*Los Preludios*), Mussorgsky (*Una noche en el Monte Calvo*) y Wagner (*Obertura de Tannhäuser*).

2) Jaime Pahissa. Solista: Antonio de Raco (piano). Entre otras obras, *Variaciones Sinfónicas* de Franck.

3) Carlos Floriani. Obras de Mozart (*Sinfonía N° 40*), Gluck (*Obertura de Alceste*), Weber (*Obertura de Oberón*) y Prokofieff (*Pedro y el lobo*). Recitadora: Gloria C. de Oporto.

4) Jaime Pahissa. Solista: Enrique Iniesta (violín). Obras de Albéniz (*Triana*), Pahissa (*El Camino*, poema sinfónico), Falla (*El Amor Brujo*), Curubeto Godoy (*Fragmento de Pablo y Virginia*), Lalo (*Sinfonía Española*) y Wagner (*Obertura de Rienzi*).

5) Estela Bringuer. Obras de Beethoven (*Obertura Egmont*, *Quinta Sinfonía*) y Bringuer (*El carnaval de Humahuaca*).

6) Bruno Bandini. Solista: Miguel Rajcovich (piano). Obras de Schubert (*Octava Sinfonía*), Beethoven (*Concierto N° 3* para piano y orquesta), Rossini, Peacan del Sar, Gilardi, Ries y Rimsky-Korsakoff.

7) José María Castro. Solista: Enrique Iniesta (violín). Obras de Mozart (*Obertura de Don Juan*), Prokofieff (*Sinfonía Clásica*), Mendelssohn (*Concierto para violín y orquesta*) y Castro, J. M. (*Tres Pastorales*).

b) *Actuación del Cuerpo de Baile del Teatro Colón de Buenos Aires*. Acompañó la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Solistas: Adela Adamowa, Olga Ferri, Enrique Lommi, Victor Moreno, y el cuerpo de baile, preparado por Sinibaldo Cofone. Repertorio: *Silfides*, de Chopin, *Suite Española*, (fragmentos de Bizet y Falla), *Coppelia*, de Delibes, *Lago de los Cisnes*, de Tchaikowsky, Danzas de *El Príncipe Igor*, de Borodin, *El Espectro de la Rosa*, de Weber y "divertissements".

II) AUDICIONES SOLISTAS Y DE CÁMARA, EN EL SALÓN DE ACTOS DEL CASINO ANEXO

Conciertos de Antonio de Raco (piano — quien ofreció entre otras obras y secundado por el violinista Carlos Pessina, el violonchelista José Pugliesi, el flautista Alfredo Montanaro, el oboísta Pedro di Gregorio, y el clarinetista Pilotete Martorella, el *Concerto* de Falla), Haydée Helguera (piano), Bianca Basso (canto), Alejandro Scholz (violín), etc.

Datos extraídos del periódico "BUENOS AIRES MUSICAL"

LA PLATA

I) TEATRO DEL LAGO (al aire libre)

Reposición de la ópera *I Pagliacci* de Leoncavallo. Reposición de los Ballets *Espectro de la Rosa* de Weber, *Appolon Musagete* de Strawinsky, *Bofo* de Ravel, y varios "divertissements".

Actuación del conjunto de danzas folklóricas de Angelita Vélez, con el bailarín solista Paul D'Arnot.

Concierto a dos pianos a cargo del dúo Berggrun-Mazziotti.

Conciertos Sinfónicos dirigidos por Mariano Drago.

II) TEATRO ARGENTINO

Reposición de la ópera *El Barbero de Sevilla* de Rossini (Cantantes: Helda Marino, Nino Falzetti, Renato Cesari).

Reposición de ballets.

Concierto sinfónico. Orquesta del Teatro Argentino. Director: Teodoro Fuchs. Solista: Federico Dávila Miranda (violín). Obras de Mendelssohn, Bruch (*Concierto para violín y orquesta*), Debussy y Gianneo.

III) BIBLIOTECA MUSICAL VERDI

Inauguración de la XXXIII Temporada. Concierto a dos pianos a cargo de Tila y John Montés. Obras de Bach, Couperin, Liszt, Strawinsky, Aguirre y Milhaud.

IV) AUDICIONES RADIALES DEL SINDICATO DE GRADUADOS DE BELLAS ARTES

Por la onda de L.R.11 Radio Universidad. Ciclos dedicados a *La Suite*, y *Tres periodos en la historia de la Sonata para piano*. Intervinieron, hasta fines de abril, los pianistas María H. García de Garriga (obras de Marcello, Sandoni y Scarlatti), Adalberto Tortorella Radice (Galuppi, Paradisi, Sacchini y Turrini), Amalia Poli (Bach, C.F.M. y Rollé), Gretchen Storni Ventura (Haydn y Mozart), M. Georgina Argañaraz (Clementi), y María H. García de Garriga (Primera manera de Beethoven).

Material reunido por Adalberto Tortorella Radice, La Plata.

ROSARIO DE SANTA FE

I) EL CÍRCULO

Concierto a cargo del Conjunto Argentino de Cámara, integrado por Isaac J. Weinstein (violín solista), Carlos Boolarino, Gino Cristiani, Federico Dima, Hernani Nicolini, Félix Marafioti, Juan Porro y Héctor Sénéz (violines), Cayetano Molo, Francisco Molo, Miguel Mittelman (violas), Bruno Cristiani y Mario Pasino (violonchelos) y Bruno Bragato (flauta). En el programa obras de Bach, Bach-Reger, Purcell (*Suite N° 5*), Haydn, Sibelius, Foote, Strawinsky-Maganini, Corelli-Guerrini y Vivaldi-Kreisler (*Concierto en Do mayor para violín y cuerdas*).

Recital de piano a cargo de Luis Galve. En el programa obras de Scarlatti, Beethoven (*Sonata op. 10 N° 3*), Chopin, Brahms, Liszt, Skriabin, Villa-Lobos, Granados y Falla.

II) ASOCIACIÓN ARTÍSTICA DEL MAGISTERIO DE ROSARIO

Recital de piano a cargo de Letizia Gandolfi. En el programa obras de Zipoli, Leo, Rameau, Couperin, Albéniz Mateo, Cantallos, Beethoven (*Sonata op. 13*), Mendelssohn, Liszt, Píck-Mangiagalli y Chopin.

Material reunido por José E. Peire, Secretario Habilitado Interino de la Escuela Superior de Artes de la Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

CORDOBA

I) ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES

Concierto del ciclo de extensión científica, cultural y artística auspiciado por el Superior Gobierno de la Provincia y organizado por la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Parque Hotel, La Falda (Sierras de Córdoba). Actuaron el Coro de la Escuela Superior de Bellas Artes, dirigido por el profesor Alberto Grandi, secundado al piano por Italo Orechini, y el profesor Leo Petroni (violín). Obras de Palestrina, Weber J. M., Zaldívar, Palacio, Gómez Carrillo, Boero y anónimos, además de la *Chacona* para violín sólo de J. S. Bach. Actuó además un conjunto de arte escénico, dirigido por el Profesor Pascual Salvatore.

II) COMISIÓN DE HOMENAJE A MANUEL DE FALLA

Recital de piano a cargo de Antonio de Raco. Obras de Anglés, Gallés, Beethoven (*Sonata op. 53*), Schumann (*Fantasia op. 17*), Ravel, Falla, Turina y Ginastera (*Tres danzas argentinas*).

III) CÍRCULO MUSICAL DE CÓRDOBA

Concierto a cargo del Quinteto Instrumental del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, integrado por María Juliana Pacini (arpa), Domingo Ciliberti (flauta), Mario La Canna (violín), Silvio Rabitti (viola) y Pilades Ricci (violonchelo). Obras de Mozart (*Cuarteto en Re mayor*), Pierné (*Variaciones al Claro de Luna*), Malipiero (*Sonata a Cinque*), Piccioli, Tournier y Respighi-Casale (*Antiche Arie e Danze*).

IV) CONSERVATORIO PROVINCIAL DE MÚSICA

Primera audición de alumnos: música de cámara. Segunda audición de alumnos: audición de obras para piano, guitarra, violín, violonchelo, piano y arpa. Homenaje a Chopin y conferencia alusiva al centenario de su muerte, a cargo de la profesora señora Emilia Gómez de Krause. Exámenes de Concurso para Profesorado Superior. Obras para piano y Concierto de Tchaikowsky.

(Material remitido por las respectivas entidades). (Pese a los pedidos reiterados de la Dirección de esta Revista, no fué posible obtener material informativo acerca de las actividades desarrolladas por la Orquesta Sinfónica de Córdoba).

TUCUMAN

I) ORQUESTA SINFÓNICA DE LA UNIVERSIDAD

Concierto dirigido por el Director Titular, Maestro Carlos F. Cillario; Solista: Ladislau Szentgyorgy (violín). Obras de Beethoven (*Sinfonía N° 6, op. 68*).

"Pastoral"), Rimsky-Korsakoff (*Scheherezade*), Ginastera (*Suite sinfónica*) y Tchaikowsky (*Obertura 1812*).

II) QUINTETO DE VIENTOS, Universidad Nacional de Tucumán

Integrado por Domingo Ciliberti (flauta), José Bongera (oboe), Mario Moretti (clarinete), Renato Fagotto (trompa) y Aquiles Spornazzatti (fagot). Ofreció dos conciertos en cuyos programas figuraron obras de Mozart (*Divertimento N° 14*), Lefebvre (*Suite op. 57*), Hindemith (*Quinteto*), Pierné (*Pastorale op. 14*) y Domanisky (*Quinteto*).

III) CUARTETO DE ARCOS, Universidad Nacional de Tucumán

Integrado por Icilio Bredo, Argo Grupponi (violines), Ivo Valenti (viola) y Dante Barzanó (violonchelo). Ofreció conciertos en las localidades de Tafí Viejo y Aguilares. En los programas figuraron obras de Haydn (*Cuarteto op. 64 N° 6*), Beethoven (*Cuarteto en Fa menor, op. 95*) y Gaito (*Cuarteto N° 2*).

(Material reunido por Klara Sterbik, secretaria general del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán).

▽

INDICE

TEMAS ARGENTINOS Y AMERICANOS

	PÁG.
WILKES, JOSUÉ TEÓFILO - BUENOS AIRES <i>La antigua tonada tucumana "Por esta calle a lo largo" y la seudo Vidala de la Virgen Generala</i>	11
DELGADILLO, LUIS A. - MANAGUA <i>La música indígena y colonial en Nicaragua</i>	43
BARATTA, MARÍA DE - SAN SALVADOR <i>Ensayo sobre la música indígena de El Salvador (Cuzcatlán)</i>	61
FONSECA, JULIO - SAN JOSÉ (COSTA RICA) <i>La música folklórica de Costa Rica</i>	75
LANGE, FRANCISCO CURT - MENDOZA <i>Estudios Brasileños (Mauricinas) I: Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro</i>	99

TEMAS EUROPEOS

GIL, BONIFACIO - MADRID <i>Mosaico Folklórico de Extremadura</i>	199
---	-----

INFORMACIONES

<i>Conferencias y Conciertos realizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo</i>	213
<i>Actividades musicales en Buenos Aires</i>	218
<i>Actividades musicales en Mar del Plata</i>	220
<i>Actividades musicales en La Plata</i>	221
<i>Actividades musicales en Rosario de Santa Fe</i>	222
<i>Actividades musicales en Córdoba</i>	223
<i>Actividades musicales en Tucumán</i>	223

REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES

INDICE DEL AÑO I (Nos. 1-3)

Agosto 1949 — Abril 1950

TEMAS ARGENTINOS

	Pág.
BARBACCI, RODOLFO - LIMA <i>Documentación para la Historia de la Música argentina</i> .. 2— 11	11
RAMPONE, ALBERTO J. - MENDOZA <i>Xilografías para los "Cantares de Cuyo". Ocho melodías sobre poesías populares, recopiladas por Juan Draghi Lucero, música de Julio Perceval</i> 1—109	109
TRENTI ROCAMORA, J. LUIS - BUENOS AIRES <i>La música en el Teatro porteño anterior a 1810</i> 1— 37	37
WILKES, JOSUÉ TEÓFILO - BUENOS AIRES <i>La música vernácula y el Estado</i> 1— 47	47
WILKES, JOSUÉ TEÓFILO - BUENOS AIRES <i>La antigua tonada tucumana "Por esta calle a lo largo" y la pseudo Vidala de la Virgen Generala</i> 3— 11	11

TEMAS BRASILEÑOS

HERSKOVITS, M. J. & WATERMAN, R. A. - EVANSTON, ILLINOIS <i>Música de culto afrobrahiano</i> 2— 65	65
LANGE, FRANCISCO CURT - MENDOZA <i>Estudios Brasileños (Mauricinas) I: Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro</i> 3— 99	99

TEMAS HISPANO-AMERICANOS

BARATTA, MARÍA DE - SAN SALVADOR <i>Ensayo sobre la música indígena de El Salvador (Cuzcatlán)</i> 3— 61	61
---	----

	Pág.
CAMPOS, RUBÉN M. - MÉXICO, D. F. <i>La música popular de México</i> 1— 81	81
DELGADILLO, LUIS A. - MANAGUA <i>La música indígena y colonial en Nicaragua</i> 3— 43	43
FONSECA, JULIO - SAN JOSÉ <i>La música folklórica de Costa Rica</i> 3— 75	75
GONZÁLEZ BRAVO, ANTONIO - LA PAZ <i>Clasificación de los sicus aimaras</i> 1— 93	93
GUERRERO, RAÚL G. - IXMIQUILPAN, HIDALGO <i>Música de Chiapas</i> 2—129	129
HOLZMANN, RODOLFO - LIMA <i>Aporte para la emancipación de la música peruana</i> 1— 61	61
ISAMITT, CARLOS - SANTIAGO DE CHILE <i>Machilwun - Una danza araucana</i> 1—105	105
LANGE, FRANCISCO CURT - MENDOZA <i>A manera de Prólogo</i> 1— 13	13

TEMAS UNIVERSALES

DORNHEIM, ALFREDO - MENDOZA <i>Música novelesca y novela musical</i> 1—131	131
FRANZE, JOHANNES - BUENOS AIRES <i>Ricardo Strauss y Mozart</i> 1—173	173
FUENTES, JUAN B. - LEÓN, GUANAJUATO (MÉXICO) <i>Fundamento científico de la armonía</i> 1—191	191

COLABORACIONES EUROPEAS

GIL, BONIFACIO - MADRID <i>Mosaico folklórico de Extremadura</i> 3—199	199
KOLINSKI, MIECZYSLAW - BRUSELAS <i>La música del Oeste Africano</i> 2—191	191
NATALETTI, GIORGIO - ROMA <i>El Folklore musical en Italia, de 1918 hasta 1948</i> 2—153	153
THOMAS, JUAN MARÍA - MALLORCA (BALEARES) <i>Capella Classica - Nueva y vieja técnica coral</i> 1—197	197

INFORMACIONES

ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO - MENDOZA

	Pág.
<i>Ordenanza de Creación del Departamento de Musicología</i>	1— 9
<i>Total de Actos realizados por el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales (1940 - Julio 1949)</i>	1—209
<i>Conferencias y Conciertos realizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo (Agosto-Diciembre 1949)</i>	2—219
<i>Conferencias y Conciertos realizados por la Escuela Superior de la Universidad Nacional de Cuyo (Enero-Abril 1950)</i>	3—213
<i>Artesanías Musicales en la Universidad Nacional de Cuyo</i>	2—227
<i>Proyecto para la Construcción del Organo de la Catedral de La Plata (Provincia de Buenos Aires)</i>	2—229

ACTIVIDADES MUSICALES EN LOS PRINCIPALES CENTROS ARGENTINOS

<i>Actividades en Buenos Aires (Agosto-Diciembre 1949)</i>	2—240
<i>Actividades en Buenos Aires (Enero-Abril 1950)</i>	3—218
<i>Actividades en La Plata (Agosto-Diciembre 1949)</i>	2—243
<i>Actividades en La Plata (Enero-Abril 1950)</i>	3—221
<i>Actividades en Mar del Plata (Febrero-Marzo 1950)</i>	3—220
<i>Actividades en Rosario de Santa Fe (Agosto-Diciembre 1949)</i>	2—245
<i>Actividades en Rosario de Santa Fe (Enero-Abril 1950)</i>	3—222
<i>Actividades en Tucumán (Agosto-Diciembre 1949)</i>	2—245
<i>Actividades en Tucumán (Enero-Abril 1950)</i>	3—223
<i>Actividades en Córdoba (Agosto-Diciembre 1949)</i>	2—246
<i>Actividades en Córdoba (Enero-Abril 1950)</i>	3—223

Reg. N.º PP 2514