

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

agosto 1950

año II

número

4

MENDOZA
ARGENTINA

AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN



Escuela Superior de Música
Departamento de Musicología

HEMEROTECA
Publicación U.N.C.
SALA DE LECTURA

— UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO —
BIBLIOTECA CENTRAL
E. 10.11.50 N° de Orden. _____
P. UNE. _____
Valor. don

Reg. N° PP2515

revista de

ESTUDIOS MUSICALES

agosto 1950

año II

número

4

MENDOZA
ARGENTINA

AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

RECTOR

DR. I. FERNANDO CRUZ

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

PROF. TORIBIO M. LUCERO

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS AGRARIAS

ING. AGR. SANTIAGO L. CURELLI

DECANO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS

PROF. FRANCISCO FEMENÍA

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DR. JUAN CARLOS SAA

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
INGENIERÍA, CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES

DR. ALBERTO A. TOMAGHELLI

DELEGADO INTERINO DEL INSTITUTO SUPERIOR DE
ARTES PLÁSTICAS

DON JOSÉ DE ESPAÑA

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA

PROF. JULIO PERCEVAL

SECRETARIO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

DR. ENRIQUE PEDRO OLIVA

Copyright, 1950, by Universidad Nacional de Cuyo,
Mendoza (Argentina).

Todos los derechos de edición, ejecución, difusión,
adaptación, traducción y reproducción están reservados.

ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA

DIRECTOR: PROFESOR JULIO PERCEVAL

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGIA

JEFE: DR. FRANCISCO CURT LANGE

REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES

DIRECTOR: DR. FRANCISCO CURT LANGE

Sede del Departamento de Musicología:

Montevideo 487

M e n d o z a

(Argentina)

TEMAS
ARGENTINOS y AMERICANOS

La Dirección de la *Revista de Estudios Musicales* no se responsabiliza por los conceptos que emiten los colaboradores del presente número en sus respectivos artículos.



LA RITMICA ESPECIFICA DEL CANTAR NATIVO *)

NOTICIA PRELIMINAR

JOSUÉ T. WILKES

BUENOS AIRES

FÓRMULAS RÍTMICAS CLÁSICAS. CANTIDAD Y DURACIÓN

AL orden, proporción y regularidad con que se suceden los sonidos, natural o artificialmente articulados, en el tiempo y en el espacio, la antigüedad dióle el nombre de *ritmo*.

Esta definición atañe al ritmo en sí, abstractamente considerado, porque abarca el todo y no las partes constitutivas.

Estas partes, reducidas a su más simple expresión, estuvieron integradas por dos factores primos: *breve* el uno, *largo* el otro. Vale decir que el principio básico según el cual la antigüedad procedía a dar forma rítmica a sus manifestaciones oratorias, poéticas o musicales, tenía por punto de partida la cantidad y duración de la sílaba gramatical o del sonido musical.

Según y cómo se procediera al encadenamiento de las sílabas o sonidos *breves* o *largos*, su convencional duración en espacio de tiempo lo indicaba la unidad (1) y su doble (2) respectivamente. Las palabras o motivos musicales podían traducirse por fórmulas rítmicas, sujetas a determinadas proporciones. Éstas indicaban la cantidad de sílabas o sonidos que correspondían a cada tiempo de compás.

Tres fueron las relaciones proporcionales que rigieron el mecanismo funcional de la antigua rítmica clásica:

(*) Este estudio fué publicado en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XIII, págs. 389-432, Buenos Aires, 1945, y ha sido modificado por su autor ligeramente, con el propósito de ser incluido en esta publicación. (Nota de la Dirección).

la proporción igual o binaria:

$$1:1 = \cup \cup = \text{♪ ♪} = \frac{2}{8}$$

la proporción doble o ternaria:

$$2:1 = - \cup = \text{♩ ♪} = \frac{3}{8}$$

la proporción sesquiáltera o quinaria:

$$3:2 = \cup \cup \cup \cup = \text{♪ ♪ ♪} = \frac{5}{8}$$

Si el tiempo inicial se batía "al dar" el compás era tético; si la hacía "al alzar" se denominaba ársico.

La sucesión en serie de las distintas combinaciones de sílabas largas y breves, originaba los diversos ritmos y metros usados en la poesía gregorromana. Su variedad fué tal que sorprende haya sido lograda con medios tan sencillos como exiguos.

FÓRMULAS MODALES MEDIEVALES

La reducción de las fórmulas métricas a su más simple expresión cabal, determinaba los llamados "pies rítmicos".

Éstos fueron los que sirvieron de base a la teoría medieval para la elaboración de su sistema musical.

Dada la dificultad existente en fijar con claridad la medida, duración y figuraje de los valores sonoros, los músicos de entonces establecieron como suficientes para la representación de su música seis fórmulas rítmicas a las que dieron el nombre de *Modos*. A los tres primeros se les llamaron *Principales*, y a los tres restantes *Secundarios*. Sus fórmulas se sujetaban a la graffía de los *Pies* de la rítmica clásica:

I Modo	♪ ♪	IV Modo	♪ ♪ ♪
II "	♪ ♪ ♪	V "	♪ ♪ ♪
III "	♪ ♪ ♪ ♪	VI "	♪ ♪ ♪ ♪ ♪

REFERENCIAS

- I Modo Troqueo
II " Yambo

- III " Dáctilo cíclico
IV " Dáctilo cíclico invertido (*)
V " Tribraços condensados
VI " Tribraço

Para poner aun más en evidencia el *Modo* que el compositor hubiera elegido para fijar sus ideas musicales, los teóricos medievales convinieron en que no debía hacerse intervenir en la estructuración de la melodía más que una sola fórmula rítmica. Al efecto establecieron como *Regla*:

in omnibus modis ordo debet servare.

Substancialmente los músicos de la antigüedad helénica habían observado el mismo precepto en sus obras.

Cuenta Plutarco que en tiempos de Terpandro, y hasta la época de Phrynis, no se permitía que en una composición musical se operaran cambios de modo, ni de ritmo.

Si la Edad Media, con el fondo científico que daba a su saber, tuvo conocimiento de los principios que en sus obras aplicaban los melógrafos helénicos, es verosímil que se haya inspirado en los mismos para prácticamente implantarlos en su sistema musical.

FÓRMULAS RÍTMICAS GREGORIANAS. SUS DIVERSOS CURSUS CADENCIALES

El principio cuantitativo y cualitativo de la antigua poesía gregorromana fué, a su vez, reemplazado por el del acento prosódico de la palabra.

Los teóricos eclesiásticos, en cambio, conciliaron las fórmulas rítmicas de la antigüedad con la acentuación prosódica de las palabras, designando a los períodos literarios, así constituídos, con el nombre genérico de *cursus*, seguido de un calificativo "ad hoc", según fuera la naturaleza de la acentuación empleada en las fórmulas cadenciales. De ahí las expresiones "*Cursus planus*", "*Cursus velox*", "*Cursus tardus*", aplicados a las *Cadencias molósicas*, *dicoreicas* o *créticas* respectivamente, integradas por aditamentos de pies diversos, cuyas fórmulas rítmicas condensa la expresión aritmética de nuestros compases

(*) Este Modo sobrevive específicamente en las canciones danzadas argentinas.

de 3/4, 6/8 y 5/8.

A esas fórmulas conclusivas agregaron, sin denominación particular, las de otros tipos literarios, como ser las de los versos sáficos, dáctilos-espondeos, yámbicos, etc., y cuyas voces conclusivas acreditaban el pie o pies que les daba su denominación específica.

CESURA Y RIMA. ACENTO PROSÓDICO

A los anteriores sistemas rítmicos que podríamos llamar científicos, habría que sumar el puesto en práctica por los compositores de música vocal del período renacentista y que pasó luego a dominio popular. A los efectos de la acentuación musical sólo se tomaban en cuenta la cesura y la rima de los versos que se musicalizaban.

Ello explica el porqué la música popular vierta falseadas, tan a menudo, las acentuaciones naturales de las palabras cantadas.

Hoy en día es ya otra cosa. Los músicos cultos se cuidan no tan sólo de hacer coincidir las sílabas tónicas con los tiempos fuertes de la música sino que también se preocupan de fijar en la pauta el ritmo mismo de la palabra. Ahora que la dificultad estriba en dar al ritmo musical de la palabra la belleza emotiva de la música, desiderátum que no es dado a todos satisfacer, porque para conseguirlo, como dijo Carlyle, "hay que haber penetrado en lo íntimo del corazón del objeto; haber descubierto su más hondo misterio; es decir, la *melodía* que yace escondida en él".

I. — LA RÍTMICA DEL CANTAR HISPANO DURANTE EL PERÍODO DE LA CONQUISTA Y COLONIZACIÓN SUDAMERICANA

SUMARIAMENTE delineada la anterior exposición de los diversos sistemas rítmicos de que se valieron los compositores para musicalizar el verso, nos interesa muy en particular conocer cuál fué la rítmica empleada en el cantar hispano, durante el período de la Conquista y Colonización sudamericanas. Rítmica que con anterioridad a estos acontecimientos históricos, y desde los tiempos de las canciones rústicas (cantarcillos, villanas, villancicos, etc.) del siglo XV, hasta las follas, mogigangas y tonadillas del siglo XVIII, había ido evolucionando a medida que la escritura musical perfeccionaba sus medios para fijar, con claridad y exactitud, el pensamiento sonoro en sus dos lineamientos: horizontal o melódico contrapuntístico y ver-

tical o melódico armónico.

Con el fin de escapar a la formal prohibición de aunar en una obra las fórmulas rítmicas de dos modos medievales diferentes, y también para romper con las tiranías de las divisiones binarias y ternarias de la música, los maestros renacentistas pusieron en práctica en sus composiciones, el antiguo sistema cuantitativo de las sílabas largas y breves, que regía a la poética grecorromana.

No obstante haber dado a las transcripciones de los antiguos metros una interpretación musical errónea, quiso la casualidad que las conjunciones de las fórmulas tipos empleadas, satisficieran ampliamente sus aspiraciones.

Fué así como surgieron, entre otras, dos especies rítmicas cuyos nombres convendrá recordar tan pronto las hayamos expresado. Ambas amalgamas tuvieron existencia independiente en la poesía grecorromana. Integradas: la una por la yuxtaposición de un pie troqueo (— ∪) seguido de un pie yambo (∪ —), y la otra, a la inversa, por un pie yambo, (∪ —) seguido de un pie troqueo (— ∪), los teóricos griegos las conocieron con el nombre de ritmo *Báqueo*. Los gramáticos alejandrinos distinguieron una especie de otra denominando: *Coriambo* a la combinación del pie troqueo (— ∪) con el pie yambo (∪ —), y *Antispasto* a la especie contraria, es decir al pie yambo (∪ —) continuado por el pie troqueo (— ∪).

Puestas en uso de un modo casual y feliz por los maestros compositores del siglo XV, según dijimos, corrieron durante toda la centuria siguiente con gran halago de los oídos de los oyentes.

II. — FRANCISCO SALINAS Y LA CONJUNCIÓN DE LAS FÓRMULAS RÍTMICAS CLÁSICAS

SI bien la escuela franco-belga dió existencia práctica a los *coriambos* (— ∪ ∪ —) y *antispastos* (∪ — — ∪), quien los codificó perdurablemente en forma histórica y científica fué el maestro organista don Francisco de Salinas.

En su célebre obra: *De Musica Libri Septem*, publicada en Salamanca el año de 1575, Salinas recogió todo el saber musical popular de su tiempo, fijándole la notación de la antigua rítmica clásica.

La importancia que para nosotros reviste el trabajo realizado por Salinas estriba —como dice Pedrell— "en la documentación preciosa que de la canción vulgar expone y de su persistencia soberana en el corazón del pueblo; tan soberana —agrega—, que hoy sabemos cómo

se cantaban y cómo se recitaban en su tiempo los antiguos romances, las canciones de gesta y las de tabla, cómo cantaban los segadores, los espigadores, y hasta las *tornadas* de algunas canciones que han persistido hasta nuestros días".

Quiere decir, pues, que tanto la música culta como popular, comprendida entre los siglos XV y XVI, había familiarizado a entendidos y profanos con una suerte de ritmos antes inusitados, y que entre ellos se contaban aquellos dos nuevos de que hemos hecho mención.

Con el correr de los años y mientras se esfumaban de la memoria de las gentes de allende el mar, debido a la marcha progresiva de la música, cuantos echaban sus reales en la América conquistada ibanlos reteniendo con predilección en sus recuerdos, pues por no poder oír en adelante, nuevas canciones, conservaban con esfuerzo las sabidas, que por añoranzas de quienes se las enseñaran se empeñaron en jamás olvidar.

Ésta, y no otra es la razón de por qué la rítmica específica del Cancionero sudamericano conservó, hieratizada en la estructuración de sus melodías, las fórmulas coriámbricas (— ∪ ∪ —) y antis-pásticas (∪ — — ∪) que, si bien se diluirían en la música culta del siglo XVII hasta desaparecer con él, siguieron subsistiendo, aquí y acullá, en cancionillas y coplas andaluzas.

III. — EL RITMO CORIAMBO

(— ∪ ∪ —)

COMO ejemplo de subsistencia del *Coriambo* (— ∪ ∪ —) en la Canción popular hispana exponremos una *Tonada de corro* andaluza que, salvo ligeras variantes, la documenta también Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español*. Le doy forma conclusiva armonizándola lo más sencillamente posible, y aplicándole una fórmula de acompañamiento muy familiar a nuestros oídos:



Notemos al pasar que la *Tonada de corro* expuesta, ha dado origen a nuestro *Gato escondido*. La melodía argentina ha sido ligeramente variada para disimular la fuente de donde derivaba.

El cotejo de una y otra tonada no dará lugar a dudas. He aquí la 1ª Frase de ambas canciones:



Los asteriscos señalan las notas en que difieren ambas canciones.

Nada importa para el caso el que las fórmulas rítmicas del *coriambo* imperen en el aire hispano y las del *antispastos* en la tonada argentina.

Dado que se una la misma esencia y hasta la conducción melódica que trasuntan las dos canciones, necesariamente de la primera proviene la segunda.

Los aires sujetos al ritmo *coriambo* suelen llamarse en Andalucía "de bamba", dice Pedrell, por "la diversión de columpiarse en una especie de trapezio colocado en la rama de un árbol".

En la Argentina el ritmo *coriambo* es preferentemente usado en los cantos y danzas de la región cuyana, pudiendo con justa razón considerarse como característica específica de su Cancionero musical.

IV. — EL RITMO ANTISPASTOS

(∪ — — ∪)

RITMO opuesto al *coriambo* (— ∪ ∪ —) por la disposición de sus pies, es el *antispastos* (∪ — — ∪).

Salinas lo ejemplifica con una "canción de segadores" que Pe-

drell transcribe en su *Cancionero*.

De mayor importancia para nosotros por revestir carácter histórico, lo tiene el aire: "Cata el lobo do va, Juanica, cata el lobo do va", sujeto al sobredicho ritmo *antispastos*.

En efecto. Cuenta el señor Pereira Salas en su libro *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* que:

"Pedro de Valdivia para dar cima a su empresa y obtener refuerzos del Perú, se había visto obligado a requisar el oro, amasado por los españoles a costa de tantos sacrificios. Los conquistadores, agolpados en la playa, miraban alejarse el barco cargado con el vellocino, y así levantaban alaridos al cielo. Entre estos infelices hombres estaba un trompeta llamado Alonso de Torres, éste viendo ir a la vela el navío comenzó a tocar con la trompeta cual otro miseno que se puso a tocar su clarín a la lengua del agua y tocó una canción que decía: "Cata el lobo do va, Juanica, cata el lobo do va", y luego dió con la trompeta en las peñas para no quedar con aquella que era su único caudal. A este tono decían otros hombres diversos dichos lastimeros y lloraban su infelicidad".

Estamos, pues, como antes dijimos, en que el recuerdo de los viejos aires hispanos seguía perdurando en la memoria de los conquistadores.

Es feliz casualidad que al conocimiento de la letrilla con que se cantaba la tonada, poseyamos también su respectiva música apuntada por Salinas en ritmo *antispastos* (U — — U). La traigo a colación revestida de un simple acompañamiento que, como el de la anterior tonada, es también muy nuestro:



Al fusionar el ritmo *antispastos* (U — — U) de la canción hispana con las fórmulas acompañantes de nuestra música vernácula

acabamos de ver, concretada en una frase musical, la esencia misma de gran parte de canciones-danzadas argentinas como son: los amores, chacareras, huellas, bailecitos y sombreritos.

El hecho de que estas dos últimas canciones-danzadas, eminentemente norteñas, hayan tomado de la tonada hispana sus fórmulas rítmicas específicas, es circunstancia que debe tenerse muy en cuenta.

Por de pronto señala ya que el área de divulgación del ritmo *antispastos* (U — — U) se extendió de norte a sur, del Perú a Chile, a través de la Quebrada de Humahuaca y luego por el mismo "largo y áspero camino" que siguiera la "lucida y gruesa compañía" que organizara Valdivia:

con una espada y capa solamente
ayudado de industria que tenía

como dijo Ercilla, para de seguida tomar:

... de Chile la derecha vía
resuelto en acabar desta salida
la demanda difícil a la vida.

Apuntamos asimismo que la tonada "Cata el lobo do va, Juanica" no sólo corría ya popularmente en España, sino que también fué conocida en América mucho antes que en la Península nadie pensara darle abrigo en la pauta. La probanza de esta afirmación nuestra estriba en que el trompetero Alonso de Torres que la hiciera oír en la costa chilena, según ya dijimos, pertenecía a la gente de Valdivia y, es sabido, que éste después de vencido por Caupolicán fué muerto de un cachiporrazo por un pariente del jefe araucano, en el año 1569, es decir, seis años antes que Salinas recogiera el aire en su *Libro*.

V. — EL RITMO SESQUIÁLTERO EN SUS DIVERSAS MANIFESTACIONES

NO poseeríamos un conocimiento cabal de la rítmica específica de nuestro cancionero musical indígena, si dejáramos de mencionar la *proporción sesquiáltera*, cuyos valores quinarios se corresponden en relación de tres a dos unidades por cada uno de los dos tiempos en que se divide el compás; de donde la fórmula 3:2 con que se la expresa.

De estudiar su origen tendríamos que remontarnos a remota antigüedad.

Plutarco atribuye su invención al auleta frigio Olympos; los isleños de Creta decían que lo tenían de los misteriosos sacerdotes del Monte Ida. Taletas lo hizo ritmo obligado de las melodías bailables que compusiera para la juventud lacedemonia.

Tres de sus variedades llevan los siguientes nombres genéricos que determinan sus estructuraciones:

- a) Peón crético: = — ∪ — = 5/8
- b) Peón epíbate: = — — — — — = 5/4
- c) Peón diagyios: = — ∪ ∪ ∪ = 5/8

De esta última variedad vamos a exponer como ejemplo musical el de una antigua melodía cubana, el mismo que empleara el compositor francés Eduardo Lalo en su *Sinfonía Española* "para violín y orquesta". En oyéndola nos daríamos cuenta de que el verdadero ritmo de estas melodías debió seguir siendo el del *peón diagyios*, equivalente a nuestro compás de 5/8, y no el del 2/4 con que todavía se escriben, tergiversándose, en consecuencia, el compás y el ritmo antiguos.

Además, como dichas cinco unidades rebasan en una el contenido del compás, nuestro sistema musical nos obliga a valernos de un recurso reñido con la teoría antigua, tan clara, precisa y lógica en sus postulados rítmicos. Consiste en agrupar la figura excedente a las dos anteriores. El valor irregular así formado toma el nombre de *tresillo*, asignándosele una duración real equivalente a dos figuras de la misma calidad.

Tiempo de Habanera

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Tiempo de Habanera". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 5/8 time, indicated by the key signature (one sharp, F#) and the time signature. The melody in the treble clef is characterized by eighth and sixteenth notes, often grouped in a way that suggests a 5/8 feel. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

A single system of musical notation in 5/8 time, featuring a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is written in a treble clef and consists of eighth and sixteenth notes. The bass line is in a bass clef and provides a simple accompaniment.

Del mismo tipo que la melodía cubana expuesta, es el aire argentino ejemplificado a continuación, y que es por demás conocido de cuantos hoy peinan canas.

Tiempo de Habanera

The image shows three systems of musical notation for a piece titled "Tiempo de Habanera". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 5/8 time, indicated by the key signature (one sharp, F#) and the time signature. The melody in the treble clef is characterized by eighth and sixteenth notes, often grouped in a way that suggests a 5/8 feel. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Los dos ejemplos expuestos presentan al *ritmo sesquialtero* en su más simple y común expresión gráfica.

Presentados en series orgánicas, tal como nos los ofrecen las dos melodías anteriores, no tienen ascendencia hispana, que yo sepa. Aisladamente sí. Los podemos hallar esparcidos aquí y acullá tanto en los cancioneros gallegos como asturianos, regiones que por ser vecinas sus músicas se influyeron recíprocamente en diversas épocas y circunstancias.

El ritmo quinario en compás de 5/4 corresponde al *peón epíbate* (— — — — —). Lo encontramos en algunos *Alalás* recogidos en

Lugo y apuntados por Pedrell en su ya citado *Cancionero español*. Sumado al *peón crético* ($5/8 = - \cup \cup \cup$) el *sesquiáltero* es ritmo muy familiar al oído vasco desde remota antigüedad. A través del Cantábrico llegó a Galicia que, sin mayor arraigo, lo conservó en su alma colectiva. De Vigo emigró a Cuba. De ahí que el ritmo *sesquiáltero* sólo tuviera cabida en nuestro cancionero cuando la habanera se adentró en la emotividad de nuestras gentes; primero con la música importada, después con la escrita en el país y finalmente con los primeros tangos, aun cuando por ignorancia se tergiversara la verdadera expresión aritmética del compás y desvirtuara la figuración rítmica de los valores musicales.

La célebre canción habanera "*La Paloma*" de Sebastián Yradier, autor de aquella otra que Bizet introdujo en "*Carmen*" creyéndola de autor anónimo, responde en casi toda su integridad al patrón del *quinario crético* ($5/8 = - \cup \cup \cup$).

He aquí dos fragmentos del I y II Periodos de dicha composición primera:

1° periodo de "*La Paloma*"

Cuando sa-li de la Ha-ba-na, ¡vá-l-ga-me
Dios! Na-die me ha-vi-sto sa-lir - si-ro fui yo.

II° periodo de "*La Paloma*"

Si a tu ven-ta-na lle-ga u na pa..lo.ma
trá-ta-la con ca..ri-ño qu'es mi per-so...na

Con objeto de demostrar cómo el *quinario crético* ($\cup \cup \cup$) se desvirtuó en su figuración rítmica, expon-dremos a título de ejemplo el I periodo de un viejo tango de A. Rosendo titulado *Don Enrique*, que así llamaban a nuestro antiguo comisario señor Otamendi, a quien estaba dedicado. Obsérvese cómo se han contraído

en *semicorcheas*, las *corcheas* de las primeras y terceras notas de los primeros tiempos de cada compás, para que así la habanera perdiese la figuración específica de su ritmo y se convirtiera repentinamente en tango.

La fórmula rítmica característica del *quinario crético*:



se ha transformado en la fórmula típica del tango:



Por el ejemplo expuesto, claramente nos percatamos que todavía perduraba en el sentimiento popular el de-jeo de la vieja milonga porteña que, al pasar de *expresión cantada* a *expresión danzada*, actuaba como forma de transición entre la *Habanera* y el *Tango*.

VI. — EL SESQUIÁLTERO DE COMPÁS

a) FORMA SUCESIVA

RESTANOS todavía considerar a la proporción *sesquiáltera* en sus dos más curiosas y originales representaciones musicales. El *quinario* dejará de tener ahora su figuración propia e independiente para pasar a ser un valor complejo, subordinado a dos distintas expresiones de compás. Será, por consiguiente, el resultado de la yuxtaposición de un compás de tres tiempos seguido de otro de dos tiempos o viceversa. Por dicha razón distingo a esta amalgama con el nombre de *sesquiáltera de compases*.

La primera manifestación musical de dicha *sesquiáltera* se encuentra en una "*Sarabanda*" de Gaspar Sanz quien la incluyó en su

libro "Instrucción de música sobre la guitarra española", publicado en Zaragoza, en el año 1674.

La *Sarabanda* fué una forma musical muy popular en España, Francia e Inglaterra. Los grandes maestros de la música la cultivaron con singular predilección. Se ignora si su origen fué español, turco o persa, que en ello no concuerdan quienes la historian. Lo cierto es que debió haber sido una manifestación musical "non sancta" por su letra y modo de danzarse, pues el padre Mariana en su *Tratado sobre los Juegos Públicos* al hablar: "Del baile y cantar llamado *Zarabanda*", dice:

"Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas".

No faltó quien atribuyera su invención al mismísimo Satanás. Hubo polémica. Cervantes y Guevara abogaron en su contra; Lope de Vega en su pro. Fué prohibida por el Consejo de Castilla. Reapareció más tarde como forma puramente musical, vivificada y ennoblecida por la pluma de los más grandes compositores del siglo XVII.

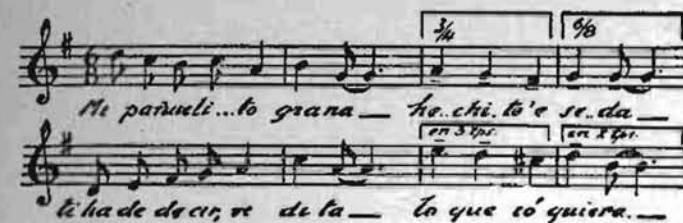
Transcribo un fragmento de la *Sarabanda* de Gaspar Sanz para una mejor comprensión de su estructura. La frase musical que la integra está formada por dos incisos. El primer compás de cada inciso corresponde a un compás de 6/8; el segundo a uno de 3/4. La yuxtaposición del 6/8, que se lleva en dos tiempos, con la del 3/4 que se divide en tres movimientos, determina un ritmo quinario en relación de 2:3:



El ritmo sesquiáltero pasó de España a la América latina. Cuba y Venezuela lo prohibieron en sus Cancioneros; la Argentina en el suyo. Helo aquí en la frase de un *Gato con relación*, sujeto igualmente a la relación de 2:3:



En la canción con "pie de zamba" (1): "Mi pañuelito grana", el ritmo sesquiáltero se manifiesta a la inversa del ejemplo anterior: el compás de dos tiempos (6/8) sigue al de tres tiempos (3/4): la relación proporcional es ahora de 3:2 (2):



b) FORMA MIXTA O CONJUNTA

A los anteriores ejemplos de sesquiáltera de compás en forma sucesiva, se agrega otra variedad caracterizada, esta vez por manifestarse entre el canto y el acompañamiento. Esta clase sesquiáltera que denominamos mixta o conjunta, es específicamente genuina de nuestro cancionero indígena.

Su aplicación práctica fué totalmente ignorada por los compositores populares y por todos aquellos que, a ciegas, los imitaron sin darse siquiera a reflexionar, como correspondía a sus conocimientos técnicos, que las piezas así presentadas se hallaban falseadas en su compás, grafía y ritmos, es decir, en la esencia misma de su típica modalidad. Ésta aparece manifiesta en la escritura cuando a un canto en dos tiempos se le opone un acompañamiento en tres tiempos, per-

(1) Llamo así a la amalgama de un tribraqueo (v v v) seguido de yambo (v—).

Como ritmo compuesto, la antigüedad no le asignó nombre específico. Tampoco parece haber mostrado predilección para hacer uso frecuente del mismo. No obstante, Eurípides lo emplea en algunas estrofas yámbicas de su tragedia *Las Troyanas*.

En la notación moderna de la *Cancioncilla de Tralles* (Epitafio de Seikilos), realizada por Wolf, constituye el fondo mismo de la música. No así en la versión de Gevaert, quien substituye el yambo (v—) de la amalgama por un troqueo (—v). La significación emotiva del ritmo es entonces diversa. En Wolf trasunta inquietud angustiosa; en Gevaert tranquila resignación.

(2) Una preciosidad musical por la maestría con que ha sido tratado el ritmo sesquiáltero de compás, puede admirarse en la *Pequeña danza española*, en Fa mayor, de José Navarro (Schirmer Inc. New York).

La relación proporcional 3:2 es continua, desde el principio al fin de la pieza.

fectamente delineado por el bajo.

Esta fórmula de ritmo sesquiáltero debería estar representada por la fracción $2/3$, porque es la resultante de la acción mixta o conjunta del canto y el acompañamiento.

Por el contrario, la relación $2:3$ (o viceversa) nos da a entender, según ya se ha visto, que dicha expresión rítmica proviene de fórmulas no conjuntas ni superpuestas, sino sucesivas, funcionalmente independientes del acompañamiento que la sustenta.

Válga como ejemplo del ritmo sesquiáltero mixto o conjunto el "adentro" de la siguiente popular "Refalosa":

Con animación

En correcta notación los compases 1º, 2º, 3º y 5º deberían llevar la mano izquierda escrita en compás de $3/4$, pues así lo da a entender la grafía del figuraje. Si, no obstante, se prefiere el del $6/8$, es porque la distribución del acompañamiento entre ambas manos facilita la lectura y da precisión al ritmo sesquiáltero. Por eso es que esta última grafía disimula la notación de las tres negras del bajo, expuestas en el anterior ejemplo y, a la par, delinea con claridad la fórmula del acompañamiento en compás de $6/8$.

He aquí a la misma ilustración musical presentada bajo el nuevo aspecto señalado.

Con animación

c) FORMA SUPERPUESTA

Las formas sucesiva y conjunta del ritmo sesquiáltero se aplican, igualmente, a los diversos géneros de nuestra música coreográfica que implícitamente las informe.

La *Forma superpuesta* es menos común que las dos anteriores. Se caracteriza por manifestarse simultáneamente en un mismo compás, en el canto y el acompañamiento. Su expresión aritmética corresponde a las fórmulas:

$$\begin{array}{l} \text{Canto} \\ \text{Acompañamiento} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} a) \frac{3:2}{3:2}; b) \frac{2:3}{2:3} \end{array} \right.$$

cuya traducción musical equivale a la percusión conjunta de los tiempos con sus respectivos valores musicales, conforme a las cifras que indican una y otra fracciones. Ejemplo:

Animado.

Por no haberse sabido discriminar las fórmulas del acompañamiento (ritmo ternario) de las del canto (ritmo binario), según los procedimientos anteriormente expuestos, es que se desvirtuaron muchas de las melodías populares que se recogieron, al asignárseles para fijarlas en la pauta un compás ajeno al por ellas reclamado.

De atenernos a Berlioz, los directores de orquesta de mediados del siglo pasado, veían con malos ojos la superposición de compases binarios-ternarios cuya ejecución les correspondía concertar. Aconsejaba, para tales casos, que se llevara el compás de tres tiempos con mucha discreción, con objeto de que pasara inadvertido a los ejecu-

tantes cuya música se desenvolvía en divisiones binarias.

La superposición accidental de diversos ritmos es cualidad común a todo género de música, sea o no popular, pero creemos condición privativa de la nuestra; el que la dualidad rítmica se presente específicamente en formas sucesiva, conjunta o superpuesta.

VII. — ¿ES DE PROCEDENCIA VASCA EL SESQUIALTERO ARGENTINO?

DIJIMOS páginas atrás que el ritmo sesquiáltero es familiar al oído vasco por tradición histórica y fervor patriótico, como que su Canción Nacional se halla escrita en quinario crético (5/8).

Según el padre Francisco de Madina: "la música vasca presenta toda una gama riquísima de ritmos, contándose, [entre otras], amalgamas tan originales como la combinación $6/4 + 3/4$ ".

Agrega que: "los *ezpata-dantzaris* de Berriz (Bizkaya) y los *korpus dantzaris* de Oñate son los afortunados que pueden gloriarse de haber sido los depositarios *exclusivos* de la amalgama $3/4 + 6/8$ ", combinación que el entusiasta religioso califica como "preciosidad rítmica".

Lo es, en verdad, y nos place dejar constancia que la sobredicha expresión no es ajena a nuestra música nativa. Páginas anteriores lo han plenamente demostrado. La música popular venezolana también hace uso de ella, y en las *Guajiras* cubanas es de empleo frecuente. Reclamamos, pues, para todas una parte de la "exclusividad" que la música éuskara quiere toda para sí.

En general cabe observar que en las canciones vascas el ritmo sesquiáltero sustenta regularmente a la melodía de principio a fin, en tanto que en el cantar indígena argentino sólo interviene accidentalmente en la línea melódica.

Para el padre de Madina la combinación de los compases $3/4 + 6/8$, tan típica del "*ezpatadantza*" y del "*banako*", pone de manifiesto la afinidad rítmica que, a través de siglos, ha mantenido la música vasca con la de los helenos de hace 2000 años, por cuanto, dice, ya aparece en la canción trágica: *katolophrymas*.

Esta canción, que pertenece a un fragmento coral del *Orestes* de Eurípides, no ha sido puesta en notación moderna con los compases de $3/4 + 6/8$, como expresa el padre de Madina, sino con los de $3/8 + 6/8$. La sobredicha canción trágica no se sujeta, pues, al

ritmo *sesquiáltero*, sino al *docmiaco*.

Gevaert, de quien es la versión que cita el religioso vasco, fundamenta los motivos que lo llevaron en su transcripción a extender a *nueve* las *ocho unidades* de rigor de que consta el docmiaco ($3/8 + 5/8$), y que no es aquí del caso exponer, ni menos debatir. Ello no obstante, y sabiendo la predilección que tenían los helenos por la transición rítmica del $6/8$ al $3/4$, permite suponer que si los éuskaros la heredaron de los griegos, la música argentina por intermedio de la emigración gallega (que incidentalmente la recibiera como aporte a su cultura), la prohibió a su vez en sus cantares. De otro modo tendríamos entonces que suponer haberla recogido de los conquistadores éuskaros, que al traerla con sus huestes la desparramaron al azar, a través del vasto continente que sus armas domearon.

VIII. — LA CONQUISTA ESPIRITUAL DEL INDIGENA POR LA MÚSICA HISPANA

POR sus expresiones rítmicas y modalidades emotivas, la canción hispana, religiosa y profana, ejerció desde un principio notoria influencia en el ambiente indígena sudamericano, aun en aquel reputado el más culto, como era el incaico y que, por lo mismo, supeditaba su sentir a otros muy diversos estados de manifestaciones espirituales.

En aquellas regiones que la distancia había apartado de los centros civilizados y en los cuales por su aislamiento forzoso sólo imperaba la barbarie primitiva, el sojuzgamiento espiritual del indio fué completo y definitivo. Lo prueban las Reducciones del Paraguay que acabaron con lo autóctono guaraní.

Que de no haber sido expulsada la Compañía de Jesús, la organización por ella implantada hubiera dado resultados civilizadores y culturales imprevisibles, no cabe dudarlo.

De lo que ya en aquella época fueran sus métodos, nos dan digno testimonio, en lo tocante a la enseñanza y práctica musical, las impresiones que nos dejaron los padres Cardiel, Cattaneo, Peramas y el doctor Xarque, contestes en afirmar el sorpresivo grado de adelanto y perfección a que habían llegado los niños guaraníes en sus conocimientos musicales e instrumentales. Y ¡a fe! que no hay por qué sorprenderse de ello cuando se sabe qué clase de hombres eran quienes tenían a su cargo la enseñanza y divulgación del arte sonoro. Hará poco más de una década que, en magníficas monografías, el

padre Guillermo Furlong, S. J., exhumó del olvido los meritísimos nombres de los religiosos de la Compañía que tan sólo en el Río de la Plata se dieron a la improba tarea de llevar a la práctica lo que tal vez, a primera vista, pareciera una utópica ensoñación: ganar un mundo para el reino de Dios.

De uno de esos maestros músicos aun quedan obras en pie y con valimiento cierto. Quiero referirme a Domingo Zípoli (1675-1726) de quien el historiador Peramas, citado por el padre Furlong, decía que "jamás nadie aventajó a Domingo Zípoli, músico que había sido de una de las Capillas de Roma [la de los Jesuítas] y de cuyo talento musical puede decirse que era singularísimo, y que aquel que una vez hubiese oído alguna de las piezas de música por él compuestas, no encontraba después gusto alguno en las obras musicales de otros autores".

De entre todas sus composiciones, aquellas que fueron escritas para órgano gozaron de singular estima.

IX. — FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN LA VIDA COLONIAL HISPANA Y EN EL RÉGIMEN INCAICO

SI nada de cuanto pudo haber de musicalmente autóctono entre los indígenas guaraníes pudo resistir la organización social de la Reducción, no acaeció lo mismo en aquellas otras regiones que, como la del Tucumán, se hallaban saturadas, a todo lo largo de su extensión, del más puro indigenismo quechua. A ello se debió, quizá, lo poco que individualmente pudo hacer por la conquista espiritual del indio de Santiago y La Rioja "el violín mágico, de aquel gran iluminado" que fuera fray Francisco Solano.

Por mucho que fuera la sorpresa y agrado que experimentarían frente a la novedad de los instrumentos musicales que, por primera vez, vieron y oyeron, el canto popular quechua se hallaba muy adentrado en la conciencia nacional nativa, porque toda función pública y privada de la vida del imperio se realizaba a su son.

"Las fiestas palaciegas o militares —dice J. V. González—, las de la cosecha de los frutos y del maíz, la conducción de los baños de llamas por las serranías, las orgías y festines semibáquicos y semilitúrgicos, los funerales y bodas, y todo suceso fausto o infauso de la vida cotidiana, tenían su forma propia de música y de danza, con la correlativa expresión de ideas, sentimientos, pasiones o imágenes poéticas, que dan a los primeros su sentido interno".

Trasunta algo más todavía toda esa exteriorización de fastuosidad sonora acompañando los menesteres ordinarios de la labor diaria.

Se había disciplinado a la comunidad para luego poder obtener de ella, en la ordenada regularidad de los métodos de trabajos colectivos implantados, mayor rendimiento y provecho que el que se habría logrado dejándola librada a su propia individualidad. De ahí: que si los incas hicieron intervenir obligatoriamente la música en las faenas colectivas de las siembras y cosechas, fué porque ya sabían que el factor ritmo, sincronizando la función del esfuerzo muscular aumentaba, con menor fatiga, la producción del trabajo. La antigüedad había igualmente practicado el mismo principio. Epaminondas levantó los muros de Mesenia al son de flautas beocias ejecutando aires, notablemente rítmicos, de Sacadas y Pronomos. Si Josué derribó las murallas de Jericó a toque de trompeta, Lisandro echó abajo las del Pireo con ritmos de flautas. Los tirrenos lo hacían todo a compás, así se tratara de amasar el pan, como de azotar a sus esclavos. En la actualidad, las mujeres de Madagascar preparan la tierra y siembran el arroz con movimientos tan acompasados, armónicos y rítmicos, que se diría una danza y no un trabajo práctico el que ejecutan.

Esta labor a compás es una necesidad moderna, cuya organización científica llevada a la fábrica ha permitido comprobar acrecentamiento de producción sin aumento proporcional de desgaste físico.

Hasta fines del siglo pasado España, y con ella el resto del continente europeo, ignoraron esta aplicación utilitaria del factor ritmo a la labor del obrero.

La función pública que la música desempeñaba en las reducciones, durante el período de la conquista tenía otros alcances. Revistió carácter de esparcimiento espiritual, emotivo y estético. Las grandes festividades que allí se celebraban, fueran o no religiosas, lo pusieron siempre de manifiesto. Por entonces a nadie se le habría ocurrido pensar que tan noble arte pudiera prestarse a otros fines que los alcanzados hasta esa época en el mundo artístico occidental. Ahora que la música hispana, vocal o instrumental, religiosa o profana, de suyo rica en la conjunción de sus planos sonoros, ejerciera preponderante influencia entre los indígenas, ni por asomo puede ponerse en duda. En algunas comarcas las formas autóctonas comenzaron a vaciarse en los moldes importados. Con el tiempo llegaron a hibridarse tan íntimamente que su mestizaje dió origen a las distintas expresiones, cantadas o danzadas, que hoy, en parte, definen nuestra idiosincrasia musical.

X. — LA RITMICA HISPANA EN LA CANCIÓN NATIVA. MORFOLOGÍA MUSICAL INDÍGENA

EN páginas anteriores hemos ido demostrando cómo determinadas fórmulas rítmicas del cancionero hispano del siglo XVI, tomaron posesión de no pocas de nuestras expresiones musicales indígenas.

Fué tan firme y racional su empleo, que el uso de un tipo específico caracterizaba siempre al género musical que lo llevaba.

El tiempo fué haciendo caer en desuso, cuando no transformando, aquellas viejas amalgamas rítmicas que fueron galardón de rancios cantares, hoy borrados del recuerdo popular.

Refiere Sarmiento que al "hablista habanero Mantilla (corrector de las pruebas de la edición de 1868 del *Facundo*), le había llamado la atención la ocurrencia frecuente de locuciones anticuadas, pero castizas, que atribuía a mucha lectura de autores castellanos antiguos".

"No siendo ésta la verdad (arguye Sarmiento) indíqueme como causa que, habiéndome criado en una provincia apartada y formándose sin estudios ordenados, la lengua de los conquistadores había debido conservarse allí más tiempo sin alteraciones sensibles, lo que corroboraba yo con muchos hechos y aceptaba él como plausible, bien así como los ingleses insulares de hoy han hallado en Norte América locuciones que traía Johnson y no conserva Webster en su *Diccionario*".

El haberse conservado en nuestro cancionero nativo el arcaico formulismo rítmico de la canción hispana, tiene la misma explicación dada por Sarmiento, respecto a las anticuadas locuciones por él empleadas en *Facundo*.

Idénticas razones explican por qué el cantar hispano de la conquista impuso su formulismo rítmico a nuestra música indígena.

Igual cosa acaeció con la organización del discurso musical. Hubo que conformarlo según los patrones clásicos importados. Con todo, la inexperiencia y el espíritu de improvisación reinante hicieron que las producciones autóctonas no siempre se constituyeran acabadamente. Unas trasuntan estados primarios de la inventiva popular; en otras es irregular la estructura de las frases. Careciendo de cohesión entre ellas, no existe el período, que es la expresión del alcance máximo del pensamiento musical y da unidad al discurso sonoro.

Todo ello prueba que quienes así las pensaron, lo hicieron librados a sus propias iniciativas e incipientes conocimientos.

Por no saber escribirlas, memorizaban las piezas que componían

para transmitir las a sus oyentes. Fácil es explicar, entonces, las diversas versiones que de un mismo aire se oyeran y conservaran, siendo, en cambio, difícil el poder hoy discernir cuál pudo ser, entre todas, la composición original.

Con todo, esas piezas representan para nosotros la exteriorización fiel, vivida y sentida, de sus afectos y emociones. Al componerlas para la voz, el verso cantado hacía fluir la melodía al compás del género elegido. El carácter que trasuntaba dependía del ambiente en que se movían sus sentimientos. La melorritmia concordaba con su sentir atávico; la estructura musical estuvo sujeta a la forma estrófica hispana; en los trazos melódicos fluctuaban por momentos inflexiones gregorianas y cadencias que reclamaban armonizaciones *sui generis* que, por ignorarlas, no supieron emplearlas en sus acompañamientos instrumentales. Lo apuntado es particularmente típico en aquellas regiones donde todavía perdura el elemento quechua, que fué siempre rebelde al español, y conserva aun viva el habla de sus mayores.

Por lo que respecta a la música instrumental pura, a la genuinamente autóctona, ejecutada con característicos instrumentos de viento,



Músicos populares de Abra Pampa

percusión y timbres, no ha tenido mayor trascendencia fuera de los límites de su provincia, y aun no ha sido convenientemente estudiada para poder apreciar en sus distintos valores: melodía, ritmo, sonido, color y orquestación. En cambio, aquella que por su forma, ritmo y melodía, revela ascendencia hispana, alcanzó en las expresiones coreográficas su mayor desarrollo e interés, si bien no tuvo existencia inde-

pendiente, pues hubo de aunarse al canto para obtener el extraordinario favor popular de que hasta el presente goza. Es de notar, sin embargo, que la cuadratura musical, tan cara a las formas danzadas, tiene en las nuestras excepciones poco comunes.

La falta de simetría rítmica entre las partes instrumentales y las partes cantadas, que se observa en palitos, triunfos, refalosas, etc., no es óbice para que sobre ella se hayan modelado, a satisfacción, las figuras coreográficas que a tales danzas animan, y la tradición argentina mantiene vivas en todo el territorio de la República.

XI. — PREDOMINIO DEL GÉNERO PROFANO SOBRE EL RELIGIOSO EN LA CREACIÓN POPULAR

NO obstante el absoluto predominio de la canción popular profana sobre el canto religioso, es fácil comprobar que la modalidad gregoriana, y determinadas particularidades que ofrecen en su estructura las melodías litúrgicas, tienen aplicación práctica en nuestras canciones nativas; preferentemente en aquellas que provienen del norte y oeste argentinos.

El hecho de que la música popular del altiplano boliviano se halle también afectada por las sobredichas particularidades, no significa que la nuestra haya sido influida por ella. Una y otra convivieron juntas cuando el Virreinato del Río de la Plata las aunaba en su seno. De ahí, pues, que una misma modalidad las animara. Esta no fué otra que la del *Hipodorio* eclesiástico (*II Modo* gregoriano), asimilado en nuestro sistema musical al tono de *La menor*. Las fórmulas cadenciales que allí aparecen son frigias o plagales, y la inflexión al *Modo mayor paralelo*, que es de rigor presentar, fué de muy antiguo practicada por los melógrafos eclesiásticos.

La penetración en América de la música hispana, con todos sus procedimientos efectistas y recursos técnicos, minó los fundamentos del cantar indígena, que por sólo contar con reducidos medios de expresión no pudo enfrentar con éxito al importado por el español, interesado en perpetuar en Indias su emotivo modo de pensar, sentir y concebir.

Así se entendió la conquista espiritual del nativo por medio de la música. La subordinación no fué, sin embargo, total. Elementos melódicos del acervo nativo prosperaron dentro de las formas foráneas, aceptando su formulario rítmico. De la mutua compenetración de esas partes del pensamiento sonoro surgió una nueva expresión mu-

sical: el cantar criollo. El tiempo se encargó de modelar sus características, conformándolas a las regiones en que debía desenvolverse.

Según fuere la fórmula rítmica elegida específicamente para la expresión melódica de un aire nacional se puede, en general, determinar la porción de territorio de donde es oriundo. Compruébase, al efecto, que en los norteros predominan los ritmos antispastos (yambos + troqueos); en la región del Tucumán: el pie troqueo de las vidalas y el pie compuesto de zamba (tribraqueo + yambo); en Cuyo abundan los coriambos (troqueos + yambos), y en el Río de la Plata los pies combinados del Cielito (tribraqueos, yambos y troqueos).

Más adelante, como consecuencia de haber extendido su radio de acción, el cantar criollo, al apartarse de las regiones de donde provenía, empezó a recibir influencias ajenas a su particular modo de ser regional. Las interferencias que se manifiestan entre los de una y otra comarca son de orden melódico o rítmico. Explícense como resultado del tráfico mercantil de la Capital de la República con las ciudades de las provincias del interior.

Las fórmulas rítmicas de los cancioneros provincianos penetran en la música rioplatense y, a la inversa: los giros melódicos de los cantares del Plata se incorporan a los cancioneros de provincia. Tanto es así que en *La Lorencita* nortena, como en la tonada cuyana:

No hay noche más celebrada
que la noche de San Juan,

se advierten sin dificultad, a pesar de su deformación rítmica, las inflexiones melódicas de nuestra vieja *Milonga* y que, en cambio, las amalgamas rítmicas usadas en los cancioneros provincianos son corrientes en *huellas*, *gatos* y *cielitos* rioplatenses.

El cantar popular hispano, tan rico como variado en todas sus expresiones emotivas, trajo también a América su lírico sentir religioso. De lo que fueron esas anónimas melodías y de los sentimientos que exteriorizaban, sólo conjeturas pueden argüirse en la mayoría de los casos. Perdido en el cancionero musical rioplatense quedó, como por milagro, el medio-estilo de *La Oración*, hoy de todos olvidado.

El extinto Comandante Cruz Guerrero, de rancia estirpe criolla, que lo había sabido mantener despierto en su memoria, lo dictó a fines del siglo pasado a su hijo Ismael. En la pauta en que éste lo fijara lo leyó quien escribe. El medio-estilo de *La Oración* es objeto

de cuidadoso estudio en el trabajo, que escribimos en colaboración con Ismael Guerrero ⁽³⁾.

De cuantas melodías populares religiosas han sido dadas a conocer hasta el presente, en nuestro país, ninguna aventaja en finura y forma a la que se canta en la Navidad jujeña. No obstante ser su texto bilingüe, quechua-español, la factura e inspiración musicales revelan ascendencia hispánica, pareciendo datar, por su estilo, de mediados de la XVII a la XVIII centuria.

Huachi-torito, que así se denomina la canción, se corea con fervor entusiasta en Humahuaca. Músicos populares la hicieron llegar hasta el altiplano boliviano llevándola escondida en el alado soplo de sus *sicuris* (syringas). A ello hay que atribuir el que la versión *vocal* humahuagueña se haya convertido en *instrumental*, dado que al interpolársele caprichosamente sonidos extraños a la melodía original, imprimieron a su movimiento primitivo una mayor desenvoltura y vivacidad.

La versión boliviana del *Huachi-torito* tiene muy notable parecido con el aire de *Marcha* recogido por el profesor chileno A. Allende, durante la celebración de la tradicional *Fiesta de Andacollo*, que, en honor de la Virgen y desde 1676, se celebra en Chile, todos los años, los días 25 y 26 de diciembre.

Sustancialmente, las tres melodías: jujeña, boliviana y chilena, son una misma cosa. Tengo para mí que dada la antigüedad y el ceremonial con que en Chile se celebra *La Fiesta de Andacollo*, con sus desfiles de feligreses cargados de obsequios y presentes para la Virgen, sus danzas, bailes, estrofas cantadas, cantos de alabanza y salutación final del jefe "chino" —verdadero o supuesto descendiente de antiguos indígenas— por la *Marcha* con que los fieles penetran en el templo y que no es otra que el *Huachi-torito*, ésa ha debido tener su primitivo asiento en Chile, de donde con posterioridad llegó a Jujuy y después a Bolivia.

Para satisfacción del lector curioso expondré las versiones argentina y boliviana del *Huachi-torito*, recogidas por el escritor Gaspar Medrano Rosso, y la música chilena de la *Marcha de La Fiesta de Andacollo*, tomada *in situ* por el ya nombrado M^o Allende.

La *Fiesta de la Virgen de Andacollo* es igualmente conocida y conmemorada en algunas provincias del oeste argentino. El ceremo-

(3) WILKES, J. T. & GUERRERO CÁRPENA, I., *Formas musicales rioplatenses. (Cifras, Estilos y Milongas). Su génesis hispánica*, Ed. Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1946. (Nota de la Dirección).



nial que la acompaña se realiza de conformidad con el ritual popular chileno. La música que ejecutan, no obstante ser de reciente data, tiene ya carácter tradicional. Por su calidad es inferior en gracia y emotividad a las versiones argentina y boliviana del *Huachi-torito* y, como tal, a la del original del cual éstas derivan.

XII. — EL FACTOR RITMO EN LA DANZA VERNÁCULA ARGENTINA

EN los países de cultura musical poco avanzada, el factor ritmo predomina, en sus gustos e inclinaciones, sobre el factor melodía. La Argentina no escapa a este hecho que tiene universal fuerza de ley. Sin necesidad de remontarnos al origen lejano de la música, para señalar que es en los instrumentos de percusión en donde el ritmo manifestó su primacía; que con ellos se acompañó la danza y melopea primitivas; y que fueron los que sirvieron para determinar las relaciones de duración de los movimientos y de los sonidos; nos será fácil comprobar la verdad de aquella ley, observando la sensible preferencia que tienen por la música rítmica los niños y pueblo en general.

En las clases de canto de las escuelas comunes será siempre menos dificultoso hacer cantar a los alumnos cualquier aire de marcha, con entusiasmo, decisión, energía y regularidad, que una melodía pura, por bella y emotiva que fuere.

Para traer un sugestivo ejemplo al caso, ¿quién no recuerda los repetidos y estruendosos éxitos que alcanzaba la ejecución de *La Cabalgada de las Walkirias*, en los memorables conciertos de la Banda

Municipal dirigida por el extinto maestro Malvagni, en La Rural? ¿Se debía, acaso, a la belleza intrínseca del trozo, al color de la instrumentación, al potencial sonoro de la masa de los instrumentos, a la simpatía que despertaba en el público la airosa y decorativa figura del director que blandía la batuta a modo de sable y hendía compases en el aire, semejando tronchar en tajadas las inmortales frases de la música? ¡No tal!

Por su pujante y continuado dinamismo rítmico, la música obra una perturbadora acción sobre los sentidos de los oyentes. Éstos se sentían transportados fuera de sí, como poseídos de extraño e inusitado vértigo. Veíanse envueltos y arrastrados por las corrientes rítmicas que fluían de todos los instrumentos en un incesante caudal de potentes sonoridades.

En los efectos o trastornos que originan sobre el organismo esta clase de audiciones musicales, la imaginación suele desempeñar un papel pasivo. En cambio, ocurre lo contrario en el hecho referido por el padre fray Pablo Nassarre en su *Escuela Música* (Zaragoza, 1723-24). Dice que hallándose un militar abstraídamente orando en un templo, tiró de pronto de la espada en oyendo la ejecución de un triunfal aire de marcha. Callado el "Gran Juego" del órgano hubo de explicar, confundido, su insólita actitud, atribuyéndola a lo inverterado de sus hábitos guerreros, despertados de súbito por la rítmica de una música que incitaba al combate.

Considerados en sus aspectos melódicos, armónicos y rítmicos, los efectos que la música ejercía sobre el ser humano habían sido ya observados desde remota antigüedad. Según estuvieren dispuestos los tonos y semitonos en las gamas musicales conocidas, las melodías que se sujetaran a tal disposición debían despertar en los oyentes diversas cualidades, todas de orden moral.

La teoría eclesiástica sujetó al mismo principio su sistema musical. Cada uno de sus ocho modos lleva consigo el "ethos" que debe promover en el oyente.

Cuando la música, de homófona, pasó a ser heterófona, nuevos factores contribuyeron, en una mayor escala, a los mismos fines.

El ritmo independiente de la melodía tuvo también su función propia, sin determinación específica. Sus efectos obraban *psicológicamente*. No de otra manera influía sobre los oyentes el sobredicho fragmento de Wagner.

Los efectos psico-fisiológicos del ritmo musical ejercen asimismo acción terapéutica sobre los individuos según el mal de que se hallen afectados. Sabido es cómo el célebre tenor, de voz blanca, Carlos

Broschi (a) *Farinelli*, aliviaba con la bondad de su canto, las crisis de melancolía que frecuentemente sufrían Felipe V y su hijo Fernando VI ⁽⁴⁾.

En la dilatada extensión de nuestro territorio, la música recibió el ritmo que le impuso el medio social o geográfico en donde el hombre desenvolvía su existencia. Todo se llevó a cabo con absoluto desconocimiento de los efectos que sobre los ritmos orgánicos pudieran producir los ritmos musicales.

Aquellos mismos factores, sociales o geográficos, dejaron sentir igualmente su predilección por la modalidad mayor o menor, en los diversos cancioneros comarcanos. De ahí, para no citar sino un ejemplo, el predominio del modo mayor sobre el modo menor en la región cuyana y la del menor sobre el mayor en la platense.

Tan sólo el ritmo de la canción danzada llegó a revestir por su indole específica carácter nacional. Cúpole al *gato* haber sido la manifestación coreográfica que, antes que ninguna otra, se popularizara en todo el país ⁽⁵⁾.

Le siguieron después aquellas danzas que respondían a idéntica fórmula de acompañamiento.

No corresponde aquí estudiar las transformaciones por que pasó la canción hispana al irse adaptando paulatinamente a su nuevo medio social. Bastará señalar, al efecto, cómo las típicas *tonadillas* y *seguidillas aminuetadas* transmutáronse de simples expresiones *cantadas*, en *cantadas-danzadas*, a la par que con géneros nativos se suplía parcialmente a los foráneos. Así surgieron *el cuándo*, *la condición* y *el federal*, caracterizados por suplir la *tonadilla* y *seguidillas* hispanas por un aire de *gato*, *zamba* o *vals* respectivamente.

Las modificaciones populares que se introdujeron en la forma-tipo peninsular dieron por resultado el incorporar a la incipiente música nacional las tres antedichas manifestaciones ódico-coreográficas que desde entonces gozaron de carácter específicamente vernáculo.

Cabe aquí, asimismo, agregar que Esnaola quiso jerarquizar esas expresiones populares, creando al efecto como compuesto artístico, un nuevo género de composición supeditado, en parte, como los anteriores, al tipo hispano. Suplió a la clásica *seguidilla* de rigor por un aire de *cielo*. Denominó a su composición *El Montonero*, para que

(4) Ver *Apéndice*.

(5) A juzgar por las redondillas cambiadas entre parejas danzantes, durante un baile celebrado en Tucumán y descripto por Concolorcorvo, es de creer que ya por ese tiempo comenzaba a gestarse nuestro actual *gato con relación*.

tuviera fácil arraigo en el medio social en que debería desenvolverse.

El Federal y *El Montonero* tuvieron vida efímera. Nacidos durante el gobierno de Rosas, cayeron con él en Caseros. Nunca más se supo de ellos; jamás a nadie se le ocurrió exhumar su recuerdo. El mismo Esnaola, que sobreviviera treinta y tres años a su creación musical, la había echado en el olvido. De ahí, pues, que la forma, fondo y estructura de una y otra de aquellas danzas hayan pasado totalmente inadvertidas para cuantos, a pesar de su entusiasmo, cultivan con calor nuestras expresiones tradicionales.

La música quechua por su parte, aun cuando en menor cuantía, puso también su sello característico en no pocas de nuestras canciones-danzadas. Nos referimos a la brusca y terminante puntuación final que poseen algunas canciones incaicas y que han pasado, tal cual, a muchas expresiones de la coreografía nativa ⁽⁶⁾.

Tan insólitas conclusiones no tienen, dentro de la música libre de ideaciones coreográficas o escénicas, explicación plausible. No obstante, sería cometer grave error el pretender desconocer la significación de principio absoluto que tienen dichas terminaciones en nuestras canciones-danzadas. Este detalle, al parecer nimio, tiene importancia vernácula y como tal lo señalamos.

Ausente del cancionero rioplatense, da a entender que toda la coreografía que lo posee es ajena al mismo. Refirma nuestra creencia la naturaleza agitada de los ritmos que la animan, reñidos con la placidez de aquellos que informan el cantar de los llanos. Nuestros *pericones*, *estilos* y *cielitos* lo confirman.

APÉNDICE

ANTIDOTUM TARANTULÆ

LOS efectos del ritmo musical sobre los trastornos producidos en el organismo por agentes exteriores tuvieron su más curiosa expresión terapéutica en el *Antidotum tarantulæ*.

(6) El Profesor Policarpo Caballero P., maestro profundamente versado en cuestiones musicales incaicas, no sólo ratificó esta simple apreciación mía, sino que también me expresó que tales extemporáneas interrupciones se presentaban generalmente tanto al fin de cada semiperíodo como en la conclusión de las melodías intituladas *Huaynos*. Se hallan asimismo en diversos géneros de saltaciones guerreras como la *Klachampa*; en la danza llamada *Canchi*; en el *Taquecuay* o "danza de la cosecha" y en otras más que sería largo enumerar.

Dichas particularidades, que se correlacionan con determinadas figuras de la danza, se practican tanto en la música vocal como instrumental.

Fué creencia, de muy antiguo arraigada en la mente popular de la región sureña italiana, que la picadura de la araña gigante denominada tarántula (de Tarento), era mortal para el hombre.

A objeto de disipar la profunda melancolía, lasitud o modorra que ocasionaba el veneno del arácnido, no se encontró por entonces mejor antídoto que hacer oír al paciente un trozo musical, cuyas determinadas condiciones melódico-rítmicas fueran capaces de contrarrestar o neutralizar el mal.



El más antiguo ejemplo musical de que se tenga conocimiento es el que, con la ilustración respectiva, incluyera el jesuíta Atanasio Kircher en su obra *Magnes, sive de Arte magnetica* (Roma, 1641).

Doy la notación moderna del ejemplo musical que la acompaña.

El ejemplo musical del padre Kircher difiere fundamentalmente por su carácter de todas aquellas composiciones que para el mismo fin se escribieron después en Italia.

De tarántula derivó el nombre de tarantela, la danza napolitana por excelencia.

Con su vivo andar en compás de 6/8, rítmicamente percutido por los panderos de las parejas danzantes, luciendo vistosa y pintoresca indumentaria, la tarantela tiene más de saltación decorativa que terapéutica.

Si bien escritor hubo que vió en la presteza del aire de la danza una imitación de la velocidad de movimientos del arácnido, lo cierto es que no tuvo más objeto que provocar la acción curativa del enfermo, obligado a danzar a su compás. La fatigante agitación del baile hacía expeler con el sudor el humor maligno, fuente perturbadora de la normalidad espiritual, moral y física del atacado.

Tal fué la causa primordial que dió motivo a la creación de la brillante tarantela napolitana. Rossini y Liszt la enaltecieron artísticamente, consagrándole rutilantes páginas musicales. El primero volcó en ellas el humor chispeante de su inspirada inventiva; el segundo la portentosa técnica de sus maravillosos dedos. Por último, Alberto Williams la asentó con su firma entre nosotros en una delicada página llena de gracia y vivacidad.

Buenos Aires, enero de 1951

JOSUÉ T. WILKES

FRANCISCO CURT LANGE

VIDA Y MUERTE

de

LOUIS MOREAU GOTTSCHALK

en

Rio de Janeiro (1869)

*El ambiente musical en la mitad del
segundo Imperio*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
MENDOZA
1951

PROLOGO

Si enim alicui placet mea devotio, gaudebo.
Si autem pro mei abiectioe vel pro viciosi
sermonis rusticitate nulli placet: *memet ipsam
tamen iuvat quod feci.*

(Hroswitha von Gandersheim, siglo X)

OCHENTA años nos separan de la muerte de Luis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro y cerca de cien de su iniciación práctica en la creación y divulgación de música americana.

El siglo XIX no fué muy pródigo para la América latina en pianistas de gran vuelo y los que se aventuraron hasta nuestros países, en viajes no exentos de peligro y expuestos a una demorada ausencia de medios artísticos más promisoros, pasaron ante nuestros auditorios como meteoros, sin dejar en nuestra creciente burguesía más que un fugaz brillo de su aureola y alguna que otra anécdota que registran los diarios de la época.

El primer virtuoso que sintió una extraña atracción de la tierra latinoamericana, no obstante su educación y cultura europeas, fué Gottschalk. Reunía en sí innumerables cualidades, propias solamente de hombres superiores: nobleza de alma, sencillez de modales, considerable cultura literaria, artística y profesional, una firme convicción política, un notorio poder comunicativo, una cierta melancolía que podía tornarse pasión vehemente sin que su físico denotase la presencia de un volcán interior, un profundo respeto por el prójimo, un espíritu caritativo de excepcionales proporciones para con la comunidad; en fin, dones que explican el porqué de la admiración que todos le profesaban. Temperamento sensible como el de todo artista verdadero, oscilaba, no obstante su proverbial firmeza de carácter, entre el severo método del estudio y el abandono a una pasión desenfrenada, entre la afiebrada actividad de concertista, compositor y director de conjuntos y el cese temporario de la misma. Amante de la naturaleza, fué muchas veces en búsqueda de su bálsamo, viviendo recluso cual ermitaño en la Sabana cubana o en la cima de un volcán apagado, en Matouba; dedicado a meditaciones y a la sublime dialogación entre su yo y el Universo. Amante de la mujer hasta su muerte, procuró placeres para apagar en ellos el océano de fuego que fué, al fin de cuentas, el propulsor mayor de su creación y del decurso de su accidentada vida. Arquetipo del

hombre de salón de su época, mundano, pero sin caer en la frivolidad, sabía mejor que los otros, y he aquí su superioridad, de las necesidades del retorno a lo primitivo, para recobrar las fuerzas interiores y equilibrar el espíritu, convulsionado por el exceso o abatido por un desenfreno locuaz y pasajero. El péndulo de su temperamento se movía con singular vehemencia de un extremo a otro de su recorrido, enérgico y hasta voluntarioso y fué este elán que hizo su existencia digna, intensamente vivida, dilapidada tal vez en recursos físicos como en dádivas materiales, pero por esto mismo imposible de olvidar y con un justo derecho a la consideración histórica.

Además de todo esto, Gottschalk fué en primer término un gran artista. Respecto a su personalidad de virtuoso y creador, nuestra generación no debe juzgar con ligereza. Quizás expliquen algo los altibajos del pasado musical la posición del pianista estadounidense. En efecto, parece que la Historia hubiese querido correr periódicamente, casi de expreso, un velo sobre sus periodos más descollantes para hacerlos renacer ante el mundo en una esfera más límpida y más alejada del aprecio demasiado humano de la época que les sigue de inmediato. Figuras tan macizas como Bach, Händel y Gluck fueron olvidadas durante más de sesenta años. Su renacimiento, cual ave Fénix, ante la consideración del mundo profesional, se hizo lentamente, como quien encontrara, sobresaltado, un diamante de tiempo en tiempo, seguro, sin embargo, de verse ante un tesoro de fabuloso contenido. Mendelssohn tuvo esta convicción de Bach, Beethoven de Händel y Wagner de Gluck. El propio Beethoven desapareció por un tiempo del escenario público hasta que Habeneck comenzara su ciclo sinfónico: Schubert fué redescubierto por Schumann y Mozart necesitó, más que los otros, de un purgatorio que su alma seráfica ciertamente no había merecido.

Los lapsos de relajamiento se llenan con figuras de segundo plano, nivel del que sólo se emancipan aquellos cuya potencialidad llega hasta el comienzo de una nueva época, de la presencia de nuevas fuerzas. Sirva como ejemplo Liszt. Gottschalk fué hijo de un período en el que primó más la actividad interpretativa, favorecida por la mejora en el mecanismo y la sonoridad del piano, de ese período que siguió al fervor del legítimo salón romántico y que ha perdido, como toda cosa que tuvo su algidez, el sabor, la consistencia, la propulsión, la vitalidad.

Junto a él surgieron muchos nombres —todos ellos músicos de intensa preparación profesional— que hoy pertenecen a las sombras

que pueblan el pasado musical de tercer plano: Kalkbrenner, Hummel, Herz, Thalberg, Field y quizás media docena más de nombres que crecieron bajo la sombra demasiado intensa de los grandes antecesores. Ellos representan también el proceso de la actividad musical en su momento de bifurcación. Con Beethoven muere el último gran improvisador y comienza el debilitamiento de la personalidad artística por el profesionalismo especializado: virtuoso, por un lado, y compositor por otro. La división del talento trajo pésimas consecuencias y como criatura mal nacida en medio de la falta de entendimiento, creció y tomó cuerpo la literatura musical primero, y luego, ya huérfana de protección y abandonada a su propia suerte, la crítica de la música y de los músicos.

En esta atmósfera de incertidumbre, de frivolidad e inconsistencia, propia del París que Wagner describiera y no menos irreverente frente al artista serio que la sociedad londinense conocida por Weber y Chopín, formóse Gottschalk, sin percibirla, se entiende. Su arribo a París en 1841 no representa el ingreso al salón que halló a los veinte años Chopín ni el que combatió Schumann, su contemporáneo. A esta altura de los acontecimientos ya asomaban en el horizonte europeo los nubarrones que obscurecieron en 1848, por momentos, y como terrible presagio, el escenario social-político del viejo continente cuya caída fué evitada por la indecisión, cobardía y debilidad de una sociedad que el socialismo de Wagner, asociado al nihilismo de Bakunin, condenaron al mismo tiempo en que fueron inmolados los estudiantes de Viena.

Hasta 1852, Gottschalk se entregó a la carrera promisoramente virtuosa. Los mismos éxitos señalaron el camino y de triunfo en triunfo corrió como guirnalda una serie de composiciones que representaban el reflejo más fiel del medio en que actuaba. Es cierto, sus primeras obras dadas a conocer en París eran reminiscencias de las lejanas tierras del Sur: Bamboula, La Sabana. Apego a la tierra que una permanencia prolongada en Europa hubiese extinguido en él, fuera de duda alguna. El inesperado regreso de Gottschalk a América, en 1853, modificó su orientación artística. No es difícil imaginar que su evolución hubiera sido distinta si hubiese permanecido en Europa. ¿Acaso no fué el propio Liszt durante años un enigma y más aún si leemos sus programas de concierto?

Al abandonar Gottschalk la atmósfera europea y entregar su arte a una tierra nueva, éste no perdió, pero sí, se estagnó. En una palabra: careciendo de conexión con el medio que facilitó su forma-

ción, la evolución de Gottschalk tuvo que quedar trunca. Ya en España, su temperamento había encontrado afinidades y aquel aire de caballerosidad, capricho e inspiración de que son portadores tantos peninsulares. ¡Como si el espíritu renacentista de la creación y aventura no hiciese nunca abandono de aquella raza!

Al llegar Gottschalk por vez primera a Cuba, su suerte estaba sellada. El dulce narcótico del aire tropical mostró sus efectos y desde esa época se incorporó al temperamento, las modalidades y la idiosincrasia latinoamericanos como artista nuestro. Lo vemos en reuniones familiares tan llenas de afecto, en viajes a Provincia que ningún virtuoso de su fama ni él mismo años atrás hubiese soñado; en peligrosas travesías del traicionero mar de las Antillas, interrumpiendo cual centella inesperada la monotonía de la vida social y dejando, a su partida, no sólo un destello de su genio, una profunda gratitud de las instituciones de beneficencia, sino una mayor dedicación a la música, un algo que sirvió de incremento a la incipiente vida espiritual de ciudades que vivían aisladas de las grandes manifestaciones culturales de Europa.

Lo admirable en él fué el mantenimiento, en alto grado, de su técnica y don interpretativo, que ningún piano de segunda categoría, hallado en sus recorridas y puesto generalmente por él mismo en condiciones de uso público, hubiese podido menguar. Son inúmeros los testimonios de los que hablan del tiempo que diariamente dedicaba Gottschalk al estudio, especialmente a escales y arpeggiados. Su sonido y delicadeza de interpretación fueron exaltados por unanimidad y considerados únicos. Si no cultivaba en sus audiciones a Bach, Beethoven y Chopin, ninguna persona sensata de nuestros días puede recriminarle el haber sido artista de escasa visión. Sabemos por sus contemporáneos que tocaba admirablemente los Preludios y Fugas de Bach, diversas Sonatas de Beethoven e innumerables obras de Chopin. El haberlas excluído de los programas públicos fué una imposición implícita de los centros que visitaba, pobres en acontecimientos musicales o estos mismos circunscritos a la ópera. ¿La escena lírica ofrecida por compañías europeas acaso no era reflejo de Europa? ¿No constituía en esos decenios arte de minoría todo aquello que no fuese malabarismo vocal y escena de convencionalismo tolos? Me refiero al viejo continente. Qué decir entonces del nuestro cuando la temporada lírica representaba el acontecimiento del año y la llegada de un pianista, en todo caso, el recuerdo de las arias más conocidas; su exposición a manera de fantasía, o rapsodia, o variaciones. La entrega

personal de Gottschalk a los medios de expresión que estaban en boga era inevitable, fatal.

Si un programa compuesto de obras de salón y fantasías sobre temas de ópera constituye para la crítica inexorable y puritana de algunos contemporáneos nuestros una herejía difícil de perdonar, habría que aplicar con más rigurosidad un principio de regeneración entre los incontables pianistas que invaden hoy los escenarios, favorecidos por medios de locomoción mejores que los empleados por Gottschalk, imponiendo programas estereotipados que sólo representan una concesión al público y una garantía al empresario. Contrariando los principios de la educación musical de las masas que tanto se pregona hoy, ningún gobierno ha dictado un decreto, imponiendo a cada virtuoso que extrae muchas veces sumas fabulosas de un país, uno o dos conciertos gratuitos a escolares o a los centros cada vez mayores de lisiados. Pocos o ningún virtuoso, que nosotros sepamos, se ha hecho merecedor de semejante gesto. Gottschalk dejó tras de sí la gratitud de las instituciones de beneficencia pública, de los asilos, de los centros de enseñanza, de las sociedades de esparcimiento musical, y su partida fué acompañada por los ojos humedecidos de emoción de miles de seres que hoy pueblan las sombras del pasado pero que tuvieron un rayo de luz en su incógnita existencia de desheredados de la fortuna.

Así como el arte de Gottschalk fué un imperativo categórico de su existencia y su trajinar por tierras americanas el reflejo de su alma apasionada, algo así como el cumplimiento obscuro del destino, de la misma manera, su constante preocupación por el bienestar social del medio al que estaba incorporado temporalmente, exigía de su corazón henchido de nobleza la contribución que él mismo se había impuesto, el tributo que hacía llegar a la invalidez, la orfandad, a hospitales e institutos de enseñanza, merced al considerable producido de sus conciertos. Lo vemos como el primer gran americanista, lejos de toda preocupación de fronteras y enemigo de los símbolos accidentales que podían perturbar la paz del mundo. Con la indiscutible magia de su técnica pianística e interpretación cautivaba auditorios y con su prodigioso don de organizador, no sospechado en los rasgos físicos que denotan sus retratos, convulsionó por momentos la muchas veces decadente vida musical de nuestros países, realizando conciertos monstruos para los cuales reunió la casi totalidad de los músicos existentes en una ciudad, comunicándoles durante los ensayos minuciosos y agotadores algo de su chispa genial, de su fervor por el

arte superior, y el rigor de la interpretación que una profesión mal vista no dejaba prosperar. Dudamos de que tales manifestaciones colectivas, que condujeron al arrebató por días y semanas la vida de una capital, fuesen solamente proyectadas por un afán de notoriedad y propaganda. Gottschalk no las llevó a la práctica porque fuera una costumbre estadounidense, como podría sospechar algún lector indispuerto con la técnica propagandística de que echan manos hoy en día entidades comerciales o el pianista español Iturbí. Tales reuniones monumentales fueron implantadas en París, a medida que el piano imponíase en el salón como instrumento de recursos sonoros. Creemos fundadamente que Gottschalk procuraba una finalidad, o sea, el despertar de inquietudes musicales que hiciesen prosperar, en medios incipientes o adversos, las actividades de profesionales y aficionados. El hecho de centralizar en su propia persona el interés oficial del país en que actuaba, tuvo que beneficiar instantáneamente el concepto que podía tenerse de la música y de quienes la servían. La persona que procura explicarse los grandes conciertos de Gottschalk como un afán materialista, olvida que estos representaban un enorme riesgo y no compensaban la inversión de dinero hecha con anticipación y en medios en que no existía la menor disciplina profesional.

Como buen sembrador, Gottschalk dignificó su arte y al haber elegido para tarea tan ardua como ingrata nuestra tierra promisorá, constituyóse en primer portador de un americanismo práctico que dejó caer en surco fértil el germen de la emancipación gradual y el advenimiento de una vida y un lenguaje musicales propios.

LA buena sombra de Gottschalk me ha venido persiguiendo en mis peregrinaciones a través de tierras americanas, pero nunca me fué posible realizar búsquedas definitivas, ni siquiera en Cuba, donde me reclamaron actividades distintas.

El biógrafo y panegirista más vehemente, y por tanto, más sincero de Gottschalk fué Luis Ricardo Fors, periodista y escritor español radicado en Montevideo. Para mayor filiación era republicano. Fué en la capital del Uruguay que trabó relación con el virtuoso americano, saliendo en su defensa cuando fué atacado por algunos diarios en lo que parece haber sido la única crítica que se le hizo en sus numerosísimas actuaciones en Europa y América. Vencido el adversario, que obrara con segundas intenciones, esta simpatía tornóse amistad, y al parecer, oyendo a Fors, intimidad que iba en aumento hasta la despedida postrera de Gottschalk, cuando partió rumbo a

Río de Janeiro. El destino llevó a Fors para Buenos Aires y desde allí a La Habana, primera capital latinoamericana en la que Gottschalk dejó profundas e indelebles huellas. Allí se reanudó, sobre los recuerdos aún vivos del virtuoso, y gracias a la presencia del gran pianista e íntimo amigo de Gottschalk, Nicolás Ruiz Espadero, la veneración que le profesaba Fors. Asesorado por Espadero y mejor documentado, publicó un volumen dedicado a la memoria del amigo, como prueba de afectos que no pudieron ser borrados por su desaparición. Escrito al parecer apresuradamente, no carece de imperfecciones, propias del que admira incondicionalmente. Pero lo curioso en ese cúmulo de aportes biográficos y de un nutrido anecdotario es la incurrancia en una mentira. Aunque piadosa, no deja de ser un subterfugio para lograr, al final de su obra, una novelesca descripción de un supuesto viaje a Río para asistir a los funerales de Gottschalk desde la cima del Corcovado y acompañando a una mujer que según él fué, además de última amante llevada consigo desde Montevideo, la que ocasionó, por terrible contagio, la muerte del llorado virtuoso. Ese capítulo no es más que una invención literaria, pero sus consecuencias podían haber sido más graves si la obra de Fors hubiese tenido un mayor tiraje y una difusión más intensa (1).

Gottschalk cayó en olvido y pocas de sus composiciones siguen siendo favoritas de un determinado sector del público. Por esta razón no fué sometido a un estudio amplio por la literatura y la musicología contemporáneas, salvando de un nuevo error al que lo emprendíase, si hubiera tomado la descripción de Fors al pie de la letra. Ni una de las fechas dadas por Fors, ni tampoco nombre alguno de los vapores que él cita, corresponden a la verdad. Su mejor capítulo, en el sentido literario y novelesco, digno broche al corolario de anécdotas del amigo venerado, ha sido una invención destinada a dar un realce dramático a esa amistad enfática y admirativa que va hasta la tumba y la ultrapasa por mucho tiempo, quizá mientras se viva.

(1) FORS, LUIS RICARDO *Gottschalk* Ed. La Propaganda Literaria, La Habana, 1880, il., págs. 450, con 2 láminas y la reproducción de un autógrafo. Sobre Fors véase CORDOVA Y LÓPEZ, FRANCISCO *Apuntes biográficos de Luis Ricardo Fors*. Publicó este republicano español diversas obras sobre la América latina: *Miscelánea Americana*, 1 tomo en 8º, Madrid 1871; *Instituciones de Hacienda Pública en la República Oriental del Uruguay*, opúsculo en fól., Montevideo, 1867; *Archivo Latino-Americano*, 1 tomo en 4º, Londres. Vivió en el Hotel Americano de la calle Misiones en Montevideo, estuvo en Salto y Paysandú en 1868, frecuentó la casa de D. Agustín de Castro, Presidente de la Municipalidad y la casa de la señora d'Aubigy, profesora de piano. Con motivo del cambio de régimen en España dió un banquete, en calidad de Presidente del "Comité Democrático

SIENDO esta la primera vez que dispuse de tiempo en los varios viajes emprendidos al Brasil, fué ya propósito mío realizar una investigación sobre los últimos meses de la vida de Gottschalk en Río de Janeiro. Más allá de las fronteras brasileñas corrían diversas versiones sobre su muerte. La más conocida se refería a una violenta agresión que ocasionó poco después su deceso. Pero tales afirmaciones carecen de documentación, no obstante despertar ciertos visos de verdad por el ritmo apasionado que llevaba el virtuoso. Y de esa lejana época ya no sobreviven testigos íntimos que hubiesen tenido vinculación estrecha a una vida —la nocturna— de la que la otra, la vida familiar y social, tan frecuentada por Gottschalk, poco llegó a saber.

Fué también curiosa la respuesta a mi primera indagación sobre documentación relativa a Gottschalk. Se dijo, "que en una investigación practicada en la Biblioteca Nacional no se halló más que un pequeño aviso fúnebre, prueba de que Gottschalk pasó por Río sin mayor gloria y huérfano de los resonantes triunfos que pareció haber obtenido en otras partes".

No me satisfizo la información proveniente de un profesional que debería estar hartamente al tanto de la vida musical fluminense de la segunda mitad del siglo XIX. Resolví internarme en las dependencias de la vetusta casa y en la primera tarde, dedicada a la procura de material, se abrió ante mis ojos el magnífico panorama del periodismo en el segundo Imperio y con él, la ignorada información sobre el artista de las mil leyendas, que en algunos meses de trabajo debió tornarse abundante cosecha, capaz de llenar libros y expuesta sólo parcialmente en las páginas que siguen. Para mí mismo, el haber podido hurgar en el pasado del Imperio significó la revelación de hechos, el descubrimiento de un ambiente que no había sospechado a través de mis habituales lecturas de la historia social del cuarto siglo de existencia del Brasil. El factor emocional del que ve pasar ante sus ojos una época de intensa actividad literaria y artística ha de contribuir para que sean rectificadas muchos puntos de vista de quienes juzgan apresuradamente a hombres y sistemas. Creo poder afirmar que en parte alguna de este hemisferio floreció una prensa más nutrida, más liberal y más constructiva que en el Río de Janeiro de esa época.

Gottschalk tuvo tiempo suficiente para compenetrarse del am-

ibérico", el 12 de noviembre de 1868, en el Hotel Oriental. Casó con una dama uruguaya, vivió después unos años en Buenos Aires y pasó luego a La Habana. Se dedicó mucho al periodismo, y fué un enconado anticlerical.

biente político, económico, social y artístico en esa última y encantadora tierra por la que excursionó y gozó su alma de hombre sensible. De ello quedan manifestaciones fortuitas, salvadas por un acaso, pero suficientes para cerrar dignamente la agenda en que suelen anotarse las convicciones de un hombre de bien, que nunca se apartaron de las realidades de la vida. Justamente en los últimos años hemos visto cómo los hombres, con tal de ver realizados sus propósitos —sean ellos intérpretes o compositores— comulgaron con las doctrinas políticas más opuestas, inclinados siempre hacia aquella que ofrecía alguna oportunidad para abrir las exclusas a la ambición desmedida del yo, haya sido ella nacional o internacional. Examinando estas actitudes más a fondo, se llegará siempre a la conclusión de que la profesión en muchos países de la América latina nunca hizo nada por ser respetada ni individual ni colectivamente, y que tales debilidades de conducta no son otra cosa que la impotencia del músico ante los poderes oficiales que lo ignoran o lo tienen a menos. Gottschalk, que actuó cien años atrás, nunca fué acomodaticio, llevó su mensaje a públicos que vivían bajo diversos regímenes políticos: monarquías, repúblicas constitucionalmente funcionando o tomadas por algún dictador en súbito asalto, y sus manifestaciones sobre política llevaron siempre idéntico sello de dignidad al de su conducta como profesional. El hombre que se alimentó desde su infancia de las ideas de Jefferson y acompañó con vivo interés la descollante figura de Lincoln, hizo fé pública sobre la dignificación de la criatura humana, especialmente en estas, nuestras benditas tierras de América. Su carta dirigida a José Pedro Varela, el gran educacionista uruguayo, sus manifestaciones sobre el estado revolucionario que vivió en el Perú y su admiración por Pedro II son documentos de un hombre de convicciones y de mucha experiencia. Es en estos trechos ignorados de su vida, en su firmeza de carácter, en sus conceptos sobre educación, que sale a nuestro encuentro el grande hombre. Poniendo su arte al servicio de la emancipación espiritual de nuestras repúblicas mostró que sin la debida instrucción y formación espiritual, nuestros pueblos serán siempre víctimas del caudillaje y de las desgracias que de él derivan en perjuicio de una creciente densidad cultural.

Por esta razón, la figura de Gottschalk es estrictamente *actual*, más que la propia música que él cultivó. En antecedentes de esto y recomendando al interesado el relato que sigue, Luis Moreau Gottschalk debe ser llamado el estadounidense más completo, un verdadero Embajador que hizo su aparición en tiempos en que las incipientes

relaciones internacionales en nada favorecían el destino común de las Américas, como lo demuestra, referente al Brasil, la política intervencionista del siglo XIX con los casos *Christie* y *Webb*. Descendiente, por el lado materno, de nobles franceses y por el paterno, de un inquieto médico alemán educado en Inglaterra, producto del salón francés pero provisto de una fuerte dosis liberal estadounidense, templó su espíritu al contacto con la hidalguía española y abrió su corazón en los ámbitos infinitos del paisaje y de la familia hispano-americana y luso-brasileira. ¡Qué más podría pedirse de la providencia para hacernos ver en los accidentes de su ascendencia y vida profesional los ingredientes ideales que componen el futuro de un continente, ese futuro que fué legado a la humanidad que lo puebla con el hálito que sus próceres —guerreros y artistas— expiraron en el altar del ideal americano!

Este prólogo fué escrito en Río de Janeiro a principios de 1946, cuando parecía vislumbrarse la posibilidad de la edición del presente trabajo en idioma portugués. Es de estricta justicia mi agradecimiento a quienes colaboraron desinteresadamente en el aporte de documentos y de material bibliográfico: Abrahão Carvalho y Claudío Santoro, el personal de la Sección Periódicos y Manuscritos, respectivamente, de la Biblioteca Nacional y el del Museu Histórico Nacional, todos de Río de Janeiro; Rodolfo Barbacci, Lima; Ricardo d'Oliveira Braga, Viña del Mar; Eugenio Pereira Salas, Santiago de Chile; Carleton Sprague Smith, Jefe de la División Música de la New York Public Library, New York; Edward N. Waters, Acting Chief de la División Música de la Library of Congress, y los National Archives, ambos de Washington, D. C., y Edmundo J. Favaro, Montevideo.

Hemos respetado la ortografía portuguesa de la época, subsanando apenas algunas acentuaciones que fueron deficiencias tipográficas de aquel entonces. La constante simplificación ortográfica del idioma portugués, que remató en el acuerdo con la Academia de Lisboa, no hace mucho, ya se nota en los diarios y en las publicaciones de 1869-70. Hemos insistido también en este trabajo en nuestro principio de que el portugués, como lengua de raíz ibérica, tan emparentada con el español, perdería en la traducción, siendo perfectamente inteligible para el lector la versión original. Si por un acaso, debido a las deficiencias actuales en tipos adecuados, y por el hecho de haberse compuesto este trabajo en un país de habla española, se hubiesen filtrado algunos errores, los lectores brasileños y portugueses los sabrán disculpar. Insistimos, empero, en que aparecen errores ortográficos aparentes en la fiel transcripción de documentos e impresos.

PANORAMA BREVE

EN 1869 se calculaba el total de los habitantes del Brasil en aproximadamente 10 millones de almas. Río de Janeiro tenía una población de 234.000 habitantes, cifra suficientemente elevada para ser capital de un imperio y cuna de un monarca cuya fama había corrido tanto mundo como las bellezas naturales que aún hoy embriagan los ojos del que contempla por vez primera las mil y una ensenadas de la Bahía de Guanabara.

Gottschalk halló a la nación brasileña en un período altamente interesante. La Guerra de la Triple Alianza estaba entrando en su fase final. Ya había costado mucho dinero y raudales de sangre. La capital, distante del teatro de operaciones, no sentía las consecuencias que suele traer siempre una conflagración, no siendo por algunos gravámenes, la ausencia de entes queridos, la llegada de algún transporte y las noticias que publicaba con frecuencia una prensa bien informada. El problema de la esclavitud se hallaba latente, pero insoluble por el fantasma del descalabro económico que asomaba apenas volvía a la orden del día, ante todo con el regreso definitivo de las tropas de la campaña victoriosa. Gottschalk había visto de cerca la Guerra de la Secesión y pudo establecer comparaciones entre una situación y otra. En general, este último país que debieron contemplar sus ojos tuvo que despertar los intereses varios de un hombre culto y viajero. La dedicación de Pedro II a las ciencias y las industrias hizo que el Brasil tuviera un notorio adelanto con el establecimiento de fábricas y la construcción de puertos y vías férreas; el liberalismo del monarca inspiraba confianza; la opinión pública se movía en un ambiente de absoluta libertad, respaldada por una prensa desde todo punto de vista notable. Tuvo que seducir a Gottschalk hacer comparaciones entre el régimen social-político de la Confederación y la Monarquía constitucional, la energía industrial pujante de Tío Sam y el coloso exótico, aún en letárgico estado, e inclusive, entre una y otra de las culturas traídas a América y en proceso de independencia. No menos interesante era el aspecto de las relaciones internacionales, su estado frágil, expuesto a quebrarse ante cualquier descontento de las potencias de capitales colonizadores.

Debe haber sido poco numerosa la colonia de norteamericanos

radicados en el Brasil, y menos aún la de Río de Janeiro. Para fines de 1869 se anunció la llegada de un contingente de 3000 inmigrantes del sur de los Estados Unidos, con destino a la Provincia de São Paulo, principalmente, pero ignoramos si el proyecto de colonización se cristalizó. Apenas llegado Gottschalk, se produjo el 12 de Mayo la ruptura de relaciones del Brasil con su país, debido a las intransigencias del General J. Watson Webb, ministro de aquella nación, el cual insistió en la indemnización por la pérdida del navío *Canada*, cuando ya había sido sometida al Gobierno de Washington la solución del asunto. Las relaciones se restablecieron rápidamente, por mediación de la corona inglesa, el 2 de Junio de ese año, fecha de embarque de Webb. Habían quedado como Encargado de Negocios William van Vleet Litgerwood y como Cónsul James Monroe. La falta de un ministro plenipotenciario se solucionó más tarde: el 28 de Agosto entregó sus credenciales T. Blow, el nuevo representante. Las relaciones personales de Gottschalk con estos funcionarios oficiales del Gobierno de Washington no han podido ser aclaradas aquí, y la documentación existente en los Archivos Nacionales en Washington se refiere a hechos posteriores a su fallecimiento ⁽²⁾.

La vida cultural en tierras de Santa Cruz, y particularmente la musical, deben haber llamado la atención de Gottschalk. También estos aspectos se prestaban para establecer comparaciones entre el espíritu puritano del Norte, el feudal del Sur, por un lado, y la presencia del Mediterráneo, con buena dosis africana en el corazón del Trópico, por otro. Los monarcas fueron, cada uno, la encarnación del espíritu musical de su época. João VI llegó a esas tierras con sus frades y músicos y cultivó allí, según los principios de sus antepasados, las más puras tradiciones lisboetas. Pedro I, el impetuoso e inquieto monarca que proclamó la independencia del Brasil, tenía una mayor inclinación por la música mundana. Tocaba varios instrumentos, entre ellos el fagot. A Pedro II, educado huérfano, le faltó la atmósfera del Palacio de Nossa Senhora da Ajuda y el ejemplo vivo que le hubieran dado abuelo y padre, pero cuidadosamente educado, se inclinó desde joven a la música, prestigiándola con su presencia a todos los actos que merecían su confianza y contribuyendo de su peculio, que era relativamente modesto, en la educación superior de muchos artistas y en iniciativas colectivas de repercusión pública. No podía ser otro el credo de un hombre que asistía a los exámenes del

(2) Véanse los Anexos correspondientes a los Archivos Nacionales de Washington, D. C.

Gymnasio Pedro II, que nunca faltó en reunión alguna del importante *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, fundado en 1838, y que recibiera con el máximo interés a naturalistas y etnógrafos dispuestos a internarse en el misterio del Brasil ignoto. Por último deben ser citados aquí los notables aportes que en música dieron al Brasil D. Leopoldina de Austria y D. Thereza Christina Maria, cuyas bibliotecas, dispersadas con el advenimiento de la República y revalorizadas con nuestras investigaciones recientes, hablan con sorprendente elocuencia de los recursos que en materia de música, impresa y manuscrita, poseían los moradores del Paço de São Cristóvão.

La vida intelectual brasileña, en sí poderosa, contaba en el año de la llegada de Gottschalk con nuevos brotes. Silvio Romero ya estaba por iniciarse en la literatura. Había dejado Río en 1868 para ingresar a la Facultad de Derecho de Recife, centro espiritual recio, agitado aún más por los temperamentos antagónicos de Antonio Castro Alves y Tobías Barreto: elocuencia conformista versus realismo renovador. Machado de Assis acababa de publicar sus *Contos Fluminenses* y a alcanzar su estabilidad. Eran los tiempos de la Livraria Garnier, centro de reunión de poetas y literarios en la Rua de Ouvidor, donde los viejos, desde Joaquim Norberto de Souza Filho hasta José de Alencar y Quintino Bocaiúva, hacían sus tertulias con los retoños, tímidos o irreverentes, que blandían sus primeras armas en el periodismo. Si bien operóse ya a esta altura un movimiento antirromántico, aún no era posible percibir el parnasianismo, y menos por Gottschalk, proyectada ave de paso. Es sumamente interesante internarse en ese período en que los focos culturales irradiaban, ya sea sus producciones, ya sus elementos jóvenes, del Nordeste y de Bahía, de Minas Gerais y del bullicioso centro académico que era en ese entonces el aún modesto São Paulo. Al afluir a Río de Janeiro se encontraban con la misma mezcla de costumbres francesas de la hora, tan impuestas en su tierra y particularmente en el Norte, y tan amalgamadas con las tradiciones patriarcales del medio. El dominio del salón fluminense seguía siendo absoluto. Hubo dos centros de atracción en los que se veían las mismas caras: los teatros y esas famosas residencias del segundo Imperio, de cuyas reuniones nos dió Wanderley Pinho un vivo retrato ⁽³⁾. De ellas aún restan algunos testigos en Marques de

(3) WANDERLEY PINHO *Salões e Damas do Segundo Reinado* Ed. Livraria Martins, São Paulo, 1942, il. (Trae frente a la página 252 un retrato de Gottschalk que es desconocido para nosotros y cita al artista dos veces, en págs. 90 y 119, respectivamente.

Abrantes, Senador Vergueiro, Laranjeiras, Botafogo y en la Bajada de Tijuca, víctimas, en breve plazo, de los rascacielos. Otro que nos dió una visión de salones y fiestas, si bien en época anterior en tres lustros largos a 1869, fué Francisco Marques dos Santos ⁽⁴⁾, pero el recuerdo más vivo de aquella época se encuentra en las *Memorias de um Magistrado*, del Conselheiro José Barbosa de Oliveira, gentilhomme del Imperio cuya descendencia mantiene aún hoy la tradición de aquel espíritu ⁽⁵⁾.

Esa vida de Río de Janeiro en 1869 nos da, no sé si por la distancia o por las costumbres de su sociedad, una impresión de mayor fusión, de más familiar y afectiva. El elemento que pujaba hacia una posición era el mestizaje brasileño. Toda una avalancha de intelectuales de origen humilde, inteligencias brillantes y hasta geniales, hacía su aparición en el medio social, como constante afirmación de los derechos del hombre y como cuadro peculiar del Brasil, de entidad étnica en evolución incontenible. Andrés Rebouças, Gonçalves Dias, Tobias Barreto, los Moniz Barreto de Bahía, el Dr. José Mauricio Nunes Garcia (hijo del ilustre frade compositor), el propio A. Carlos Gomes y su contemporáneo Henrique Alves de Mesquita, un verdadero ejército de cabezas preclaras y tez morena anhelaba el reconocimiento de su personalidad, forjada en medio de luchas en que la economía y el color formaban pareja para hacerlas más dura aún.

1869 tenía también sus sorpresas: en Santa Catarina muere João Francisco Souza Coutinho, un compositor de nota, en Recife se quema el *Theatro Santa Izabel*, en Belem do Pará se coloca la piedra fundamental del "imponente" *Theatro da Paz*, y en la capital del Imperio, reflejo de la elegancia parisiense, se realiza el 16 de Mayo, en el Prado São Francisco Xavier, la corrida inaugural del Jockey Club.

LOS TEATROS

Los Teatros en Río de Janeiro representaban desde años atrás una verdadera institución social, de solaz y de edificación espiritual,

(4) MARQUES DOS SANTOS, FRANCISCO *A Sociedade Fluminense em 1852* Revista Estudos Brasileiros, Ano III, Volume 6, Nº 18, Rio de Janeiro, Junho 1941, págs. 201-89.

(5) BARBOSA DE OLIVEIRA, CONSELHEIRO ALBINO JOSÉ *Memorias de um Magistrado*, revistas e anotadas por Américo Jacobina Lacombe. Ed. Companhia Editora Nacional, Serie Brasileira Nº 231, São Paulo, 1943.

según el género allí cultivado. Contrariamente a lo que podría creerse, no se trataba únicamente de un teatro importado y no fueron solamente Camillo de Castello-Branco y Mendes Leal, como autores portugueses, los de mayor cotización. En 1869, el teatro en Río de Janeiro era una tradición bien arraigada, fomentada por grupos de aficionados que realizaban sus representaciones periódicamente, y sostenida además por autores nacionales de renombre y otros que estaban iniciándose. Joaquim Manoel de Macedo, José Martiniano de Alencar, Francisco Pinheiro Guimarães, Agrario de Souza Menezes y Joaquim José de França Junior eran en ese entonces los nombres que estaban siendo barajados en los medios profesionales y la asidua concurrencia.

Cuatro eran los teatros que funcionaban en la capital del Imperio normalmente: El *Theatro Lyrico Fluminense*, el *Théâtre Lyrique Français*, el *Theatro Gymnasio Dramatico*, y el *Theatro Phenix Dramatica*. Por último, el *Theatro São Pedro de Alcantara* trabajaba con algunas dificultades. En vista de que la Historia del Teatro en Río de Janeiro tiene mucha vinculación con la música, habiendo actuado además en dos de ellos Gottschalk y concurrendo constantemente a otro, vamos a comentar el ambiente brevemente.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE

Este teatro se levantaba en la Praça da Acclamação y fué algo así como una criatura mal nacida. Tomó el nombre de *Theatro Provisorio*, siendo llamado en la legislación de *Fluminense*. Las obras se iniciaron en 1851, inaugurándose la casa en 1852. Debido a su vastedad, se prestaba a las actuaciones de las grandes compañías líricas. Fué el pueblo que le dió su nombre definitivo: *Theatro Lyrico Fluminense*. Nunca terminado, situado fuera del centro de aquel entonces y circundado por terrenos mal cuidados, dió mucho que hablar, como se desprende de la crítica del Dr. Semana que inicia este capítulo a manera de documentación gráfica. En esa casa, muchos artistas obtuvieron los más resonantes éxitos de su carrera: Rossi, Salvini, João Caetano, Adelaide Ristori, Thalberg, Tamberlick, la Stolz y también Gottschalk. En esas noches, la sociedad fluminense hacía exhibición de lujo y de esplendidez, particularmente en los beneficios de las primeras figuras.

THÉÂTRE LYRIQUE FRANÇAIS

Este teatro funcionaba diariamente, con excepción de un día

de descanso por mes. Dirigido hábilmente por J. Arnaud, un empresario perspicaz, llamado Papá Arnaud por concurrentes y elenco, se alimentaba de la opereta y del vaudeville francés, traídos con todo apresuramiento de París, apenas se sabía del éxito de una obra. Algunas veces salía del género frívolo y aparecía con el "Maestro de Capella" de Paër y "Marta" de Flotow, pero en general predominaba Offenbach, mucho couplet y coreografía con poca ropa. En el tiempo de Gottschalk cosechaban frenéticos aplausos artistas como la Lafourcade, Demary, Laroue y Martineaux, así como estrellas menores y bailarinas de una seducción al 100 %. El teatro era centro de reunión obligatoria de la juventud masculina y de mucho señor grave que ocupaba, ya sea como político, ya como comerciante, una posición destacada. Pesaba sobre esa casa un anatema del propio Emperador Pedro II, que la consideraba un antro de perdición, como efectivamente lo fué para muchos que se vieron saqueados por damas de gran habilidad. En las casas de familia, donde el ambiente patriarcal aún no había dado libertad a la mujer, el criterio era aproximadamente el mismo. Pero esta oposición no significó nada para la vida de esa institución; al contrario, la debe haber fomentado. Noche tras noche se llenaban platea y palcos de espectadores para asistir al desarrollo de una escena picaresca, de melodías fáciles y de los torbellinos de bailarinas como Mlle. Montero o la Zélia. La prensa dedicaba a los espectáculos un espacio merecido y se hacía frecuentemente eco de los pequeños escándalos que ocurrían entre las paredes del edificio, ya sea por una pelea en escena abierta entre dos bailarinas, o por la conducta de determinado personaje público. *Ba-ta-clan*, revista francesa de gran interés, se hacía cargo de las novedades y las presentaba con el propósito deliberado de incitar a comentarios, respuestas y contra-respuestas. Otros semanarios no quedaban atrás. Se hablaba mucho del "si bemol" de Laroue, del "fa sostenido" de Martineaux y de aquel seductor *cancan* de Zélia, que, "se vera est fama, tem contribuido poderosamente para a mudez completa de algum Sr. deputado, cujo cerebro ficou oco e inerte a lingua a partir do momento em que as posições arriscadas da endiabrada franceza lhe mostraram bem claramente que

"Les femmes, les femmes...
Il n'y a que ça" (6),

(6) *A Vida Fluminense*, Anno II, No 101, Rio de Janeiro, 4 de Dezembro de 1869, pág. 1072.

como llegó a comentarse. Otra mujer muy codiciada fué Mlle. Aimée, la "diva por excelencia" que volvió por ese entonces de nuevo a Rio, produciendo una verdadera revolución y un inmediato alza de precios en las casas de moda francesas y joyerías, decretada por sus propietarios. Posteriormente, Arnaud quiso aproximar el público opositor —mujeres y moralistas— ofreciendo espectáculos especialmente organizados y sometidos sin duda a una poda general en lo que respecta a lenguaje y posturas. Estas "Soirées familiares", que se realizaban en el *Theatro Lyrico Fluminense*, ahuyentaron un poco la crítica acerba. Arthur Napoleão describió a aquel ambiente con su característica y a la vez pícaro pluma:

Até nas casas de familia se ouviam os couplets, "C'est l'Espagne qui nous donne"...

Havia no Aleazar "Soirées familiares". Eu estava atonito mas ao cabo de pouco tempo, fiz *comme les autres*, tomei o caminho da rua da Valla.

A Companhia do empresario Arnaud era capitaneada por duas deliciosas raparigas, Aimée e Lovato. Como artista, a Aimée levava a palma, mas a Lovato tinha uns olhos de levar Santo Antonio direitinho para o enfermo. Além disso, ambas graciosas e cantando bem, estavam fazendo verdadeiro estrago na praça, se é lícito exprimirme por esta forma.

Arnaud montava as peças com gosto e o seu primeiro artista, Marchaud, era actor fino e de reputação, Urbain bom comico. Junta-se a isto um cõro feminino bonito e afinado e temos, até certo ponto, explicado o subito fanatismo fluminense pelo genero um tanto picaresco do theatrinho francez.

Eu também me deixei arrastar a aplaudir a Aimée e a Lovato... a Lovato principalmente (7).

(7) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia* Manuscrito en la Biblioteca de la Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro. Sobre la marcha de este teatro se encuentra hacia fines de 1869 una serie de comentarios, réplicas y cartas abiertas en la prensa carioca, especialmente en *Ba-ta-clan*. J. Arnaud tuvo que enfrentarse a un proceso y se publicó, con fines demostrativos, la marcha descendente de la institución al insertar un *Tableau comparatif de la Troupe du Théâtre Lyrique Français*:

1er Janvier 1867: 26 artistes

30 Novembre 1869: 15 artistes

Al enumerarse los componentes del elenco se citan los siguientes nombres: Mmes. Delmary, De Val-Monea, Hélène Sanglès, Soubrié, Zélia, Lagarde, etc. Mrs. Urbain, Harndorf, Laroue, Martineaux, Ambroise, Hableib, Olive. Al parecer, esta comparación se produjo "a propos du produit de la représentation au bénéfice des enfants de Madame Chatenay". Hubo también cartas. Una de Marie Laroue, del 11 de Setiembre de 1869; otra de Clélie, con el título *A l'usage des Pensionnats de Demoiselles*, la única vez que es citado este nombre que Fors ha vinculado de manera tan dramática a la muerte de Gottschalk. Arnaud había regresado de Francia alrededor de Febrero de 1869, con nuevos elementos contratados, pero no pudo evitar los inconvenientes arriba citados. (*A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, Anno II, No 61, 27 de Fevereiro, pág. 757, véase "Arnaud de volta").

Conviene citar de paso un incidente que confirma la ya citada oposición de Pedro II al Teatro de Arnaud. Napoleão organizó un espectáculo musical en el *Theatro Lyrico Fluminense*, pero temiendo por la falta de público en una sala de tan grandes dimensiones, combinó con J. Arnaud la participación del cuadro francés, que actuó en la primera y última parte. Napoleão tuvo un lleno desbordante, pero notó la ausencia del Emperador. Organizó el segundo concierto y visitó al monarca para pedir su asistencia. Este le explicó claramente que no volvería a asistir a los espectáculos de Napoleão mientras recurría al elenco francés. A esto respondió el pianista, con el fin de salvar la situación creada, que ya era tarde para suspender el espectáculo, por haberse vendido ya todas las entradas, pero prometió al Emperador no volver a tales combinaciones.

Gottschalk se encontró a su llegada con un programa variado y diversos estrenos. Uno de ellos nos llamó mucho la atención. Era *La Périchole* de Offenbach, ópera buffa sobre libreto picaresco tomado de un asunto peruano de la época virreinal y no hace muchos años, tratado nuevamente por la hábil pluma de Luis Alberto Sánchez. Era escenógrafo Huascar de Vergara, a juzgar por el nombre —una evocación de uno de los representantes de la famosa bicefalía inca en momentos de la conquista por Pizarro— de la más pura cepa mestiza. Este hombre figura como presentando una escenografía que nada tiene que ver con su tierra, y más bien suponemos que ella sea una reproducción tomada de París, habiéndose realizado en Río otra diferente. Huascar de Vergara parece haber quedado en el Brasil, porque ilustró el volumen que Mello Moraes Filho publicó en 1882 con motivo de la *Exposição Antropológica Brasileira*.

Gottschalk fué asiduo concurrente del *Théâtre Lyrique Français*. Su temperamento apasionado buscó allí sus aventuras y no faltan, en la tradición oral carioca, alusiones a venganzas por celos, que habrían causado la muerte del pianista por agresión violenta o por el suministro de veneno. Fors habla de una *Clélia*, pocas veces citada; Escragnolle Doria, informado aún por Furtado Coelho, de una *Reine*, ya retirada de las tablas. Aquí, nosotros sólo hemos querido dar unas pinceladas para mostrar los rasgos prominentes de ese ambiente.

THEATRO GYMNASIO DRAMATICO

Este teatro debió su existencia a la extraordinaria figura del actor, escritor y músico Luiz Cândido Furtado Coelho, portugués radicado en Río de Janeiro, donde marcó indeleblemente las huellas de

su talento, tanto en la escena como en el ambiente. En la época de Gottschalk se encontraba viviendo en unión de la actriz Ismenia Augusta dos Santos, altamente conceptuada como tal. Era su domicilio la rua 7 de Setembro 148, sobrado. Furtado Coelho cultivaba tanto el teatro dramático portugués como el europeo en general, representando a la vez el género parodístico, recurriendo para ello a los sucesos del teatro lírico francés. Un examen de los anexos puede dar una idea concreta. *La Grande Duchesse de Gérolstein* aparecía a las pocas semanas transformada en *A Baroneza de Cayapó*, conservándose parte de la música o toda ella, quizás principalmente los couplets, trozos corales, etc. Cuando llegó la Ristori, debe haber sentido admiración por el talento de ese hombre. Fué generoso, figurando en sus espectáculos constantemente beneficios, ya sea para liberar a unos niños negros, ya para socorrer a un actor o cualquier persona necesitada. Fué uno de los amigos más consecuentes de Gottschalk y colaboró en sus espectáculos, como era costumbre de la época, con la inserción de una o dos comedias. La vinculación de la música al ambiente teatral quedó muy marcada en el recinto de ese actor y su larga permanencia en el Brasil llevó al teatro hablado, "ornado de música", como decían sus programas, a su último esplendor, antes de que iniciara su progresiva e inevitable decadencia ⁽⁸⁾.

THEATRO PHENIX DRAMATICA

Dirigido por José Vasques, un actor con fama de gran cómico, era institución rival del *Gymnasio Dramatico*, pero en líneas generales, su repertorio era parecido y hasta igual. Dedicóse al drama, a la comedia y la parodia. *Orphée aux Enfers* era transformado —y no podía ser otra cosa— en *Orfeo na Roça*, *Barbe-bleu* en *O Barba de Milho*, y *L'Île de Tulipan* en *A Ilha das Cobras*. El gran Silva Callado aparecía con alguna frecuencia para hacer oír en un intervalo sus malabarismos en la flauta. También se ejecutó un gran *Cateretê* por la orquesta del teatro en una incursión al género folklórico que no era muy común en la época que comentamos pero que al fin de cuentas respondía a la tradición ibérica desde la famosa era de la tonadilla escénica. La lectura de los comentarios de la prensa de ese entonces hacen ver que las representaciones de Vasques se movían en un nivel ligeramente inferior, si bien fué a su vez muy considerado

(8) Por iconografía y dibujos alusivos a las actividades de Furtado Coelho en esa época véase *A Vida Fluminense*, Río de Janeiro, Anno I, N^o 8, 15 y 29; Anno II, N^o 72 y 84.

por la Ristori, durante la actuación de esta trágica en Río de Janeiro. La rivalidad entre Vasques y Furtado Coelho fué comentario constante de los semanarios ilustrados. En Marzo de 1870, cuando el último ya contaba con un edificio de su propiedad, el *Theatro São Luiz*, se produjo una reconciliación ⁽⁹⁾.

THEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Este edificio, el cuarto de su nombre, por haberse quemado sucesivamente los tres anteriores, aunque muy elogiado por los comentaristas de la época e historiadores del teatro brasileiro, funcionaba muy poco en 1869. El empresario luchaba con dificultades y en determinada época del año hubo un embargo judicial. Era procurado con preferencia por las *Sociedades Particulares Dramaticas*, formadas de "amadores" del teatro.

Agregamos como nota curiosa que era bastante frecuente la presencia de cantantes, actrices y bailarinas españolas en tierras de Santa Cruz. Capital que vivía al día con los acontecimientos artísticos europeos, era procurada por los intérpretes y su repertorio más reciente. Así hemos visto anunciadas las canciones de Yradier, como números de algunos programas del *Theatro Phenix Dramatica*.

Aparecen, por ejemplo, las bailarinas españolas Amalia y María Escudero, trabajando tanto en el *Gymnasio* como en el *Phenix*, manteniendo al público en constante exaltación por su escena *Soirée de Carnaval*; otro bailarín español fué un tal Atané y por último, estaba actuando la bailarina italiana señora Bernadelli, madre de dos grandes artistas plásticos que honraron al Brasil y de otro que en su doble función de pintor y músico, dejó en México descendencia a la cual nos une una estrechísima amistad.

EL AMBIENTE MUSICAL

Contrariamente a lo que pueda suponer el lector —tanto el brasileño como el americano en general— Río de Janeiro tenía una intensísima vida musical. Ya había terminado el brillante lustro de la ópera nacional organizada por Don José Amat (1857-1862) y María Siebs, la soprano brasileña que tan grata sorpresa había causado, estaba triunfando en 1869 en el *Teatro Colón* de Buenos Aires

⁽⁹⁾ *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, Anno III, Nº 115, 12 de Março de 1870.

como primera dama absoluta, logrando en el papel de Margarita de *Fausto* —ópera de estreno— un clamoroso triunfo ⁽¹⁰⁾. Cuando llegó Gottschalk, no halló compañía lírica alguna en funciones y hubo, en efecto, marea baja para los simpatizantes de este género, que solían esperar a sus divas en barcas abanderadas, a la entrada de la Bahía Guanabara —"na Barra", como se decía— con cuello duro, corbata negra, galera y banda de música.

Carlos Gomes ya estaba por poner en escena, en Milán, su *Guarany* y Henrique Alves de Mesquita, de quien se había esperado mucho, estaba haciendo vida de atril y de director de conjuntos ⁽¹¹⁾. Tampoco pasaban con mucha frecuencia los pianistas de fama universal. Thalberg en 1855 y Wroblewski en 1860, causaron sensación, dejando recuerdos indelebles, particularmente el primero. Arthur Napoleão, siempre festejado, se encontraba a esta altura de su vida arrastrado hacia una aventura comercial y actuaba pocas veces en público. Perjudicaba a la vez el estar ya definitivamente establecido, el inconveniente mayor para virtuosos cuya rotación por las capitales del mundo mantiene vivo el interés. En cambio, el número de instrumentistas de calidad, de paso por Río o radicados allí, era sumamente elevado, para no hablar de la actividad musical en sí, desde la música en los teatros y lugares públicos hasta la enseñanza particular y oficial, y desde el cultivo de la música de calidad hasta el ejercicio de la popular.

Tratemos de efectuar un breve corte transversal en la vida musical fluminense de 1869 a 1870:

El *Conservatorio de Música* acusó como alumnado efectivo la cifra de 96 matriculados masculinos y 60 femeninos ⁽¹²⁾. 156 alumnos no representa mucho para quienes esperan ver aquí un número mayor, pero no debe olvidarse que el peso de la enseñanza musical estaba en aquellos años distribuido entre particulares. En proporción, Río de Janeiro, que creció cerca de diez veces sobre el total de su población en 1869, no tuvo una concurrencia mayor en los mejores años del *Instituto Nacional de Música*.

⁽¹⁰⁾ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Nº 168, 18 de Julho de 1869, pág. 2 (Carta del baritono Antonio M. Celestino, escrita desde Buenos Aires y reproducida en ese diario).

⁽¹¹⁾ Por iconografía y dibujos alusivos véase, entre otros semanarios ilustrados *O Mosquito*, Rio de Janeiro, Nº 38, 5 de Junho de 1870, página titular: Galería Artística, con texto en pág. 3.

⁽¹²⁾ *Relatorio do Ministerio do Imperio*, Rio de Janeiro, Março de 1869.

Un examen de los almanaques de 1869 y 1870 proporciona una curiosa relación de profesionales, incompleta, pero de cualquier manera más precisa que la ofrecida por Iza Queiroz Santos, la cual abarca, en los importantes Anexos a su obra, el período de 1865 a 1890 ⁽¹³⁾:

- 7 violeros
- 19 afinadores
- 11 profesores de danza
- 80 profesores de música
- 27 casas de música (1868); 22 (1869)
- 7 impresores de música
- 8 fábricas (sic) de pianos y órganos ⁽¹⁴⁾.

Como ya se dijo, existió una estrecha vinculación entre músicos y gente de teatro, así como un principio de ayuda recíproca que desapareció con la entrada del siglo XX de la misma manera como el entusiasmo con el que poetas y literatos acompañaban las manifestaciones musicales. Existió además una *Sociedade Musical de Beneficencia do Rio de Janeiro* que fué fundada el 16 de Diciembre de 1834 y tenía por sede la *Academia das Bellas Artes*. La institución tuvo por finalidad "promover a cultura da arte e exercer uma reciproca beneficencia entre os artistas associados, e por morte destes, às suas familias". Su administración debe haber sido excelente, porque recaudó desde el 1º de Junio del año de su fundación hasta el 31 de Diciembre de 1870 cerca de 250:000\$000, gastando en beneficios en el mismo período cerca de 186:000\$000 y capitalizando en pólizas de deuda pública 63:000\$000. Anualmente daba a publicidad su balance ⁽¹⁵⁾. Una entidad llamada *Praça da Harmonia, Companhia Empreza Musical*, repartió el 27º dividendo "a razão de 3\$600 por

⁽¹³⁾ QUEIROZ SANTOS, IZA *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil* Rio de Janeiro, 1942. Anexos, págs. 301-07. En este meritorio trabajo, el lapso que abarca la relación de profesionales es demasiado grande como para fijar a los músicos activos de 1869. Nosotros extraemos la relación de la guía fluminense de la época, el *Almanaque Laemmert*, en sus ediciones correspondientes a los años 1869 y 1870, editados en 1870 y 1871, respectivamente.

⁽¹⁴⁾ Aún cuando existían esfuerzos esporádicos de construcción de pianos, la línea dedicada a las "fábricas" no puede ser tomada en cuenta como información concreta. El número de profesionales dedicados al profesorado era muy superior, así como el de los impresores de música. Véase Anexo II.

⁽¹⁵⁾ *Jornal do Commercio*, mes de Enero de 1870 (lugar de la fecha destruido). Fué su fundador y Presidente honorario Francisco Manoel da Silva. La sociedad se extinguió en 1890. Renato Almeida da erróneamente como fecha de fundación 1833.

acção, correspondente ao 2º semestre de 1869". Su sede estaba en la Rua da Candelaria nº 8, según aviso dado a conocer en Febrero de 1870.

Además de la *Sociedade Philarmónica Fluminense* y del *Club Mozart*, que conoceremos más adelante con detalles, existía un número muy crecido de sociedades musicales, desde aquéllas dos de gran alcurnia social hasta las carnavalescas, de finalidad popular, pasando por las que reunían lo bello con lo agradable, música y paseos a los alrededores y reuniones sociales. No era posible imaginarse un ambiente de sociabilidad sin música. En los anuncios de la época, cada vez que se encuentra una entidad con los iniciales S. P. M., ya puede deducirse que tenía por finalidad hacer música: *Sociedade Particular Musical*. De estas sociedades, un número considerable estaba activo, según revelan los diarios de la época. También eran muchas las Asociaciones carnavalescas. Los *Infantes do Diabo* gozaban de mucha fama y realizaban con frecuencia extensos desfiles. Estos eran tan célebres que el público, al enterarse de la salida de la agrupación a la calle, pedía en los diarios la modificación del recorrido trazado por la Directiva, para beneficiarse el barrio de su residencia. Esta entidad organizó una nueva "Gruta", o sede, en la Rua da Carioca 50. Hubo inauguración de la misma el 19 de Setiembre de 1869, con gran desfile y música. Poco después se produjo un desacuerdo entre los miembros que dió lugar a tremendas polémicas en los diarios, especialmente en el *Jornal do Commercio* ⁽¹⁶⁾. Insertamos aquí una

⁽¹⁶⁾ Sobre el carnaval carioca del siglo pasado se ha escrito abundantemente y si bien la documentación gráfica y los comentarios, alusivos a las fiestas de Momo en la época correspondiente a la estada de Gottschalk no han sido sacados a luz, hay magníficos artículos, muchos de ellos fragmentos de obras dedicadas a las costumbres de Río de Janeiro por autores célebres como Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Vieira Fazenda, Arthur Azevedo, João Ribeiro, Coelho Netto, Olavo Bilac, Graça Aranha, Luis Edmundo, Lima Barreto y João do Rio (Paulo Barreto), de los cuales cada uno ha puesto algo de sus propias observaciones sobre tan típica manifestación cuyos comienzos deben situarse en la época colonial, con el *entrudo*. Por supuesto que no existen documentos musicales y muchos de los escritos de los autores mencionados caen en una época algo posterior. Podemos remitir al autor a la *Antologia de Carnaval*, organizada por Wilson Louzada y publicada por la Empresa Gráfica "O Cruzeiro" S. A., Río de Janeiro, en 1945. La primera sociedad carnavalesca se fundó en 1855, con el nombre *Congresso das Sumidades Carnavalescas* y desfiló el domingo 13 de Febrero de ese año ante la familia imperial. En pocos años, el número de esta clase de sociedades había aumentado considerablemente, como lo comprueba nuestro comentario.

lista de sociedades. Extraída de los diarios, debe ser incompleta, pero de cualquier manera corresponde a las entidades más importantes que se encontraban en un estado de vigorosa existencia:

SOCIEDADES MUSICALES

Philharmonica Fluminense,
 Club Mozart,
 Reunião Lyrica —Director M. Morvilliers— Rua da Assembléa, 44 (5o concerto familiar, domingo 17 de Outubro de 1869),
 Sociedade Musical de Beneficencia (fundada el 16 de Diciembre de 1834),
 Praça da Harmonia, Companhia Empreza Muzical,
 Sociedade dos Musicos Allemães —Director C. Kippelmann— Rua dos Inválidos, 90,
 Sociedade dos Musicos Allemães —Director Maestro Brill— Rua dos Borbonos, 50,
 Sociedade allemã Liedertafel — Director H. C. Tiepke.
 Musik-Gesellschaft —Director Joseph Schrader.

SOCIEDADES MUSICALES CARNAVALESICAS Y DE RECREACIÓN

Sociedade Particular Musical P. da Nova Aurora,
 Sociedade Particular Musical Prazer da Gloria,
 Sociedade Particular Musical Independencia Musical (Jornal do Commercio, 15 de Dezembro de 1869),
 Sociedade Particular de Musica Recreio de Botafogo,
 Sociedade Musical Particular Flôr do Conde d'Eu,
 Sociedade Particular Musical Aurora de S. Domingos (Nieteroy),
 Sociedade Portuguesa de Musica Juncção Recreativa Flôr de Engenho-Velho, Infantes do Diabo,
 Club Euterpe Commercial (Tenentes do Diabo),
 Sociedade Lyra de Euterpe Democraticos Carnavalescos,
 Club Musical Zuavos Carnavalescos,
 Sociedade L. Tenentes de Marte,
 Congresso Bohemios Carnavalescos,
 Sociedade Panella de Bronze,
 Sociedade Terpsychore,
 Sociedade de Dansa União e Progresso.

Era muy común anunciar en la prensa diaria cualquier noticia referente a la marcha de una entidad, dándose, por ejemplo, aviso de los ensayos, las reuniones, los conciertos y de las sesiones de la Directiva, inclusive para hacer saber a los interesados de que podían cobrar sus haberes! Así hemos leído este curioso comunicado del Mestre da Capella Imperial ⁽¹⁷⁾:

(17) *Jornal do Commercio*, No 266, 25 de Setembro de 1869.

CAPELLA IMPERIAL

O maestro da imperial capella pede aos srs. professores da mesma virem no dia 28 às 2 horas da tarde, no conservatorio de musica, para receberem suas gratificações do último baptizado de S. A. Imperial.

O el pedido de músicos para una corbeta peruana que seguía hacia el Pacífico y carecía de banda marcial, ya fuese por enfermedad, muerte o deserción de los componentes. El aviso apareció durante días y sólo faltó completar el conjunto con el "contrabaixo", el hombre de la tuba. Parece que el pequeño buque de guerra partió sin él por faltar quien se enfrentara, con su pesado instrumento, al movido viaje alrededor del Cabo de Hornos ⁽¹⁸⁾:

MÚSICOS

Precisa-se engajar, para seguir na corveta peruana *Union* até Lima, nove musicos que formem banda marcial. Para tratar, a bordo.

En general, el ambiente musical de Río era bastante cosmopolita. Hubo alemanes, franceses e italianos, para nombrar a los numérica y musicalmente más representativos. Seguían portugueses y españoles. Ante todo hubo muchas bandas alemanas, formadas algunas de ellas en su región de origen y no, como sucedió más tarde, por desertores de a bordo. Los conjuntos de jerarquía menor intervenían en los acontecimientos más insignificantes: remates, homenajes, bodas, serenatas y en cortejos fúnebres. Existía también una *Real Banda de Musica Italiana*, capitaneada por el Maestro Vincenzo Amabile. Nada de este conjunto hemos podido localizar en los diarios, pero dimos con su huellas en el interior de Minas Gerais, región en la que terminó sus días el director del conjunto, el cual debe haber sido un músico práctico a toda prueba.

La posición social del músico resalta por su vinculación a las mejores familias y el apoyo que con tanta decisión prestó Pedro II a los artistas serios, así como su hija Isabel, casada con el Conde d'Eu, que abrió sus salones de nuevo apenas hubo concluida la guerra del Paraguay y vuelto al hogar su esposo. André Rebouças nos describe en su diario el ambiente, ya antes, en 1867: una curiosa democracia, llena de sencillez en la que él, hombre de color, se movía libremente, gracias al reconocimiento de su inteligencia y de sus

(18) *Jornal do Commercio*, No 288, 17 de Outubro de 1869.

virtudes ⁽¹⁹⁾.

No pocos músicos contrajeron enlace con jóvenes de posición y hasta de la nobleza local, o a la inversa, la entenada de Francisco Manoel da Silva, casándose con el Visconde Ourem, el mismo que años más tarde atendiera en Londres las reclamaciones de Clara Gottschalk.

Por otro lado, el pueblo sabía divertirse. Existía en la Rua da Guarda Velha el *Circo Olympio* que daba espectáculos de "variedades y excentricidades", con la Cía. Bartholomeu, primero, y con la Cía. Quadruma, después. Allí tocaba una *Banda dos Allemães*, sin especificación. Otro lugar de reunión era el *Café do Passeio Publico*, que anunciaba periódicamente el "Grande Concerto dos Musicos Allemães", así, por ejemplo, para sexta-feira, 7 de Maio, "o novo e grande Potpourri de Streck, *Die Reise durch die Schweiz*". Dirigía el maestro Schrader. En el *Recreio Guanabareense*, "no jardim da fábrica de cerveja, das 3 horas da tarde em diante tocará a bem conceituada Musica dos Allemães". Este conjunto actuaba las "terças, quartas, quintas e sextas-feiras e domingos". Cierta vez se anunció la llegada de una "Nova Banda Allemã recentemente chegada da Europa e composta de 14 professores" ⁽²⁰⁾ y en cierta oportunidad una *Banda de Musica Nacional*. En la *Imperial Fabrica de Cerveja*, ubicada en la Rua do Riachuelo 78, tocaba otra *Banda Allemã*, desde las 5 de la tarde hasta las 10 de la noche. Los propietarios, para asegurarse la concurrencia germánica, sin duda numerosa, colocaban en el aviso diario una nota de pie, a manera de anzuelo:

*Für frische Bratwurst, Leberklösse
und Sauerkraut ist gesorgt* ⁽²¹⁾.

(19) REBOUÇAS, ANDRÉ *Diario e Notas autobiográficas* Vol. 12, Coleção Documentos Brasileiros, Ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1938.

(20) Schrader hizo un viaje a Europa y parece que regresó con músicos contratados. Véase *Diario do Rio de Janeiro*, N° 207, 29 de Julho de 1869.

Sobre la función social y hasta patriótica de esas bandas alemanas conviene transcribir un comentario de la prensa, más o menos de la misma fecha:

"A Banda de Musica Allemã visitou a Corporação da Praça do Commercio, demorando-se junto ao edificio da mesma praça, onde executou varias peças de musica precedidas pelo hymno nacional". Esta banda, cuando festejaba la patriótica *Associação Commercial* las victorias de Paysandú, Riachuelo, Cuevas y otras que iniciaron la guerra del Paraguay, animaba siempre la concurrencia del público con sus melodías marciales.

(21) Nos hemos preocupado por tener chorizos frescos al horno, albóndigas de hígado y chucrut.

En *Andarahy Grande*, "no Largo da Ermida, no morro que se denominará de S. João, para o qual se segue pela rua da Cruz", se abrió otro recreo, el cual ofreció el día de San Juan la actuación de una "Sociedade de Musica Particular" y las variadas "vistas de que se goza deste ameno lugar".

Sin embargo, el sitio de mayor movimiento debe haber sido el *Pavilhão*, situado en la Rua dos Invalidos, 2. Allí realizaba sus bailes la *Sociedade Terpsychore* al son de la Banda Allemã de Conrado Brill, anunciada en los diarios por los propietarios, Rodrigo e Levre, como "única" *Banda Allemã*, haciendo resaltar sus cualidades. Las piezas nuevas se anunciaban en versos. Aunque pésimos, los insertamos aquí a manera de muestra:

LA VAI OBRA!!!

Será uma noite cheia
De prazer e gozo mil,
Tocar-se-ha a *polka Lebvre*
Feita por Conrado Brill.

CONVITE EM VERSO!!!

Guilherme Brill dar querendo
Tambem prova de affeição,
Compoz uma nova *valsa*
Delicias do Pavilhão.

Será alta novidade
(Ninguem ouvindo se aterre),
Tocar-se-ha a *quadrilha*
Les Pompiers de Nanterre ⁽²²⁾.

Las palabras en bastardilla van por nuestra cuenta. Explicado este curioso sistema de propaganda, falta agregar que en efecto, ya el 19 de Junio se tocó en ese *Pavilhão* la *Polka Ristori*, antes de haber iniciado su actuación la Compañía Dramática Italiana encabezada por esa famosa trágica, prueba que los propietarios buscaban estar al día con los acontecimientos artísticos y teatrales del medio.

Por último, ahí estaba el *Café do Branguinha*, famoso en su tiempo, que se daba el lujo de tener música. Se hallaba en la Praça da Constituição, haciendo esquina con el N° 1 de la rua do Sacramento ⁽²³⁾.

Para los que no quedaban aún satisfechos o saturados de música, hubo innumerables agrupaciones callejeras, de muy dudosa calidad, como lo demuestran dos reproducciones incluidas en este trabajo. Y también había cantos de trabajo y de acalanto, y esos incontables y

(22) *Jornal do Commercio*, N° 147, 27 de Maio de 1869.

(23) *Jornal do Commercio*, N° 324, 22 de Novembro de 1869. (Poesía dedicada ao jovem pianista Arthur, do *Café do Branguinha*).

hermosos pregones del viejo Río que no fueron registrados y murieron con su tiempo.

Desde la introducción de la litografía en el Brasil, la publicación de música tomó un incremento tan notorio que no es exageración sostener que en parte alguna del continente latinoamericano se publicó tanta música como en el Brasil del segundo Imperio. En nuestras búsquedas en los diarios del período de 1869 a 1870, hemos visto anunciadas centenares de obras, pero el número de publicaciones, en un año solamente, debe haber alcanzado la cifra de tres mil, si incluimos Bahía y Recife.

Eran los editores más fuertes Filippone & Tornaghi, siguiendo a Narcizo, Arthur Napoleão & Cía., Thiago Enrique Canongia, P. Laforge, Izidoro Bevilacqua, Alves da Rocha e Othon Frederico, J. S. Arvellos y Víctor Préalte. El impulso que dió a la impresión de música la segunda de las firmas nombradas, poderosamente estimulada por la incorporación a la misma de Arthur Napoleão, comenzó precisamente en 1869, en gran parte con motivo de la venida de Gottschalk, con cuyas obras debe haber obtenido lucros fabulosos. El antiguo suplemento musical de las revistas literarias de tipo francés, si bien seguía existiendo, fué superado de tal modo que se impusieron totalmente las ediciones musicales individuales, independientes de cualquier publicación en forma de folleto o revista, donde solían figurar, como ya se dijo, a manera de suplemento. Las impresiones eran muy cuidadas y tipográficamente hablando, muy superiores a las de hoy, tanto en lo que respecta al papel como a la carátula y la grabación de la música en sí. Era tan procurada la música en ese tiempo que la mayoría de esas firmas publicaba series de música, llamadas "periódicos musicales", como *A Família Imperial* de Filippone & Tornaghi, que cambió varias veces de carátula, llegando con cada una de ellas a centenares de números. Siendo grande la demanda, los impresores y editores no se amedrentaban publicando sendos tratados traducidos al portugués (primero en París y luego en Río), como el Método de Enrique Rosellen ⁽²⁴⁾, el de Carcassi ⁽²⁵⁾ y otros. Estas mismas casas dieron a la vez lugar a los brasileños, como lo demuestra el

(24) *Novo Methodo completo de Piano, de HENRIQUE ROSELLIN, Traduzido e offerecido á estudiosa mocidade brasileira por E. V. LAEMMERT, Jornal do Commercio, No 326, 24 de Novembro de 1869.*

(25) CARCASSI, MATTEO *Methodo completo de Violão* Ed. Arthur Napoleão & Cía., s/f. (primorosa presentación, posiblemente algo posterior a la estada de Gottschalk en Río de Janeiro).

Método de Souza Braga ⁽²⁶⁾. Januario da Silva Arvellos se dedicó preferentemente a las modinhas y otros géneros de salón, —cierta vez anuncia una *Canna Verde, canção popular portuguesa* ⁽²⁷⁾, — publicando dos series, su *Conselheiro das Damas y Flores da Patria*. Thiago Henrique Canongia, Director de canto del *Theatro Phenix Dramatica*, hacía circular sus colecciones *Salão y Eden Musical*. Predominaba en todas las ediciones mencionadas la transcripción, para piano, de trozos de ópera y operetas (fantasías, potpourris, variaciones), dándose preferencia a aquellos que por representaciones locales corrieron de boca en boca. Muchas veces aparecen con textos alusivos a acontecimientos del medio. También en este género se dieron a conocer como autores innúmeros aficionados de ambos sexos. La importación de música europea debe haber sido muy intensa, porque ello era tradición desde los tiempos de la Colonia. Falta agregar que la suscripción a publicaciones periódicas como el *Conselheiro das Damas* era de 300 reis por número.

En los anuncios, el lundú pocas veces aparece solo; casi siempre es en su papel de príncipe consorte de una nueva reina, la polka: el *polka-lundú*. De las formas antiguas sólo seguía manteniéndose la modinha, acompañada de quadrilhas, valsas, polkas, mazurkas, habaneras y romanzas europeas. Como emancipación del ámbito de serenata surge una forma híbrida, el recitativo. Tobías Barreto, cantador de modinhas desde su estada en Bahía, con su bien timbrada voz de tenor, y Castro Alves en su fugaz y arrebatador paso por las "repúblicas" de estudiantes y de un salón brasileño con el alma en suspenso, fueron los que más impusieron el recitado con "fondo musical". Otra forma híbrida anuncióse en la *modinha-recitativo*, el lánguido y sentimental cántico vuelto declamación con acompañamiento musical. Las *quadrilhas* provenían en su mayoría de la opereta francesa o local, *La Vie Parisienne, Les Pompiers de Nanterre, Le Petit Faust, Carnavalescas do Inferno* y tantas otras. El tango, aunque conocido y comentado en Río en 1869 ⁽²⁸⁾, no ha sido encontrado por nosotros en los anuncios de las impresiones locales que el comercio prefería dar a conocer por medio de inserciones en los diarios

(26) SOUZA BRAGA, JOÃO DE DEOS *Novo Methodo para piano. O primeiro feito neste Imperio*. Véase el *Almanaque Laemmert*, Río de Janeiro 1870, sección avisos, pág. 44.

(27) *Jornal do Commercio*, No 275, 4 de Outubro de 1869.

(28) Será necesario hacer un estudio detenido sobre la aparición del tango en el Brasil para conocer su punto de origen.

antes que las publicaciones recibidas del extranjero. El reinado del tango comenzó más tarde, para culminar en los famosos *planeiros* cariocas y de su representante máximo, Ernesto Nazareth. La mención del tango en Río de Janeiro a que aludimos aparece en el famoso semanario *A Semana Illustrada* y obedece, como muchos comentarios de ese importante órgano de prensa, a finalidades políticas. Dice el comentarista:

Prevendo a difficuldade de se entenderem os professores carcamanos com os alumnos do seminario, lembro aos ultimos uma idéa para escaparem às reprimendas dos mestres.

Quando um delles os arguir fortemente, como é provavel que o não entendam, cantem alegremente o tango que os carcamanos cantam nas ruas em pessimo hespanhol:

Todas me gustan,
Todas me gustan,
Todas me gustan,
En general;

Pero esta rubia,
Pero esta rubia,
Pero esta rubia,
Me gusta más.

O professor suppondo que se trata de alguma criada *rubia*, sorri alegremente aos alumnos é dá-lhes sueto (29).

Citamos algunos títulos de las obras brasileñas de salón anunciados en 1869:

<i>Modinhas</i>	<i>Recitativos</i>
A estatua de dór	A saudade
Amor e medo	Canção do Bohemio
A recompensa de amor	Dous amores (flauta só)
Caso de amor fingido (flauta só)	Mysterios do coração
Desde o dia em que te vi	Noivado no sepulchro (flauta só)
Eu ouvi um sabiá cantando	Se para amar-te for mister
Pescador que viveis no rochedo	martyrios

(29) *A Semana Illustrada*, Anno IX, N° 435, 11 de Abril de 1869, pág. 3474. Llamamos también la atención sobre un dibujo de Henrique Fleiuss en la carátula de *A Semana Illustrada*, Anno X, N° 477, 1870, en la que figura sobre el piano una música con el título *A Patota*, alusiva, se entiende, a una situación política local, pero como título tomado sin duda de un trozo musical que no creemos una *modinha* sino más bien un baile rioplatense, por ser *patota* indiscutiblemente palabra porteña y montevidéana.

<i>Modinhas</i>	<i>Modinha-Recitativo</i>
Por entre as trevas da noite	A fugitiva
Quem sabe...	<i>Polkas</i>
Sonhei com mil flores	Cascata de cravos
Se tu me houveras amado	É isto o que moça gosta
<i>Polka-Lundú</i>	Feitiçeira
O chôro-pitanga	Machadinha
Sir George Stowe	O Zé Pereira Carnavalesco
	<i>Títulos curiosos</i>
	Lopes comendo côcos (alusivo a la última fase de la guerra del Paraguay)

O coxo em Vassouras

No todas las casas editoras tuvieron su litografía e imprenta propia, no siendo Filippone & Tornaghi, en la rua do Ouvidor 101, más tarde Narziso, Arthur Napoleão & Cía., y alguna otra. En la rua da Ajuda 6 existía la *Impressora musical dos Artistas* de Baguet; en la Rua do Hospicio 172, sobrado, la *Imprensa de Musica da Capella e Casa Imperial* de Bento Fernandes das Mercês; en la Travessa do Ouvidor 25, el Estabelecimento Imperial de J. J. da C. Pereira Braga; en la Praça da Constituição 11, la de Rocha & Othon Frederico, y luego, João Antonio Alves Charega, en la rua da Quitanda 46 y João Teixeira de Carvalho en la Rua do Ouvidor 153 (30).

Aunque era común el aviso comercial sobre la base de una simple enumeración de autores y obras, no faltó de vez en cuando una aberración estética como esta (31):

Sahiu á luz a chistosa polka para piano, sobre os mais bellos motivos populares hespanhóes que os Italianos tocão nas harpas (Senhorita quero casar), produz um bonito effeito no piano. — Rua da Assembléa 125 B.

O este Aviso, por demás incisivo (32):

O Lechamento de Portas. O. D. C. — Á distincta classe caixeraj. Polka para piano de Mathias J. T. — Sahio á luz esta entusiastica e linda polka para piano, é tão influente que convida mesmo a dançar. 1 \$.

El comercio de pianos era muy floreciente. No existe una información concreta sobre las marcas importadas en ese período, pero los Herz, Erard, Gaveau y Pleyel deben haber sido frecuentes, especialmente esta última marca cuya representación fué confiada a Arthur

(30) *Almanaque Laemmert para 1869*, Río de Janeiro, 1870.

(31) *Jornal do Commercio*, N° 257, 16 de Setembro de 1869.

(32) *Jornal do Commercio*, N° 326, 24 de Novembro de 1869.

Napoleão. También se importaban pianos ingleses ^(33*). En Barão de Coxaes (Minas Gerais) vimos uno de los primeros Broadwood horizontales que el fabricante londinense de este nombre debe haber producido. En el *Museu Histórico Nacional* se encuentra un Broadwood atribuido a Gottschalk, lo cual ponemos seriamente en duda. Los pianos "ingleses, do afamado autor George Murphy" ⁽³³⁾, eran anunciados junto a los de otros comercios, pero por estos últimos sin especificación de marca, como por la casa de José Klaes, de la Rua da Quitanda, 139 (sobrado); la "antiga Casa de Klier", Rua do Hospicio, 85; de Victor Préalles, el abnegado amigo de Gottschalk, que parece haber tenido también una filial en Recife y estaba establecido en la Rua do Theatro N° 17, y de Maximiliano de Sydow, que tenía su *loja* en la Rua da Ajuda 42. Este von Sydow, de apellido noble, era pianista, como lo fueron la mayoría de los propietarios de los comercios de música. Ellos estaban de cuerpo y alma en el movimiento y lo animaban con su presencia y su participación profesional. Qué diferencia de ayer a hoy, en que la mercadería musical ha sido rebajada a la altura de cualquier comestible de primera necesidad, debiendo compartir los pianos el antaño amplio salón de venta con aparatos de radio, heladeras y lavadoras eléctricas. Como un ejemplo típico de aquella época citamos la inauguración de la *Escola Agrícola União e Industria* en Juiz de Fora, el 25 de Junio de 1869. Allí marchó von Sydow con sus hijos Maximiliano, Adolpho y Alfredo para ofrecer a las "Augustas Magestades", en la *hospedaria* del Presidente de la Compañía, el Comendador Mariano Procopio Ferreira, un concierto a cuatro.

Este fué el ambiente, descrito a grandes pinceladas, que halló Gottschalk a su arribo. Y si él llegó a manifestar, como se ha dicho ya, refiriéndose a las primeras impresiones recibidas en el nuevo ambiente, "¡Aquí todo canta!", no debe haber reaccionado solamente ante la naturaleza que tanto influía en su alma sensible, sino en el ambiente como totalidad, incluyendo a los negros esclavos del puerto y siguiendo por la gama variada de expresiones musicales en calles y paseos públicos, hasta las soirées de etiqueta requintada en los salones de la *Philharmonica Fluminense*, del *Club Mozart*, del aristocrático *Club Fluminense* o del propio *Paço de São Cristovão*.

(33) *Jornal do Commercio*, N° 278, 7 de Outubro de 1869.

(33*) Evidentemente, los pianos ingleses introducidos en gran número en el Brasil con motivo de la apertura de los puertos en 1808, fueron suplantados más tarde por los franceses y en época más reciente por los alemanes.

LLEGADA DE GOTTSCHALK Y PRIMER CICLO DE CONCIERTOS

CONTRARIAMENTE a lo que podría creerse, no se percibe a través de la prensa de Río de Janeiro expectativa alguna por oír a Gottschalk. El contacto con el Río de la Plata ya en aquel entonces fué muy estrecho y se intensificó a causa de la navegación al teatro de operaciones bélicas. La actividad de Gottschalk en Montevideo y Buenos Aires fué intensísima y muy comentada en aquellos medios. Si existió un interés por conocer a esta figura mayúscula del arte pianístico europeo y americano, entonces deberíamos buscar su origen en la sociedad fluminense, convenientemente informada por viajeros aficionados y profesionales de la música. En la prensa local de la época sólo hemos hallado una breve noticia de la posible llegada de Gottschalk ⁽³⁴⁾. Puede deducirse que él no tenía por costumbre accionar con anticipación. Aparecía de súbito y arrastraba consigo a elites y multitudes. Llegó a la Bahía de Guanabara el día 3 de Mayo, en el *Kepler*, vapor inglés que traía pocos viajeros. Junto a él figura su *factotum*, Firmin Moras, francés, una especie de ayuda de cámara. Escragnolle Doria y Fors dieron fechas equivocadas, el primero sin percibir un simple error del tipógrafo, el segundo fuera de duda por ligereza ⁽³⁵⁾, ⁽³⁶⁾.

Con su corazón abierto a las emociones del paisaje, de cuadros y costumbres, Gottschalk debe haber desembarcado lleno de emoción.

(34) *Diario do Rio de Janeiro*, N° 102, 14 de Abril de 1869.

(35) ESCRAGNOLE DORIA, L. G. *Gottschalk*, págs. 61-75, de "Cousas do Passado", Separata del Tomo LXXXII, Parte II, de la "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", Río de Janeiro, 1909. (Véase pág. 67).

(36) FORS, LUIS RICARDO *op. cit.*, pág. 173. Fors da como fecha el 10 de Mayo. Aparte de la alteración de fechas y de otras citas inexactas, cometida por Fors, debe decirse que la confusión sobre la embarcación empleada por Gottschalk fué grande. *La Tribuna*, Montevideo, N° 1201, 26/27 de Abril de 1869, da como fecha de partida desde Montevideo el 26 de ese mes, citando el vapor *Galileo* (Recopilación del señor Edmundo J. Favaro para el Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo). Mariano G. Bosch, en idéntica colaboración respecto a la permanencia y actividades de Gottschalk en la Argentina, indicó el 22 de Abril, como barco el navío francés *Bourgogne* y como puerto Buenos Aires.

en medio de los barrulentos grupos de negros esclavos, cargadores de mercaderías, a cuya presencia ya se habían acostumbrado sus ojos en la Louisiana y el Caribe. Hospedóse en el *Hotel des Frères Provençaux*, de sólido prestigio, situado en la Rua do Ouvidor 126B, con entrada por la Rua Gonçalves Dias, según detalla Laemmert. Gottschalk se hallaba así en el corazón de la metrópoli brasileña, en la calle de los comercios fantasmagóricos, del tránsito ininterrumpido, del punto de reunión obligatorio donde se tomaba el pulso al día, desde sus horas de apogeo hasta su agonía. Era la calle que más atención mereció de viajeros y cronistas y muy particularmente de Joaquim Manoel de Macedo⁽³⁷⁾. De las primeras visitas que hizo él en su nuevo campo de acción nos quedan algunos testimonios. Arthur Napoleão, su colega y amigo de años atrás, escribe: "Logo que Gottschalk chegou ao Rio, sem se fazer por forma alguma anunciar, foi procurar-me"⁽³⁸⁾. Durante los siete meses de actividades y combinaciones comerciales, relacionadas con los conciertos y la edición de las obras de Gottschalk, existió entre ambos un entendimiento perfecto. Fué en una salita del comercio de Napoleão que Gottschalk compuso las obras del último período de su vida.

Renglón seguido visitó a Luiz Cândido Furtado Coelho, que vivía a la sazón en la Rua do Cano, hoy Sete de Setembro, en el N° 148, sobrado; a Henrique Fleiuss, el gran artista, —litógrafo y dibujante, director del *Imperial Instituto Artístico*—, que inmortalizó a Gottschalk en más de una de sus creaciones y que vivía en ese entonces en el Largo de São Francisco N° 16, y por último, al Dr. Severiano Rodriguez Martins, que tenía su residencia un poco más afuera, en el Campo da Acclamação N° 18 (llamado vulgarmente Campo de Sant'Anna), es decir, muy cerca del lugar donde se levantaba el *Theatro Lyrico Fluminense*. En el mismo orden, Gottschalk ofreció en casa de estas primeras relaciones, que tan intensamente supieron retribuir sus espontáneas manifestaciones de amistad, sus primeros recitales íntimos. Todos estos personajes eran músicos por naturaleza y por afición: Furtado Coelho tocaba el piano y era conocido como profesor de este instrumento. Era además un magnífico virtuoso en el copófono. Enrique Fleiuss conocía profundamente música y orquestación y era tal su dominio que en un momento crítico llegó a sustituir inesperadamente a Henrique Alves

(37) MACEDO, JOAQUIM MANOEL DE *Memorias da Rua do Ouvidor*, Ed. Typographia Perseverança, Rio de Janeiro, 1878, pág. 332.

(38) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia*, cit.

de Mesquita en la dirección de orquesta durante una fiesta religiosa en la Igreja de Santa Rita⁽³⁹⁾. El Dr. Severiano Rodriguez Martins, por último, tenía una enorme inclinación por la música y las tertulias y audiciones en su casa, las quintas-feiras, solían hacer mella a los conciertos del *Club Mozart* y de otras instituciones⁽⁴⁰⁾. Era un médico famoso, ampliamente conocido en París, donde llegó a fallecer en 1897. Cuidó a Gottschalk con todo desinterés, en dos oportunidades: primero, cuando estuvo enfermo de fiebre amarilla y luego, cuando cayó fulminado en el *Theatro Lyrico Fluminense* hasta su muerte en Tijuca⁽⁴¹⁾. Es interesante citar aquí un parentesco que posiblemente muchos ignoran. Era hermano, por el lado materno, del Dr. José Mauricio Nunes Garcia, —hijo del Padre José Mauricio Nunes Garcia—, y a la vez médico de gran fama, muy dotado para la música y la pintura, del cual hemos publicado trechos de su autobiografía, alusivos a su glorioso progenitor⁽⁴²⁾.

La presencia de Gottschalk en Río y su actuación en los tres salones mencionados, así como otras que ignoramos, corrió como reguero de pólvora entre los innumerables aficionados y profesionales de la época. El 29 de Mayo realizó su concierto habitual la *Philarmónica Fluminense* y el 4 de Junio el *Club Mozart*, éste con los actos 3° y 4° de "Ernani". No debemos dudar un momento de que Gottschalk haya asistido a estas reuniones, en las cuales el contacto con el medio musical tenía que estrecharse. Allanadas las dificultades de sala, comenzó a anunciarse su primer concierto en los diarios más importantes de la capital, primero para el día 2 de Junho y luego definitivamente para quinta-feira 3 de Junho, en el *Theatro Lyrico Fluminense*. La alteración de la fecha se debió, quizás, a un concierto de Annibal Napoleão, hermano de Arthur, llegado días antes

(39) FLEIUSS, MAX *Páginas de Historia*. Ed. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1924, págs. 592-93.

(40) *Jornal para Todos*, N° 17, Rio de Janeiro, Junho 12 de 1869, págs. 135-36.

(41) FLEIUSS, MAX *Recordando (Cousas e Perfis)*, 3 vls., Ed. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1941-43, Vol. I, págs. 15-16. Por iconografía véase la reproducción que publicamos, procedente de *A Semana Ilustrada*, N° 124, 26 de Abril de 1863, donde figura con la designación de *Esculápio*, dada por su amigo Enrique Fleiuss e incorporado a la Galeria do Olympo Brasileiro.

(42) LANGE, FRANCISCO CURT *Estudios Brasileños (Mauricinas)*, I, Revista de Estudios Musicales, Universidad Nacional de Cuyo, Tomo I, Número 3, abril de 1950, págs. 98-104 (Apontamentos para a noticia biographica do... Dr. José Mauricio Nunes Garcia (págs. 173-91).

de Europa, el cual se anunciaba como pianista en un único concierto, el 1º de Junio, en el *Gymnasio Dramatico*, que fué suspendido a última hora ⁽⁴³⁾.

No sabemos si Gottschalk pensó permanecer en Río muy poco tiempo, siguiendo luego a Europa, como había sido su proyecto. Conociendo su temperamento, las advertencias alusivas a un único concierto y frases similares en los anuncios y comentarios de la época, no pueden haber obedecido estos detalles a un estratagema que aún hoy es habitual. En una carta dirigida a un amigo en Chile y reproducida en Montevideo, Gottschalk decía:

Se me ha escrito de Nueva York, llamándome para fundar un Conservatorio Nacional de Música, cuya dirección perpetua se me ofrece. No sé si aceptaré, pero si no rehusó, por lo menos aplazaré mi decisión por algún tiempo, porque mi mayor deseo es marchar cuanto antes a Europa... ⁽⁴⁴⁾.

Conviene mencionar la firmeza de carácter de Gottschalk con respecto a su posición de concertista sin compromisos. En los anuncios figuraba siempre esta frase:

O Senhor Gottschalk tem a honra de prevenir que não mandará bilhetes a pessoa alguma.

El concierto, según costumbre de la época, constaba de diversos números, además de la actuación del virtuoso. Participaron la *Sociedade Allemã Liedertafel* con un coro a capella que a juzgar por el repertorio debe haber sido masculino; el pianista Ricardo Ferreira de Carvalho, que había estudiado en París con Marmontel y que por su talento llegó a ser compañero inseparable de Gottschalk, y Furtado Coelho, en dos números al *cocophone*, instrumento que él conocía muy bien y del que gustaba mucho el público ⁽⁴⁵⁾. Gottschalk aun no podía tocar en los famosos *Chickering* cuyos fabricantes representaba en sus viajes. Los que usó en el Río de la Plata fueron seguramente vendidos por él antes de su salida de Montevideo, o Buenos Aires, con el consiguiente encargo de otros de más reciente fabricación, destinados a Río. Este procedimiento lo

⁽⁴³⁾ *Jornal do Commercio*, No 142, 23 de Maio de 1869.

⁽⁴⁴⁾ *La Tribuna*, Montevideo, No 1210, 7/8 de Mayo de 1869. (Recopilación del señor Edmundo J. Favaro para el Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo).

⁽⁴⁵⁾ Véase el programa en los Anexos II.

explica un anuncio en un diario limeño ⁽⁴⁶⁾.

Un dibujo de la época, alusivo al primer concierto, nos muestra la distribución del público en la platea. El artista quedaba completamente rodeado por el auditorio, hallándose apenas un poco encima del mismo, sobre una tarima. Solía darse a las damas un número determinado de las hileras de sillas más próximas al intérprete, recurso que ya había sido ensayado con éxito durante la actuación de Thalberg, en 1855. Asistió al estreno de Gottschalk la familia imperial. Por consiguiente, podemos deducir que él visitó con anterioridad al monarca, aún cuando no hemos visto registrada en esos días su presencia en el *Paço de São Cristovão*, en los comunicados oficiales publicados en la prensa. Lo comprueba una carta que insertamos más adelante en el capítulo dedicado al sarao en el Palacio Imperial de São Cristovão. Los periódicos hicieron un amplio comentario de este primer concierto, el cual tuvo una concurrencia enorme y entusiasta. La sala, rebosante de un público ansioso, trajeado de gala, ofreció el espectáculo habitual de los grandes acontecimientos artísticos en la Corte ⁽⁴⁷⁾, y estaba, como escribe Agostini, "cheia como um ovo", a lo cual dió la ingeniosa pluma del gran dibujante una nota gráfica llena de humor, como podrá verse en la ilustración correspondiente.

Para mostrar el entusiasmo y los medios de expresión de los comentaristas de la época, transcribimos a continuación un anuncio ⁽⁴⁸⁾ y un comentario ⁽⁴⁹⁾ de este primer espectáculo:

⁽⁴⁶⁾ *El Comercio*, Lima, 2 de Marzo de 1866. Aviso: *Un famoso piano*. El eminente pianista Gottschalk, debiendo emprender en breve su viaje a Chile, ha resuelto deshacerse del magnífico instrumento que ha usado en sus conciertos en Lima y que tanta admiración ha causado por su sonido y su fuerza; — parece que otro piano de la misma fábrica de Chickering, enviado desde Boston a Valparaíso lo está esperando allí; aconsejamos a los amantes del arte no dejen escapar la ocasión, quizás única, de adquirir un instrumento inimitable, cuyo mérito está realzado por las circunstancias de haber pertenecido al célebre pianista. (Recopilación del Profesor Rodolfo Barbacci, efectuada para el Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo).

⁽⁴⁷⁾ Aclaremos aquí al lector que la definición *Corte* se refería, en un sentido generalizador, a la Capital del Imperio y no al ambiente limitado de la Familia Imperial y sus relaciones más cercanas. La expresión era usual en las Provincias.

⁽⁴⁸⁾ *A Semana Ilustrada*, No 442, 30 de Maio de 1869, pág. 3531 (Henrique Fleiuss).

⁽⁴⁹⁾ *A Semana Ilustrada*, No 443, 6 de Junho de 1869, pág. 3543 (sin indicación, pero tal vez fué autor del artículo Ernesto Cybrão).

Parabens!...

Gottschalk promette para qualquer dia da proxima semana, o seu concerto; unico, segundo nos affiançam. Os fluminenses estiveram arriscados a não ouvir o célebre pianista americano. Motivos que não são da nossa competencia, lhe não permittiam a longa estadia no Rio de Janeiro. As geraes sollicitações, porém, cedde o grande artista. O sacrificio de sua demora será compensado, (se estes sacrificios podem compensar-se) com as palmas, os bravos e principalmente com a numerosa concurrencia.

Dr. Semana.

Gottschalk

Esplendido foi o primeiro concerto do famoso pianista; no salão do theatro Lyrico, onde apezar de vasto, mal se acomodavam os felizes que poderam obter entrada para o edificio. Estiveram presentes Suas Magestades e Altezas Imperiais. Concorreu á festa a mais escolhida sociedade. Antes, muito antes da hora indicada no programma, estava o salão atotepado. Tal era a anciedade ardente de ouvir o grande artista.

Logo apoz a chegada do Imperador, appareceu Gottschalk, que foi recebido com aquelle ligeiro murmurio, que se não descreve e podéra bem chamar-se a *Briza da Admiração*. Em que peze aos criticos, não encontrou phrase que melhor signifique o romurejar de numerosa assembléa, quando vai principiari uma solemidade impacientemente esperada. Diremos a briza de admiração, como diriamos a briza da madrugada, que vem segredar aos prados: "Silencio, ainda; os rouxinões vão cantar".

Abriu-se o concerto com a *grande phantasia* sobre motivos de *Trovatore*, composição de Gottschalk, tocada em dons pianos, pelo auctor e pelo Sr. Ricardo Ferreira de Carvalho. Ainda as ultimas notas se não desprendiam do teclado, e já os applausos attroavam os ares.

Seguiram-se dois bellos eóros da sociedade allemã *Liedertafel*; e logo os *Murmurios eolios*, por Gottschalk. Depois, a *Casta Diva*, tocada no copophone, pelo Sr. Furtado Coelho. E para coroar a primeira parte do programma, foi-nos dado ouvir um admiravel *Tremolo*, grande estudo de concerto, por Gottschalk.

A segunda parte foi preenchida pelas seguintes peças: *O Banjo*, por Gottschalk, deliciosa imitação da dança dos creolos da America do Norte; dois eóros, pela *Liedertafel*; *A morta*, lamentação, por Gottschalk, doce e triste melodia, que nos fez lembrar a famosa *Marcha funebre* de Chopin; *Polka original*, no copophone, por Furtado Coelho; e *Seus olhos*, grande polka de concerto para dois pianos, por Gottschalk, scenndado por Ferreira de Carvalho.

Foi uma verdadeira *Academia*, que assim chamam os italianos, a chamavamos nós outr'ora a estas funcões, verdadeiramente grandes, verdadeiramente nobres, verdadeiramente civilisadoras. Civilisadoras, repetimos: Não ha coração empedernido que se não abraque sob a influencia da inspiração divina como a que anima o célebre pianista americano. Ninguem mais legitimamente do que elle, poderá dizer com o poeta: *Est Deus in nobis*.

Lo sahir de um concerto de Gottschalk, a mão que ao meio dia commetteria um crime, dá uma esmola nas trevas. Tal é a força magica do genio!

Todas as composições do maestro foram enthusiasmicamente agradecidas;

agradecidas é o termo: e mui delicadas mãos, e bocas encantadoras applaudiram o incomparavel artista.

O segundo concerto, e talvez ultimo, será no theatro; a pedido de quantos não lograram entrar no salão. Annuncia-se para a proxima semana.

El segundo concierto de Gottschalk se realizó el 9 de Junio. en la misma sala, con intervenciónde la Compañía de Furtado Coelho, representándose dos comedias en un acto cada una. El propio director del conjunto tocó el *copophone* y un nuevo personaje tomó parte: Bernhard Wagner, pianista alemán radicado en Río de Janeiro desde muchos años, que dedicó a la memoria de Gottschalk más tarde un *Improviso*. El programa representó una variación total de obras y ofrecia como número de atracción la *Tarantella* para piano y orquesta, cuya partitura se encuentra en Río.

El 11 de Junio se realizó, al fin, el concierto de Annibal Napoleão en el *Theatro Gymnasio Dramatico* y por tratarse virtualmente de una especie de "beneficio", intervino en su ayuda también Gottschalk, el cual atraía una mayor concurrencia.

El tercer concierto de Gottschalk se llevó a efecto el 15 de Junio, participando por segunda vez la *Liedertafel*, Ricardo Ferreira de Carvalho y Annibal Napoleão, este último sólo en un arreglo para seis manos de la obertura de "Guillermo Tell". Además de la *Tarantella*, se repitieron dos números del primer programa.

Esta fué la última fecha disponible para Gottschalk, y quizás haya existido alguna razón cuando anunció el Dr. Semana que los conciertos habían estado muy cerca de un total fracaso. El *Theatro Lyrico Fluminense*, comprometido para la Ristori, no hubiera podido ser cedido a Gottschalk si no hubiese sido por una demora en el arribo de esta famosa actriz italiana y de su no menos importante elenco. No faltó quien animara a Gottschalk para proseguir sus conciertos en el *Gymnasio Dramatico* de Furtado Coelho y en efecto, se realizaron allí dos nuevos conciertos. En el primero, Gottschalk presentó algunos arreglos instrumentales, con intervenciónde Furtado Coelho en el copófono, H. C. Tiepke, pianista alemán que era organista en el Templo inglés; Achilles Arnaud, pianista napolitano y profesor muy estimado; Luigi Elena, violinista italiano de muchos méritos y ex-director musical de la *Philarmónica Fluminense* y por último, el famoso flautista Joaquim Antonio da Silva Callado. Fué en este concierto del 18 de Junio que Gottschalk hizo oír por primera vez sus Variaciones sobre el Himno Nacional Brasileiro, anunciadas en el programa de entonces como *Hymno Nacional Brasileiro*

variado ⁽⁵⁰⁾.

Es curioso ver hasta qué punto convencieron al público oyente de 1869 estas variaciones ⁽⁵¹⁾:

De todas as peças tocadas n'aquella noute, farei especial menção ao Hymno Brasileiro variado por Gottschalk. Ha cousas n'aquelle trecho que parecem sobrenaturacs. Fechando os olhos ouve-se o rufo dos tambores e o toque das cornetas: —ponco a pouco o som vaé-se affastando até quasi perder-se no espaço;— depois ouve-se a melodia do hymno, que se diria executado a mil passos de distancia: e a illusão só desaparece quando, abrindo os olhos, vemos alli perto de nós um homem sentado ao piano!... (A. de A.).

En general, el entusiasmo no conocía límites. Algunos comentaristas, como Ernesto Cybrão, aprovechaban la ocasión para introducir en sus artículos alusiones a la política internacional ⁽⁵²⁾:

O povo fluminense tem em si o innato sentimento de arte; applaude-a em suas mais altas manifestações, e quando lhe franqueam as portas do verdadeiro templo, corre ao culto do sublime, e abandona os idolos ridiculos com que a França imperialista pretende envenenar as almas, e estragar o mundo. Isto explica a soffreguidão com que são disputados os bilhetes de admisión para as festas do portentoso pianista; ou os preços fabulosos que alguns retardatarios offereciam por camarotes.

El 5º concierto, del 21 de Junio, tuvo como partícipes, además de la compañía de Furtado Coelho, a los pianistas Wagner, Ferreira de Carvalho y Achilles Arnaud. También aparece aquí por primera vez, en una nota al pie del programa, el afinador de Gottschalk, Tobias Francisco Spilborgs, cuya procedencia ignoramos. Pudo haber sido enviado desde los Estados Unidos, como también podía proceder de Buenos Aires.

De ese primer ciclo de conciertos nos ha quedado una carta de Gottschalk que ilumina sus propias impresiones. Dirigida a F. G. Hill, de Boston, lleva fecha del 22 de Junio de 1869 ⁽⁵³⁾:

Mi viejo y querido amigo,

Mis conciertos en ésta son un perfecto furor. El teatro se vende con ocho días de anticipación. Los paleos en manos de los especuladores (Ud. podrá juzgar si ellos aún viven), les proporciona setenta y cinco dólares de ganancia y un

⁽⁵⁰⁾ *Jornal do Commercio*, No 168, 18 de Junho de 1869.

⁽⁵¹⁾ *A Vida Fluminense*, No 77, 19 de Junho de 1869, pág. 883.

⁽⁵²⁾ *A Semana Illustrada*, No 444, 13 de Junho de 1869, págs. 350-51.

⁽⁵³⁾ HENSEL, OCTAVIA *Life and Letters of Louis Moreau Gottschalk* Ed. Oliver Ditson Company, Boston, 1870, págs. 170-71.

asiento común veinticinco.

El Emperador, la familia imperial y la Corte jamás faltan en ninguno de mis recitales. Su majestad me recibe frecuentemente en Palacio. El es muy amable conmigo y me hace sentar muy cerca de él. Conversamos últimamente por espacio de más de hora y media. El *Gran Oriente* de la Masonería del Brasil me dió una recepción solemne ⁽⁵⁴⁾. Se designó una comisión para que me atendiera.

El entusiasmo con que he sido recibido aquí es indescriptible. En el último concierto he sido coronado en el escenario por los artistas de Río, encabezados por mi querido y muy talentoso amigo, el gran pianista portugués Arthur Napoleão, al que sin duda recuerda Ud. como uno de los artistas de más suceso que visitaron los Estados Unidos.

El Emperador gusta mucho de mis composiciones, especialmente de *Printemps d'Amour* y *Ossian*, *Mi Morte* (¡ella ha muerto!) tuvo aquí, así como en el Río de la Plata, un *succès de larmes*, desde que diversos de mis amables oyentes lloran durante la audición de esa menos triste y desconsolada de mis últimas efusiones, que ahora es mi favorita y que considero ni mejor ni peor que la ya vieja *Ultima Esperanza*.

Mi fantasía sobre el Himno Nacional del Brasil, ciertamente agradó al Emperador y halaga el orgullo nacional de mi público. Cada vez que actuo debo tocarla.

Con gran prisa, de Ud. como siempre,

Gottschalk

Algún lector podría preguntarse, a esta altura de los acontecimientos, por la no participación de Arthur Napoleão en los conciertos de Gottschalk. Ya hemos explicado que existía entre ambos una amistad sincera desde La Habana, en 1860. Napoleão cita ese encuentro:

Gasparroni, pai do Gasparroni que nos todos conhecemos no Rio de Janeiro, era o baixo da Companhia Lyrica, e tambem nosso constante companheiro. A ocasião porém não era boa para os meus concertos. Gottschalk estava preparando o seu grande festival no Theatro Tacón, com 600 musicos em scena. Atrahia todas as atenções. Quando o fui visitar a primeira vez, encontrei-o fazendo a barba e o quarto repleto de papeis, pelo chão; copias pelas cadeiras; Espadero, um notavel pianista cubano inspeccionando tudo. Espadero não largava Gottschalk um só instante. Este recebeu-me com aquella afabilidade e expansão que lhe eram habituais.

“Estou prompto a ajudar-o em tudo quanto poder, mas o meu amigo vá como estou atarefado n'este momento por causa do meu festival”. Agradei, toquei um pouco piano, Espadero tambem, por fim Gottschalk que fez ouvir umas cousas que muito me encantaram. Era um pianista sorprendente e de uma escola

⁽⁵⁴⁾ Por el momento no hemos podido conseguir la documentación correspondiente. No sería de extrañar que Gottschalk, siendo buen católico, haya sido al mismo tiempo masón. Seguiría, en este caso, la tendencia liberal que fué característica del josefinismo vienés.

para mim inteiramente nova.

Dei apenas um Concerto no Salão do Liceo. Antes de partir assisti ao Festival de Gottschalk que foi realmente notavel. Ouvi pela primeira vez a sua "Noite dos Tropicos" executada mais tarde no Rio de Janeiro. Ouvi as suas "Scenas Campestres", escriptas expressamente para essa occasião e cantadas pela Pepita Cassier e seu marido (55).

Al tratar la aparición de Gottschalk en Río, su criterio cambia:

Chegamos á epocha memoravel do apparecimento de Gottschalk no Rio de Janeiro. Este grande pianista, com seu genero original tanto no tocar como no compôr, devia forçosamente causar, como de facto causou, uma grande sensação. Eu desde já declaro que tinha uma grande admiração pelo pianista cuja technica era maravilhosa, e culto pelo homem de grande coração e espirito. Dito isto posso ajuntar que Gottschalk, quer como pianista, quer como compositor, não me parecia predestinado a crear uma escola. O futuro encarregou-se de dar-me razão. Gottschalk era nma personalidade á parte, que se devia admirar mas não imitar. As suas obras estão quasi todas impregnadas da scentella do genio, e no entanto acham-se abandonadas nos grandes centros pianisticos, porque lhes falta certa forma classica á qual o seu genio irrequieto não se amoldava, e tambem pelo abuso de certas passagens ornamentaes e em oitavas, de gosto... duvidoso... No Rio de Janeiro, durante um longo periodo, os amadores atiraram-se de preferencia (salvo honrosas excepções), ás peiores elocubrações do autor! *Ojos criollos, Ses yeuz*, aquellas infelizes *Variações sobre o hymno nacional*, etc., quasi substituiram por completo Beethoven e companhia!

Mas este estado de cousas passou, e agora, por um excessso extremo, não se ouve um só trecho de Gottschalk em parte alguma. É preciso reparar esta injustiça, arrancando ao esquecimento certas obras de belleza incontestavel em que resplandesse una penetrante e original poesia tropical!

Logo que Gottschalk chegou ao Rio, sem se fazer por fôrma alguma anunciar, foi procurar-me. Puz-me ao seu dispôr e destinei-lhe uma salêta no 1º andar da casa commercial, onde á vontade podesse trabalhar e compôr. Só nma cousa en não pude fazer; foi tocar com elle nos Concertos, e as explicações que lhe dei a este respeito o satisfizeram plenamente.

Os concertos de Gottschalk foram concorridissimos. Foi em fim de 1869 que elle organisou um festival á moda da Havana, com 500 musicos em scenario (56).

No debemos olvidar que las *Memorias* de Arthur Napoleão fueron escritas muchos años después de la muerte de Gottschalk, en una época en que la vida musical de Río de Janeiro había cambiado fundamentalmente y con ello también el criterio del pianista portugués. Si él rehusó tocar con Gottschalk, habrá tenido motivos personales y más que nada de interés material. Tal vez quiso evitar de

(55) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia*, cit.

(56) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia*, cit. -- Hay aquí un error de cifra. El número de músicos partícipes en el Festival era de 650, el del Festival de La Habana, en cambio, era según el propio Gottschalk, de 880, como consta en sus *Memorias*.

aparecer en un segundo plano, porque como radicado definitivamente en tierra carioca, le era, por razones del medio ambiente, más difícil conservar su aureola de artista de fama internacional. Sus objeciones a los programas de Gottschalk no tienen el menor justificativo. Los de él, ni antes ni mucho tiempo después fueron mejores que las del virtuoso estadounidense y en cuanto a sus composiciones, éstas fueron siempre mediocres. Sanches de Frias, dicho sea de paso, repite literalmente el criterio de Napoleão (57).

PAUSA

DEL 25 de Junio hasta el 18 de Julio, Gottschalk desapareció del ambiente fluminense. No existe una documentación exacta sobre su ausencia del medio, pero hemos de suponer que faltó virtualmente en todo ese período de Río. El motivo principal fué sin duda la aparición triunfal de la Ristori, el segundo la necesidad de un descanso y un tercero, la conveniencia de esperar el paso por esta capital de la trágica italiana, para volver a dar conciertos, una especie de segundo ciclo, el cual, como era de esperar, contaría nuevamente con una asidua asistencia. Hacer más especulaciones sobre este descanso significaría entrar en terreno hipotético, pero sin duda ya estaría Gottschalk envuelto en una aventura amorosa y los arrebatos de una nueva pasión pueden haberle dictado tanto el placer de quedarse por ella como la conveniencia de sacar mejor provecho de las pingües entradas que le prometían nuevos recitales. Por lo pronto, la urgencia de retornar a Europa quedó en suspenso. También es cierto que Gottschalk tenía por costumbre retirarse periódicamente hacia la naturaleza y restablecer allí su salud, en pleno contacto con ella y el Universo. La prensa así lo anunció:

O divino pianista, que é poeta, como já tivemos occasião de dizer, foi visitar as florestas, pagar o devido preito á gigantesca natureza brasileira. Voltará breve. A nossa boa estrella não ha de, cremos firmemente, negar-nos o prazer de o applaudir ainda muitas vezes em alguns dos nossos theatros (58).

Gottschalk se internó, pues, en el misterio de la selva del Brasil. Con seguridad se mantuvo cerca de la Capital, quizás en Tijuca.

(57) SANCHES DE FRIAS, VISCONDE DE *Arthur Napoleão, sua vida e arte* Ed. del autor, Lisboa, 1913.

(58) *A Semana Illustrada*, Nº 446, 27 de Junho de 1869.

Aproximadamente de esa época debe ser un billete, dirigido a Arthur Napoleão de ese misterioso sitio, hallado por nosotros en nuestras investigaciones en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. En él, el artista se revela en su intimidad, como producto de una época que sabía ir al encuentro de la naturaleza y que no perdía, por eso, su sensibilidad por el vínculo social ni renunciaba a ese fino humor que sabía cubrir heridas y sinsabores. Los paréntesis son nuestros:

Illustre Arthur,

J'ai une heure de loisir devant moi, heure de ténébreuse rêverie, les usages du ciel reflétant leur ombre au fond du viscère dont la nature m'a doué au côté gauche de ma poitrine d'homme bien moins, sans doute, pour être la soupape de sûreté de la circulation du sang de mon économie animale que pour m'initier aux enivrantes douleurs du mal d'amour. Voulez-vous changer cette heure d'isolement sinistre en une radieuse et charmante? Accompagnez-moi au salon où nous avons déjà mesuré en joute courtoise nos queues (de billard) et où en faisant courir l'ivoire sphérique sur la surface verdoyante du tapis nous avons vu s'envoler ver (sous) l'aile des carambolages le tems (temps) et les soucis qu'il traîne avec lui. Répondez et recevez de mes dix doigts réunis l'étreinte de mes sinistres et dextres mains.

Le style c'est l'homme dit un écrivain. Avouez que celui qui verrait l'apître que je vous envoie me croirait diablement plus bête que je ne suis.

Gottschalk

Este es el único manuscrito de Gottschalk, de su estada en Río de Janeiro, que afortunadamente cayó en nuestras manos. Fichado como una carta de Offenbach, no hubiera podido ser atribuida al virtuoso estadounidense si no nos hubiese sido familiar su caligrafía⁽⁵⁹⁾. Durante nuestra investigación se habló de la existencia de autógrafos de Gottschalk que se hallarían en manos de una persona, pero toda procura ha sido inútil.

LA RISTORI

ADELAIDA RISTORI, la famosa actriz italiana, cuya venida a Río de Janeiro había sido anunciada con bastante anticipación, llegó el 18 de Junio en el paquete francés *Estramadure* con toda su compañía dramática. Si ya despertó una gran efervescencia

(59) Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Seção Manuseritos, Vol. Cartas e Autographos, I-9; 1-68, carta Nº 98 (2 hojas escritas a manera de billete, sin fecha, atribuidas por error a H[iel] offenbach).

la actuación de Gottschalk, la presencia en Río de la gran trágica llevó el termómetro de la inquietud espiritual a su punto máximo, contribuyendo a un brillo tal que el año 1869 se destaca considerablemente de los anteriores inmediatos.

La prensa de la época dedicó gran espacio al comentario de la temporada dramática de la Ristori, restando espacio al que podía haber sido dedicado a Gottschalk. Según *A Vida Fluminense*,

os italiauos fretaram a barca *Traviata* e acham-se de casaca preta e cravata branca á espera que o mastro do Castello ice o signal desejado — os entusiastas de todas as outras nações alugaram quanta canoa ha por essas praias e procuram descobrir no horizonte a fumaça do paquete francez.

Adelaida Ristori hizo su presentación ante una expectativa enorme, con *Medea*, segunda-feira, 28 de Junho. Al igual que en los conciertos de Gottschalk, relegados ahora a segundo plano, no faltó jamás a los espectáculos la familia imperial. Con *Pia de Tolomei*, *Judith*, *Maria Stuart*, *Elisabeth*, *Phedra*, *Sor Theresa* y otros dramas, la Ristori caminó de triunfo en triunfo, de delirio en delirio. No nos pudimos resistir a la inserción, en este trabajo, de algunos de los comentarios gráficos de los Semanarios de la época, cuyo eco fiel de los acontecimientos, cálido en los comentarios, sincero y entusiasta en el aplauso, sólo contribuía a dar realce a la vida cultural de la capital y estímulo a sus iniciadores.

André Rebouças fué un asistente acérrimo a los espectáculos y con él, cuanta persona se preciaba de culta. Como en los conciertos de Gottschalk, el *Theatro Lyrico Fluminense* volvía a sus grandes días, con candelabros mil, iluminando el derroche de vestidos y joyas de la compacta concurrencia femenina. Fué en una de esas noches en que el Conde de Gobineau tuvo su incidente que le costó el retiro de Río de Janeiro y la separación de su amigo y protector, Pedro II.

Paralelamente, el público comenzó los homenajes a la Ristori. Uno se realizó en los salones del Club Mozart, interpretándose con elementos nacionales varios actos del *Trovador*; otro, público, se efectuó el 21 de Agosto en el *Theatro Lyrico Fluminense*. Fiorito compuso especialmente una Cantata, Moniz Barreto dijo unos versos inspirados, dos bandas tocaban alternativamente en el cortejo que condujo luego a la actriz y su familia a su residencia, una amplia casa con jardín situada en Carvalho de Sá. Unos 600 admiradores le seguían en carruajes y a pie. El suyo iba flanqueado por hombres

llevando antorchas y fuegos de Bengala, quemando los tres colores de la bandera italiana. ¡Qué delirios aquellos en que la gente aún sabía perder su tiempo en homenajes espontáneos! También actuó en el *Phenix Dramatica*, con la famosa actriz nacional Eugenia Cámara, la misma que recibiera en el *Santa Isabel* de Recife los versos improvisados de los genios poéticos de Tobías Barreto y Castro Alves. También se presentó con la compañía de Furtado Coelho, en esa comunión artística que sólo se observa entre los que reúnen a su talento una grande alma y muchos ideales.

Las relaciones de la Ristori con la familia imperial fueron extremadamente cordiales, sus visitas al Paço de São Cristovão frecuentes y la vemos actuar con Gottschalk, en una *soirée* que hemos de comentar más adelante. En Agosto partió rumbo a Buenos Aires. Regresó a Río en Noviembre y encontró la misma acogida. Ofreció muy pocos espectáculos y partió el 23 de ese mes en el paquete inglés *Douro* para Europa. Su presencia en la capital del Imperio dió nuevos ímpetus al teatro, cuyos legítimos ideales sólo eran dignamente defendidos por Furtado Coelho, según algunos comentarios de la época.

ACTUACIONES PRIVADAS DE GOTTSCHALK

LA primera aparición en público de Gottschalk, luego de su descanso en las proximidades de Río, fué la visita al *Collegio Episcopal de São Pedro d'Alcantara*, el día domingo 19 de Julio. Extraemos un comentario de la prensa ⁽⁶⁰⁾:

... Os srs. directores, professores e alumnos deste estabelecimento, receberam o illustre hospede com o respeito devido a tão decantado genio, e com aquella effusão de prazer que o Sr. Gottschalk sabe fazer tributaria da amabilidade com que costuma atrahir a todas as pessoas com quem trata, especialmente os hospedes a quem obsequia com suas honrosas visitas.

Apenas entrou no palacio, por entre duas alas de jovens alumnos e ao som da musica collegial, percorreu todo o estabelecimento exprimindo uma satisfação sincera e espontanea.

As duas horas da tarde sentou-se ao piano *sem ser rogado*, porque o Sr. Gottschalk é um destes genios por excellencia, que não faz mysterio nem monopolio das maravilhas de sua criação. Ao contrario, como que possuindo o espirito de uma divindado creadora, apraz-se em derramar espontanea e gratuitamente

(60) *Diario do Rio de Janeiro*, Nº 199, 21 de Julho de 1869.

as flores que desabrocha, os frutos que gera e os pomos que amadurece.

E com effeito, do instrumento, tangido pelas mãos do Sr. Gottschalk, parecia desprenderem-se com os sons harmoniosos, melodias embalsamadas com o odor dos mais bellos pomos e com o perfume das mais lindas rosas.

As quatro horas teve logar o jantar, em cuja cabeceira o Sr. Gottschalk occupou o logar de honra.

Em occasião competente um dos respectivos alumnos propoz uma saude ao grande artista, precedida da allucção seguinte: *Sio itur ad astra...* (Segue ahora un largo discurso pronunciado por un alumno en la dichosa edad de las primeras armas literarias: una exposición sobre la naturaleza pródiga del Brasil que inspira los sentimientos más puros):

... Vivendo, Sr. Gottschalk, os brasileiros em um paiz em que Deus concentrou toda a sua belleza, não podiam elles deixar de ser admiradores do bello; e eis a razão, porque elles vos admiram.

Esta admiração é tão grande, como vossa gloria; é tão grande como vosso paiz, que se ufana de contar-vos no numero de seus mais illustres filhos. Si, vosso nome basta para illustrar vosso bello paiz, esse paiz, a admiração do mundo, essa grande republica em que o progresso võe mais depressa que o pensamento.

Sr. Gottschalk, os canaes immensos que sulcam vosso paiz serão aniquillados algum dia pela acção destruidora do tempo, os caminhos de ferro desaparecerão, Philadelphia, Nova York, Boston, Nova Orleans e tantas cidades florescentes serão em algum dos seculos futuros montões de ruinas; pois bem, quando tiverem desaparecido, canaes, caminhos de ferro, Nova York, Philadelphia, Nova Orleans, uma cousa uão desaparecerá; é o vosso nome, porque elle viverá nos braços da historia...

Después de este tétrico anuncio y otros juegos violentos de la imaginación juvenil, irrumpióse en grandes aplausos, respondiendo Gottschalk con una improvisación que causó gran efecto y la conclusión del comentarista de que el pianista no sólo gastó su tiempo dedicándolo a la creación de maravillas artísticas, sino a la vez al juego elocuente de las bellas letras.

Acabada la cena, volvió Gottschalk espontáneamente al piano, retirándose después de delirantes ovaciones a las 8 y 30 de la noche.

En una segunda carta dirigida a F. G. Hill, el 24 de Julio de 1869, Gottschalk hace alusión a esa recepción ⁽⁶¹⁾:

Mi querido Hill,

Si bien no ha respondido Ud. por este vapor a mis últimas cartas, supongo que las habrá recibido, desde que recibí una carta de... Gracias. Mis conciertos acaban de concluir debido a que la Ristori tiene el monopolio en el teatro en el que yo los ofrecí, pero apenas ella salga, y será en breve, he de reiniciar mis recitales.

(61) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.*, págs. 171-72.

El Colegio San Pedro me ofreció una recepción, lo cual fué *quite an affair*. Los jóvenes (seiscientos en total), con bandas, banderas, profesores, sacerdotes, señoritas, etc., alineados, me dieron la bienvenida de la manera más entusiasta. Fué llevado al Salón en procesión, toqué para ellos, fuí vivado, etc.

Después hubo un banquete (con más de trescientos huéspedes en las mesas). Un discurso muy hermoso fué pronunciado por uno de los Honorables de la Universidad, al que respondí en medio de hurras y vivas.

El Presidente del Colegio brindó por la "Prosperidad de la Gran República de los Estados Unidos", a lo cual, ciertamente, me ví obligado a responder. Mi discurso no fué, supongo, tan malo como aquellos que me veo obligado a pronunciar tan frecuentemente; ha sido publicado en los diarios y elogiado por algunos escritores políticos y literarios. Versó sobre educación, escuelas libres, los deberes y los derechos de los ciudadanos, etc. (62).

El día 30, el Emperador ofrecerá una gran fiesta en Palacio, en la que he de tocar. Voo a su Majestad muy frecuentemente. El es un hombre muy cordial y de espíritu liberal. Es amigo de preguntar sobre los Estados Unidos y tenemos largas conversaciones, solos los dos, en sus apartamentos privados.

Como siempre,

L. M. G.

Ernesto Cybrão, el admirador entusiasta desde Buenos Aires, anunció a su vez el regreso de Gottschalk a la capital y la iniciación de un segundo ciclo de conciertos (63):

Gottschalk o celebre pianista americano, concluida a sua primeira serie de concertos, foi, como já tivemos occasião de dizer, repousar de seus triumphos na solidão das florestas. Grande fonte de inspiração é o silencio dos bosques. E como allí devia respirar livremente o filho da livre America!

Mas la lhe chegavam ainda os ecos da nossa admiração, e d'envolta con elles a noticia de que a grande tragica italiana pisara o solo brasileiro. Então, o poeta deixou a natureza, o artista voltou ao culto da arte; e eil-o de novo aqui. Na proxima semana encetarã Gottschalk a segunda serie de seus concertos. Em boa hora. O publico esperava impaciente. Logo apoz, empreheuderã uma excursão á provincia de São Paulo, em cuja capital o aguarda a mocidade académica: os amigos da glória, os entusiastas do genio. Gottschalk não podia passar de largo, a brasileira Athenas o sabe, e por isso o espera...

Es cierto, los efectos de los conciertos de Gottschalk fueron arrasadores. Nuestras orientaciones estéticas de hoy no comprenderán como acudía esa masa de público para oír semejantes programas, pero fascinaba primero el artista, luego el hombre y por último un repertorio que era accesible a todos. Más, su venida, junto a la actuación

(62) No hemos visto la publicación de ese discurso en periódico alguno. Posiblemente, Gottschalk creyó que sería publicado o simplemente exageró la nota ante Hill. Podría haber aparecido en *A Reforma*, cuya colección no nos fué posible consultar por no hallarse en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

(63) *A Semana Illustrada*, No 449, 18 de Julho de 1869, pág. 3590.

de la Ristori, dió lugar a comentarios que hablaban del combate que estos artistas, junto con Furtado Coelho, ofrecían al "mal que nos entrou pelas portas do Alcazar. Em boa hora resurja Furtado Coelho. E isto, e a Ristori e Gottschalk produziram no povo fluminense como que a febre anunciadora da crise feliz. Hontem levantamos altares ao bello, amanhã hemos de reedificar-lhe templos..." (64).

La opinión pública era unánime en lo que respecta a Gottschalk. *Ba-ta-clan* decía:

L'affluence d'auditeurs aux deux premiers concerts de M. Gottschalk prouve clairement que le sentiment artistique n'est pas mort à Rio de Janeiro comme quelques personnes voudraient le faire entendre. Il est vrai que M. Gottschalk est un piauíste comme il y en a peu. De tous les instruments, il n'y en a pas de plus ingrat que le piano; mais sous les doigts de cet artiste le piano parle, pleure, chante, émeut: il a une âme enfin, celle de l'artiste lui même... (65).
Jamais, dans ses plus beaux jours, ce théâtre n'a vu affluence d'auditeurs pareille à celle qu'attire le talent de M. Gottschalk (66).

O el sector inglés:

The concerts which this gentleman has been giving have had a great success. Although not being musicians we do not pretend to understand the admiration which professionals and amateurs pour down upon his fingering and execution, we can fully comprehend the delight with which the public has gathered to his performances. A Rio audience is among the best qualified of amateur audiences to judge of musical entertainments, and we may say that never had we seen before an equal enthusiasm caused by similar exhibitions of musical talent (67).

Los conciertos repercutieron también en Montevideo:

Río de Janeiro oyó por primera vez el 4 del corriente, al gran pianista americano. Despertó tanto interés su primer concierto, que días antes de tener lugar, no se encontraba aposentaduría desocupada. En el acto de ejecutarse, algunas de estas se vendieron con un premio hasta de cincuenta patacones. Esto nos lo comunican los últimos diarios llegados de allí.

Los emperadores y toda la corte asistieron al festival. Pedro II se entusiasmó tanto al oír al sublime pianista, que le hizo llamar y le invitó a presentarse en su palacio, donde permaneció más de hora y media en sociedad con Gottschalk. El profesar las altas ideas de la democracia, no roba un quilate al mérito correspondiente a las buenas dotes que poseo uno de los *consanguíneos* de David. El emperador brasileño está en este caso, y la protección y distinciones que acuerda a las artes, bien le merecen un aplauso del mundo artístico...

(64) *A Semana Illustrada*, No 447, 4 de Julho de 1869, pág. 3575.

(65) *Ba-Ta-Clan*, Río de Janeiro, No 104, 12 Juin, 1869, pág. 206.

(66) *Ba-Ta-Clan*, Río de Janeiro, No 105, 19 Juin, 1869, pág. 210.

(67) *The Anglo-Brazilian Times*, Río de Janeiro, No 12, June 23, 1869, pág. 3.

La prensa fluminense se ocupa mucho de Gottschalk y los fotógrafos brasileiros sacan por millares sus retratos, que de las manos se los quita el pueblo ansioso de conocer al gran hijo de América (68).

Como único acontecimiento notorio, anterior a la proyectada segunda serie, mencionamos aquí la fiesta artística que promovió Pedro II en São Cristovão. Transcribimos íntegramente un comentario periódico (69):

SARÃO ARTÍSTICO NO PAÇO IMPERIAL

Effectnou-se na noite do 30 de julho ultimo, o annuciado sarão no palacio de S. Cristovam. O imperador, querendo conservar o caracter familiar a esta pequena função, que S. M. projectára desde a chegada de Gottschalk ao Rio de Janeiro, e a que as circumstancias permittiram o poderoso concurso da Sra. Ristori, — convidára apenas as pessoas attinentes á casa imperial; sendo que nem os membros do corpo diplomático foram contemplados, excepção feita do general Paúmero, ministro residente da republica Argentina.

Tendo o Imperador manifestado desejos de ouvir os dous novos pianos americanos de Gottschalk, foram estes magníficos instrumentos conduzidos para o paço imperial, e collocados no meio da grande sala dos banquetes, onde tinha de effectuar-se o concerto. A's 8 ½ horas principiou a festa pelo magestuoso *Duo da Norma*, para dous pianos, composto por Gottschalk, e executado pelo auctor e pelo distincto pianista brasileiro Ricardo Ferreira de Carvalho, que por expressa recommendação de S. M. fôra em companhia de Gottschalk.

A Sra. Ristori recitou dous cantos do *Inferno* de Dante (os episodios de *Francesca de Rimini*, e do *Conde Ugolino*), a ode *L'America Libbera*, de Alfieri, a qual o Imperador desejára ouvir; *Il festino d'Albano*, de Pratti; e dous *sonetos*, um dos quaes — *La maggioritá e la minoritá*, tinha alguns toques politicos de que poderia fazer-se applicação ás nossas luctas parlamentares, e pareceu agradar sobremaneira a S. M.

Concluiu a Sra. Ristori por uma ode a D. Pedro II, escripta em versos italianos, que bem e elegantemente significavam os mais fervorosos sentimentos de veneração, respeito e admiração ao monarcha excelso, esclarecido, prudente e liberal, que rege os destinos do Brasil.

Escusado é dizer que esta peça litteraria, que não figurára no programma official, por uma agradável surpresa que a grande tragica preparára a seus augustos ouvintes.

As peças de musica executadas por Gottschalk foram:

- 1º Grande phantasia sobre motivos de Norma (2 pianos).
- 2º Pensamento poetico.

(68) *La Tribuna*, Montevideo, Nº 1241, 16 de Junio de 1869. (Recopilación de Edmund J. Favaro). Nótese la alusión cáustica del articulista a la ascendencia judía de Gottschalk. Ha sido bastante frecuente la crítica de sus habilidades para la propaganda y la explotación de situaciones para sacar de ellas el máximo de provecho pecuniario.

(69) *A Semana Illustrada*, Nº 452, 8 de Agosto de 1869, pág. 3614.

- 3º Tremulo.
- 4º Murmúrios eólicos.
- 5º Morta!
- 6º Capricho sobre o hymno da Independencia.
- 7º Banjo.
- 8º Olhos crioulos.
- 9º Seus olhos (2 pianos).
- 10º Grande phantasia sobre o hymno nacional brasileiro.

Depois de cada peça de litteratura ou de musica, S.S.M.M. e A.A.I.I., se dignavam estreitar conversação com seus convidados, duplicando assim com sua graciosa affabilidade o brillantismo deste sarão; ao qual o genio artistico do soberano, protector dos bons talentos, imprimia um quê de excepcional; sendo para consignar, por honra dos principes e dos artistas, que mais particularmente a muitas vezes se dignaram elles conversar com Ristori e Gottschalk, testemunhando-lhes admiração e viva sympathia.

O tempo voava; só quando a Família Imperial se retirou, notaram os convidados que ha muito haviam batido as tres horas da madrugada.

Mais bella e mais áuravel recordação não póde levar-se de um paiz, disse Gottschalk a um de seus intimos, que de nós se confiou. Perdoe-se-nos a inconfidencia, pela gloria que da opinião do grande pianista colhe o imperio da Cruz.

Diz por ahí o povo, que sabe ler no coração dos reis magnanimos como o Senhor D. Pedro II, que não será aquelle o unico signal da magnificencia do Imperador em honra de Gottschalk.

Ouvirão os cidadãos da grande republica americana o que dos principes e do povo brasileiro lhes dirá o seu querido o distinctissimo compatriota.

Mais valem taes visitas, do que as de certas notabilidades politicas, e uma duzia de jornaes subvencionados e dispersos por esse mundo.

PRIMERA ENFERMEDAD

CASI inmediatamente después del sarão en São Cristovão, Gottschalk cayó gravemente enfermo. El mismo semanario que comentó la reunión, trajo como post-scriptum esta noticia:

...chega-nos a noticia de achar-se perigosamente enfermo o célebre pianista, o nosso bom e querido amigo, o dilecto do povo. Felizmente, á hora a que escrevemos, conmeça o mal a ceder aos sabios esforços do Dr. Severiano, amigo particular do doente. Pela nossa parte, fazemos os mais ardentes votos para o prompto restabelecimento do illustre Gottschalk, no que somos, com certeza, acompanhados pelos habitantes da capital (70).

Un diario de la capital publicó la misma noticia, revelándonos que el pianista había proyectado dar un concierto en Valença:

(70) *A Semana Illustrada*, Nº 452, 8 de Agosto de 1869, pág. 3615.

Gottschalk. — Esse distinto pianista americano, que se propunha a fazer uma excursão artística a Valença, acha-se impossibilitado de faze-lo, victima de doença que o accometiu. Desejando-lhe prompto restabelecimento, esperamos que em breve continuará a colher, na Provincia do Rio de Janeiro, os louros que o publico fluminense tão justamente lhe distribuia (71).

En efecto, Gottschalk estuvo gravísimamente enfermo. A juzgar por contemporáneos suyos, tenía una debilidad congénita que más de una vez le entregó a situaciones peligrosas. En Río fué victima de la fiebre amarilla, flagelo que castigaba de tiempo en tiempo las grandes poblaciones brasileñas, dejando inmensos claros en todas las clases sociales. Debe agregarse que la profilaxis social era en aquel entonces asunto conocido pero de difícil aplicación. Los comentarios gráficos en los semanarios fluminenses nos muestran una ciudad extremadamente sucia, con animales muertos, abandonados en plena vía pública y con principios de higiene que no traspasaban el umbral de las casas de gentes de posición.

En vista de que la Ristori seguía ocupando el *Theatro Lyrico Fluminense*, Gottschalk quiso hacer tiempo, visitando el interior de la Provincia de Río de Janeiro. Ya nos enteramos de su proyecto de ir a la cercana Valença, donde tenía que inaugurar el nuevo teatro (72), y su propósito de viajar a São Paulo, pero el destino le fué adverso. Firmin Moras, su secretario, anunció la grave enfermedad de su amo (73) y del transcurso de la misma nos queda una carta que Gottschalk envió a F. G. Hill, con fecha 24 de Setiembre:

Querido Hill,

Estoy convaleciendo lentamente. Es cierto, no me siento todavía fuerte, pero gracias a Dios estoy con buena salud. Recibí oportunamente los diarios que Ud. tuvo la gentileza de enviarme. Los del Río de la Plata me dieron por muerto últimamente. El hecho es que el 5 de Agosto estaba tan débil (fiebre amarilla), que mis médicos perdieron toda esperanza. El Emperador, que me ha mostrado desde mi llegada la mayor simpatía, apenas supo de mi enfermedad, mandó todos los días *oficiosamente* (1) uno de sus chambelanes para saber de mi estado de salud, pero el 5 de Agosto, ordenó a su primer camarero en servicio de preguntar por mí oficialmente. A las ocho y media de la noche, un carruaje de la corte, paró frente a mi puerta y unos pocos minutos después, el chambelán, con su uniforme completo, se encontraba al lado de mi cama. Ciertamente no

(71) *Diario do Rio de Janeiro*, No 215, 7 de Agosto de 1869.

(72) *Jornal do Commercio*, Nos 231 y 232, 21 y 22 de Agosto de 1869. (Anuncio del *Theatro de Valença*).

(73) *Jornal do Commercio*, No 217, 6 de Agosto de 1869; *A Vida Fluminense*, No 84, 8 de Agosto de 1869, pág. 1040.

podía hablar y apenas me era dado percibir lo que estaba sucediendo en mi derredor. La fiebre había sido tan intensa que había estado delirando, cantando y pronunciando discursos políticos durante cuatro noches y días consecutivos.

No obstante estar inconsciente, el caballero certés, en su casaca brillante, entregó solemnemente su mensaje imperial y después de permanecer una media hora en mi cuarto, retornó al palacio. Todo esto me fué dicho después que la fiebre bajó. Tan pronto que estuve en condiciones de ponerme nuevamente en pie, mi primera visita fué dedicada al Emperador para agradecerle el cordial interés que por mí mostraron tener él y la Emperatriz... (74).

Incluimos aquí una carta que por su extensión y continuidad no podía ser desmembrada. Gottschalk se refiere en ella a su primera visita a la familia imperial, a la que hizo al *Collegio Imperial D. Pedro de Alcântara* y a la recepción que le ofreció la Logia masónica *Gran Oriente*. También hace referencia al Profesor Tiepke y a la cooperación que los alemanes le prestaron siempre a sus conciertos, rindiendo así justicia ante quienes, después de su muerte, le hicieron conmovedores homenajes. Asiduo correspondiente, dotado de un fino don de reconstruir lo vivido y de trazar los rasgos descollantes de una personalidad o de un ambiente, nos recuerda la descripción de su recibimiento por la Reina Isabel, en Madrid (75).

(74) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.*, págs. 172-73.

(75) GOTTSCHALK, LOUIS MOREAU *Notes of a Pianist by...*, during his professional tours in the United States, Canada, the Antilles, and South America, preceded by a short biographical sketch with contemporaneous criticisms. Edited by his sister, Clara Gottschalk, Translated from the French by Robert E. Peterson, Ed. J. B. Lippincott & Co., Philadelphia, 1881, págs. (XXXI) VI-480. (Respecto a su recepción en Madrid véanse págs. 59-61). Hemos recibido un microfilm de este libro, extremadamente raro, gracias a la gentileza del Sr. Edward N. Waters, Acting Chief de la Music Division, The Library of Congress, Washington, D. C. — La obra es un excelente complemento de la vida profesional de Gottschalk que nosotros hemos tratado de reconstruir. Las notas de viaje que él escribió al correr de muchos años fueron halladas como único contenido de un baúl que fué remitido a sus deudos desde Río de Janeiro. Era un montón informe de papeles, amarillentos muchos, ilegibles otros por los efectos de la humedad. Esas notas borrosas, escritas con frecuencia con el tren en pleno movimiento e inclusive yendo a lomo de caballo, fueron reconstruidas en paciente labor por sus hermanas y traducidas por el cuñado de Gottschalk, Robert E. Peterson, del idioma francés, en el cual se expresaba preferentemente el pianista. Los apuntes de Gottschalk nos lo presentan como un gran observador y como hombre de vasta cultura. Los hemos encontrado tan interesantes que pensamos publicarlos por separado, en versión española y previstos de notas aclaratorias. He aquí las palabras de Gottschalk al hablar de las *Notas del autor que pueden servir como Prefacio*: "Escritas sin orden y sin conexión, con la pluma apurada, sobre las hojas de mi cuaderno de bolsillo, estas *Notas* que algún día tengo el

Río de Janeiro, Agosto 1869

Es casi un fantasma el que le escribe. He estado muy peligrosamente enfermo y hace una semana escasa que estoy convaleciente. En la noche del 5 de Agosto yo pensé realmente en la eternidad que pareció haberse abierto encima de mí. Mis médicos me dicen que es la fiebre amarilla. No obstante haber desesperado por mi vida durante cuarenta y ocho horas, me pudieron sacar del *mal paso* que he temido menos por el hecho en sí que por la separación, quizás para siempre, de aquellos que yo quiero. Me he encontrado aquí con un recibimiento como nunca ha sido ofrecido a artista alguno en este país. Los seis conciertos que ya he dado, han estado llenos hasta tal grado que los especuladores vendían los camarotes en la puerta del teatro con una ganancia de 75 dólares.

propósito de publicar, estaban al principio destinadas únicamente para ser leídas por mí mismo. Durante los largos años en que he viajado, he tomado por hábito fijar diariamente las impresiones de mi jornada. Ellas no poseen ningún mérito literario, pero hablan en absoluto la verdad. ¿Es esta una compensación suficiente para las numerosas deficiencias de estilo que la crítica puede encontrar en ellas? Los recuerdos de mis viajes frecuentemente me han hecho tolerar el tedio y la fatiga de mi vida errante. Al escribir sobre el presente, muchas veces he olvidado la amargura del pasado, y cuando, por el contrario, el presente se volvió fatídico, yo me sumergía en los recuerdos felices de los tiempos que ya no existían y he vuelto a despertar sus encantadoras emociones. Estas pobres páginas han recibido mi alegría, mis aflicciones y mis penas por el largo tiempo que he girado en aquel círculo monótono y agitado que es llamado la vida de conciertos. Pueda el lector prestarles un poco de embeleso cuando así lo requieran y si encontrara pruebas demasiado flagrantes de la torpeza de mi pluma, recordémosle que yo no fui más que un músico y sólo un pianista!"

En estas *Notas* afirma Gottschalk en página 118, al referirse a los seis años que pasó en las Antillas, de 1856 a 1862, que visitó las Guayanas y las costas de Pará. Como era hombre amante de la más estricta verdad, debería tomarse por cierto que ha estado en el Brasil, posiblemente de incognito y por pocos días, mucho antes de iniciar sus actividades profesionales en Río de Janeiro, en 1869. Citamos ese trecho: "Cuando me cansaba del mismo horizonte, cruzaba un brazo de mar y desembarcaba en una isla vecina o en la principal española. De esta manera he visitado sucesivamente las Antillas españolas, inglesas, francesas, holandesas, suecas y danesas, las Guayanas y las costas de Pará. Algunas veces fui el ídolo de un pueblo ignorante, al que he tocado algunas de sus baladas sencillas. He hecho alto entre ellos por cinco, seis u ocho meses, suspendiendo mi partida de día en día, y había resuelto al último no ir más adelante. O, detenido en un villorio donde el piano era aún desconocido, por los lazos de un afecto con el que mis dedos nada tenían que ver (¡oh, afectos extraños y benditos!), yo olvidé el mundo y viví solamente para dos grandes ojos negros que se velaban cada vez que yo hablaba de comenzar de nuevo mi curso vagabundo, viviendo otra vez como el cantar de los pájaros, como se expande la flor, como corre el arroyuelo, olvidando el pasado, sin tener en cuenta el futuro". En efecto, la vida de Gottschalk ha sido tan extraordinaria en aventuras y accidentes que su arribo a Pará es perfectamente admisible.

A mi llegada a Río, — una ciudad espléndida con el puerto más maravilloso que uno puede soñar, — el Emperador me mandó su chambelán para invitarme a Palacio. Su Majestad me recibió de la manera más grata. Conversamos en la gran sala de recepciones por espacio de cinco minutos, el límite ordinario para esta clase de ceremonias. Eutonces, el Emperador me dijo que la Emperatriz y la Princesa Imperial deseaban verme y se me consignó a uno de los caballeros que estaban de guardia, quien me condujo a la Emperatriz y su hija mayor. También ellas fueron de lo más amables. Me hablaban de su deseo de "conocer al autor de tantas composiciones encantadoras con las que estaban familiarizadas desde mucho tiempo atrás". Después de haber dejado a la Emperatriz, se me condujo de nuevo al Emperador, a quien encontré en un pequeño *baudoir*, en el extremo de sus apartamentos. Me hizo sentar al lado de él, diciéndome que deseaba tener conmigo una larga plática. Realmente, hemos conversado alrededor de dos horas sobre política, viajes, los Estados Unidos, espiritismo, la música del futuro, las operetas de Offenbach, artes plásticas, maneras y costumbres. Hemos tocado muchos temas y yo he quedado impresionado por la versatilidad de la mente del Emperador y por el alcance de sus ideas. Habla francés e italiano con gran pureza y comprende perfectamente inglés, alemán y español. Además, es un *sabio*. El Emperador y la familia imperial han estado presentes en todos mis conciertos. He visitado a su Majestad varias veces y siempre he sido recibido en intimidad. Me trata como a un amigo, al igual que la Emperatriz, que gusta hablar conmigo en italiano. Ella es, como Ud. sahrá, napolitana, hermana del fallecido Rey Bomba y no obstante los veintidós años de su ausencia, como me hizo saber con una sonrisa, "uno nunca olvida la cara patria".

El 30 de Julio, el Emperador ofreció una *soirée* en honor mío en su Palacio de São Christovão. Fué por primera vez que toqué en la Corte. En todas mis visitas anteriores, el Emperador había tenido siempre la delicadeza de contenerse a pedirme que tocara, diciendo que su piano era indigno de mí. A su pedido yo mandé mis dos grandes pianos al Palacio para esa *soirée*. La reunión fué de carácter íntimo. Eran únicamente unas ciento cincuenta personas, aparte de las damas y de los caballeros de la Corte. He tocado nueve veces. El Emperador me pidió mi *Fantasia sobre el Himno Nacional Brasileño* y mi *Trémolo* (Etude). La Princesa Imperial solicitó que tocara mi *Morte*, que tuvo un suceso de lágrimas, y *Pensée Poétique*. La Emperatriz descó escuchar *Ojos criollos* para cuatro manos. La *soirée* terminó a las cuatro de la madrugada. El Emperador, la Emperatriz y la Princesa conversaron durante todo ese tiempo con sus huéspedes de la manera más familiar. Su Majestad deseaba conocer algunos detalles sobre los Mormones y me fué dado satisfacerlo completamente, por haber leído recientemente la obra "New America" de Dixon. Cuando lo dejé, me encontraba con exceso de calor, por la atmósfera del guardarropa y además tuve que esperar un tiempo por mi carruaje. Estaba lloviendo. Me resfrié y al día siguiente se hizo presente la fiebre, que aumentó hasta el 5 de Agosto, cuando, como le dije ya, temieron por mi vida los médicos. Los diarios publicaron todos los días noticias de mi estado de salud y más de doscientas personas llamaron diariamente para informarse como me hallaba. El 5 de Agosto se rumoreaba que me estaba muriendo. Cerca de las 8 de la noche llegó hasta mi casa un carruaje y se introdujo en mi cuarto un chambelán de sus Majestades. En ese momento crítico, cuando sentía que mi vida estaba pendiendo apenas de un hilo, no pude evitar de pensar en mi vanidad por las cosas humanas. Tendido en el lecho de



enfermo en un país extraño, yo escuchaba confusamente las palabras de condescendencia que el honesto chambelán pronunciaba de parte del Emperador, mientras sus cordones de oro brillaban a mi lado. Al mismo tiempo, en medio de la hirviente fiebre con que parecía envolverme la fiebre, mi imaginación me hacía ver el torvo rostro de la muerte que me alucentaba de las pompas y vanidades de este mundo. Fué filosófico y... angustioso, en proporción. Sin amigos, con excepción de mi fiel Firmin; sin familia, sin una mano que se juntara con la mía para hacerme sentir con un último apretón que mi vida ora aún cara a alguien. Pero me estoy haciendo absurdo y lúgubre.

Las sociedades filarmónicas y los clubes de música me han enviado diplomas de miembro honorario. Los alemanes, que en todos mis viajes a través de la América del Sur han formado siempre la parte más sólida de mis públicos, gracias a su tradicional amor por la música, tampoco han desertado aquí. La Sociedad Coral Alemana, si bien casi exclusivamente compuesta de aficionados, intervino en mis tres primeros conciertos. Estos alemanes poseen realmente el monopolio de la música coral. Ellos cantaron el coro de los cazadores de "El Cazador furtivo" en mi segundo concierto, con un brío y un fuego que electrizó al público. Los dirige un excelente músico que es además un hombre distinguido y modesto — el señor Tiepke. Lo conocí unos doce años atrás en Springfield.

Los francmasones me han invitado para visitar su "Gran Oriente". El día señalado para la recepción vino una delegación para acompañarme, siendo yo introducido con toda la ceremonia propia de acontecimientos solemnes. El discurso del Gran Maestro estaba inspirado de un amor ferviente por las instituciones estadounidenses. Todas las logias de Río estaban representadas por delegaciones. En estos países, donde el alma es tan ardiente como el clima, cada cosa es nueva y pintoresca para el extranjero que se dedica a observar. La masonería existe aquí con todo el fervor de sus días más florecientes. Cada delegación hizo su entrada con sus banderines. Las costumbres eran singularmente interesantes. Unas pocas logias han adoptado el hábito de los Franciscanos, pero este es de color celeste; otros estaban vestidos con ondeantes ropajes blancos; otros, por su parte, usaban largos mantos negros con bordados representando calaveras y con una capucha negra. El efecto de todo esto es fantasmagórico y se asemeja a una pesadilla (75^a).

La clerecía que dirige el Colegio Imperial de Alcántara también me ofreció una recepción pública. Los 600 alumnos del Colegio formaron un cordón al llegar yo. Los profesores y padres me recibieron con una banda de música. Todo el Colegio tomó parte en el banquete. El Presidente me dirigió un discurso bien concebido y bien pronunciado. Habló, como es costumbre, de la "Gran República", porque los Estados Unidos, particularmente desde la guerra, son el objeto del entusiasmo de toda la América del Sur, que se siente orgullosa por la Doctrina Monroe y el Americanismo que ésta ha estimulado. Más aún, yo creo que todas estas Repúblicas Sudamericanas comprenden que los Estados Unidos, tarde o temprano, serán los árbitros de su destino, y el Brasil, si bien es gobernado por instituciones monárquicas, de hecho es el más liberal de todos

(75^a) El conflicto entre la masonería y la religión católica (ya dijimos que Gottschalk era católico y posiblemente masón), debió estallar recién en 1872, debido a la actitud del obispo de Olinda, Dom Vital, y de su colega en Río, Dom Pedro Maria de Lacerda, al suspender éste a un sacerdote que era masón y había pronunciado y publicado un discurso en lenguaje masónico. Los dos Rio-Branco (el Visconde y el Barão) fueron masones y católicos apostólicos romanos.

estos países y el más dispuesto a beneficiarse a sí mismo del impulso que hemos dado a la civilización.

Pero después del discurso del Presidente se esperó de mí que contestara y esta fué la tarea más dura para mí. Ud. bien sabe cuán torpe soy respecto a todo asunto que no concierne a la música. Afortunadamente yo había tomado una copa de champaña (que detesto), y a la verdad, yo me lancé a la aventura. Elegí para mi discurso el español, por ser el idioma que tiene la mayor analogía con el portugués y porque todo el mundo lo entiende aquí. Al parecer, no me he desempeñado tan mal, porque algunos diarios llegaron tan lejos como para hablar de mi elocuencia!

Un número de periódicos anunció que he perecido en el terremoto. Le ruego que me crea que no es así. No he perecido más de lo que he sido casado, lo cual es otra novedad que los diarios hacen circular cuando notan que disminuye su tiraje (76).

El restablecimiento fué saludado con muestras de regocijo general. Así se expresa un semanario:

Feliz nova. Gottschalk entrou em convalescença. Perigosissima foi a sua enfermidade, da qual felizmente a sciencia triumphou. Graças sejam dadas ao illustre Dr. Severiano. Os habitantes do Rio de Janeiro deram ao grande artista repetidas provas de apreço, uns visitando-o, outros informando-se instantemente do seu estado; dignando-se suas Magestades e Altezas Imperiais mandal-o comprimentar pelo Dr. Martins Pinheiro, guarda-roupa do imperador. Parabens a Gottschalk, a seus numerosos amigos e ao mundo artistico (77).

Sin duda le recomendó a Gottschalk su abnegado médico, el Dr. Severiano Martins, un descanso en pleno campo. Aceptó el virtuoso una invitación de Joaquim Gomes Pimentel para que pasara unos días en su hacienda Vista Alegre, combinando así la necesidad del restablecimiento con la conveniencia de dar el concierto en Valença. Nosotros habíamos oído, por tradición oral, que Gottschalk tocó en un viejo clave en la casa de una fazenda en el Estado de Minas Gerais. —Provincia aún en aquel entonces—, en el límite mismo con la de Río de Janeiro. Es posible que esta aseveración, oída de Faustino Rodrigues do Valle, se refiera a esta fazenda o a otra de las inmediaciones. Américo Pereira nos decía que el Dr. Lucindo Filho, escritor y músico de valor, residente en Vassouras, recibió a Gottschalk a su paso al interior de la Provincia de Río, y agregaba:

...Lembro-me vagamente de ter lido alguma coisa a respeito de uma *espinheta*, na qual tocara Gottschalk em casa da familia Antonio Carlos (se não me engano), em Minas Gerais. Não lhe posso, porém, precisar fatos... (78).

(76) GOTTSCHALK, LOUIS MOREAU *op. cit.*, págs. 71-73.

(77) *A Semana Illustrada*, No 453, 15 de Agosto de 1869, pág. 3623.

(78) Carta del 26 de Julio de 1944.

He aquí el anuncio de su estada en el interior de la Provincia de Río de Janeiro:

Valença. Achando-se o Sr. Gottschalk presentemente na fazenda da Vista Alegre do Ilmo. Sr. Joaquim Gomes Pimentel, quasi inteiramente restabelecido, consta-nos que brevemente terá lugar em o nosso theatro de Valença o concerto que elle nos tinha promettido. Regocijamos em primeiro lugar pelo melhora-mento de sua saude, em segundo por termos o prazer de ouvi-lo e applaudi-lo! Aproveitamos a occasião para convidar aos nossos vizinhos de Vassouras, Barra, Conservatoria, etc. etc., a virem admirar este genio da arte, pois que por certo não tão cedo não teremos a gloria de possuir entre nós um artista de merito tão elevado qual é o Sr. Gottschalk.

Alguns Valencianos que ja ouvirão o Sr. Gottschalk na Corte (79).

De la época de descanso en Valença se salvó una carta, con fecha de 22 de Agosto, dirigida al editor Oliver Ditson, en Boston:

Muy estimado señor,

He estado muy enfermo y me siento aún muy débil. Mis médicos me dicen que he tenido la fiebre amarilla. Lo que yo sé es que he sufrido mucho y que estaba cerca de emigrar de este planeta hacia regiones desconocidas. Gracias a Dios, ahora ha pasado todo y voy a ofrecer — aunque en condiciones todavía muy precarias — un concierto en la noche de mañana...

Mi hermana, Clara Gottschalk, me ha enviado recientemente los manuscritos de algunas de sus composiciones para piano, que son notoriamente bonitas y atractivas. No tengo dudas de que se volverán populares, porque no son difíciles y su estilo es particularmente elegante, con un toque de sensibilidad femenina y una poesía que no pueden dejar de agradar a las masas... (80).

En la extensa carta de Gottschalk que hemos insertado en pági-nas anteriores, figura como relato final su viaje a Valença. Aunque no hace referencia al concierto —tampoco hemos encontrado comen-tarios sobre el mismo en la prensa— podemos suponer que debe haber sido otra apoteosis. En las líneas que siguen se puede apreciar el espíritu de observación y el humorismo de su autor:

He vuelto anoche de Valença, una pequeña ciudad en las montañas de Ba-rramansa. Los *fazendeiros* del lugar y de sus alrededores organizaron una sus-cripción de \$ 700.— y me pidieron que les ofreciera un concierto. La distancia era insignificante: 4 ó 5 horas de tren. Mi médico había indicado un cambio de aire y yo acepté. La ciudad está rodeada por altas montañas y florestas vir-genes. La palabra virgen está aquí en su sentido literal, porque los bosques son tan espesos que los habitantes, encontrando imposible limpiarlos, han adoptado

(79) *Jornal do Commercio*, No 231, 21 de Agosto de 1869.

(80) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.*, págs. 174-75. El cariño y la solicitud con que atendió Gottschalk a sus hermanas solteras, radicadas en Londres, se colocan por encima de todo elogio.

el bárbaro plan de prenderles fuego toda vez que ellos desan ampliar su pro-piedad. De noche, sus cumbres oscuras están coronadas por llamas, haciendo recordar al Vesubio o al Etna. El efecto es magnífico. Pero hay veces en que el fiero elemento no quiere parar en el límite que le ha sido señalado y retro-cediendo en sus pasos, devora la fazenda del que lo inflamó. Esto puede servir de tema a un poema para un rimador dedicado a moralizar. La gente de Valença me estaba esperando con impaciencia y el carruaje de la ciudad (el único), me esperó en la estación. Apenas fué avistado, un cohete era disparado desde lo alto de la iglesia. Aparentemente fué la señal para anunciar mi llegada. Habían contratado una banda para deleitar mis oídos y se arregló que tenía que ir a mi encuentro, a la puerta de la casa preparada para la recepción. Pero debido a algún malentendido, o tal vez porque el cohete no fué advertido por los músicos, el hecho es que cuando yo descendí del carruaje, solamente un clarinete, un cornetín y un gran tambor estaban aproximándose. Sin embargo, esto no les impidió atacar conscientemente una sinfonía romántico-excéntrica en una tonalidad que hubiera desafiado y declarado nula la ciencia armónica del mismo M. Fétis. Hice mi aparición en el balcón y tuve la satisfacción de ver correr al trombón, con todas sus fuerzas, a un flautista dando vuelta por la esquina sin aliento alguno, y a un fagot en gran carrera, que se incorporaron sucesi-vamente a sus camaradas más diligentes y completaron así la orquesta de las grandes jornadas de Valença (81).

El concierto se realizó "impreteriblemente" segunda-feira, 23 de Agosto. Ya estaba finalizando Agosto cuando Gottschalk tomó el *Paulistano* para iniciar su viaje a Santos y São Paulo.

Entretanto, la vida musical en la Corte tomó su curso habitual. Fuera de los acontecimientos teatrales que figuran en los respectivos Anexos, hubo una especie de anticipación a los conciertos gigantescos que meses más tarde organizara el virtuoso estadounidense. El 19 de Julio se efectuó en los salones del *Club Fluminense*, con asistencia de la familia imperial, un concierto de aficionados, dado en beneficio del *Collegio das Orphãs da Imperial Sociedade Amante da Instrucção*. entidad de orientación muy noble que gozaba de una peculiar parti-cipación de Pedro II. El 3 de Agosto se realizó en el salón de la *Casa da Moeda*, magnífico edificio que aún luce su arquitectura her-mosa, un gran concierto a beneficio del *Asylo dos Invalidos da Patria*, contándose con la presencia de la familia imperial. La iniciativa correspondió a Achilles Arnaud, tomando parte, además de él, su hermano Gennaro y el arpista Tronconi. A propósito de este con-cierto manifestó *The Anglo-Brazilian Times*, que los "amateur pu-pils" de Achilles Arnaud ofrecieron, "among the novelties... the *National Hymn played by forty young ladies on twenty five pianos*

(81) GOTTSCHALK, LOUIS MOREAU *op. cit.*, pág. 74.

and five harps" (82).

El 7 se cantó en el *Club Mozart* "El Trovador", con asistencia de la Ristori y el 28 se realizó en los salones de la misma sociedad un afectuoso homenaje a la gran actriz, cerrándose con broche de oro la actuación de esta extraordinaria mujer en tierras brasileñas.

El 18 de ese mes se presentó en el *Theatro Gymnasio Dramatico* Alfredo Napoleão, hermano de Arthur y Annibal y el 20 tomó parte en un espectáculo mixto —concierto y escena— que conto con el concurso de Adelaida Ristori. Digamos de paso, que Alfredo Napoleão fué colocado por Cernicchiaro muy por encima de Arthur, tanto por su técnica pianística como por su talento de compositor (83).

Apareció en este mismo mes, procedente del sur, María Luisa Correa Sá de Tagle, esposa de Ignacio Tagle, de la alta sociedad chilena. Un amplio comentario de la prensa (84) explica que esta señora, al perder el marido sus bienes por un revés de fortuna, resolvió abrazar el arte lírico, contrariando los prejuicios de su clase y emprendiendo una larga gira de conciertos. Dirigióse inicialmente hacia Panamá, actuando en el norte chileno y el Perú, pero el estallido de una epidemia peligrosa en el primero de los países nombrados le hizo cambiar de rumbo, siguiendo por La Paz a Buenos Aires y Montevideo. Como soprano *sfogatto* se presentó el lunes 23 de Agosto en el *Theatro Lyrico Fluminense*, ayudada por el incansable y generoso Furtado Coelho. Según la costumbre de la época, ofreció relativamente pocos números, siendo el programa un espectáculo musical variado, en el que figuran, entre otras cosas, dos Tríos de Beethoven. Intervinieron la *Liedertafel*, Alfredo Napoleão, los señores Schulze, Guerin, P. Tanga y otros. Al último, el maestro Briani dió a conocer, el 22 de Agosto, una nueva Misa, escrita con motivo de la Festa da Virgem Mai, y estrenada en la Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Boa Morte (85).

(82) *The Anglo-Brazilian Times*, N° 15, August 7 1869; *Diario do Rio de Janeiro*, N° 223, 15 de Agosto de 1869 (comentario de Emilio).

(83) CERNICCHIARO, VINCENZO *Storia della Musica nel Brasile*, Ed. F. Riccioni, Milán, 1926, pág. 407.

(84) *A Vida Fluminense*, N° 87, 28 de Agosto de 1869, pág. 1082; *Diario do Rio de Janeiro*, N° 225, 18 de Agosto de 1869; *Jornal do Commercio*, N° 230, 20 de Agosto de 1869. (Ella tomó parte en el concierto del 19 de Julio en el *Club Fluminense*).

(85) *Jornal para Todos*, N° 28, Agosto 28 de 1869, pág. 224.

LOS CHRISTY'S MINSTRELS

NO terminó Agosto con estas manifestaciones musicales. A fines de este mes llegó una agrupación artística, de nivel inferior, pero muy pintoresca, que según los diarios venía recorriendo el mundo hacía tiempo ⁽⁸⁶⁾. Eran *The Christy's Minstrels*, curioso grupo de más gentes blancas pintadas de negro que de charoles auténticos, vestigio decadente ya, después del apogeo que alcanzaron estos conjuntos en los Estados Unidos de Norte América y que ensayaron, en su fase de exportación, la divulgación de las melodías de Stephen Foster, así como de las baladas y canciones populares, del mismo modo como cincuenta años más tarde inició su recorrido el jazz, si bien con otros resultados. Los programas de los Christy's Minstrels consistían en canciones, escenas musicales cómicas, parodias, imitaciones grotescas y malabarismos en diversos instrumentos. La prensa protestó por los elevados precios que cobraba esta *troupe*, pero no faltó quien hiciera de ellos un cálido elogio: "Lembrando-me do *Christie*, de gloriosa memoria, que nos armou um conflicto inglez", dice el comentarista de la *Vida Fluminense*, "nunca se viu no Brasil cousa assim". El conjunto echó pie en el *Theatro Lyrico Fluminense* y si bien se nota a través de los comentarios que carecían del público necesario y que partirían en breve para los Estados Unidos, demoraron semanas en irse. El ya citado comentarista decía jocosamente:

...hora... as comedias... hop opus hic labor est... recitadas em inglez, são compostas, escriptas e estudadas no *Caffé Americano*, meia hora antes de subirem ás provas publicas. E pelo menos o que por ali corre...

Lo que llamó la atención en esta agrupación fué la musicalidad de los componentes y su dominio de varios instrumentos. En vista de que en el primer anuncio figuran todos los títulos traducidos al portugués, no se puede conocer cuáles de las canciones en boga se dieron a conocer al público, pero a través de los títulos se filtra la sospecha de que entre estos habían algunas canciones alemanas. El director musical era seguramente de esa nacionalidad: Herr Karl Toelle, si bien antepone en uno de los números anunciados un primer apellido inglés. El conjunto, que dijo haber estado en Australia y el Africa del Sur, tuvo el cuidado de traducir al público como equivalente al de *Christy's Minstrels* el de *Buffos Americanos*. En los programas aparecen diversos títulos de la época: *Anna Maria*

(86) *Jornal do Commercio*, No 229, 18 de Agosto de 1869. (Es el primer anuncio).

Jones (cantiga comica); *Blue eye'd Nelly*; *Hot Corn*; *We are conning sister Mary*; *Willie's gone for a sodger*; un dúo, *Army and Navy*, e *In vain though banished from thy heart*. Al final, la troupe representó un cuadro musical: *Dansa e canto das fazendas*, por *A Brigada Preta*. Puede suponerse que en esta escena se haya evocado la región algodонера del sur de los Estados Unidos, haciendo cada uno de los partícipes el papel de un músico o cantante de color. En otro programa ofrecieron *Drain the cup*, *Wolfe and the Village Blacksmith*, *Tapioca*, *Hen Convention*, *Poor old Joe*, y *Jonny comes marching home*. Es curioso que en el Río de Janeiro de 1869 se cantaran algunas de las obras del repertorio popular estadounidense que se mantuvo a través de los tiempos hasta hoy y aún algunas viejas canciones irlandesas, trasladadas como equipaje sentimental al Nuevo Mundo.

Insertamos ahora unos comentarios periodísticos de la época que amplían el panorama de la estada de este curioso conjunto, no sospechada por ningún investigador, en tierras de Santa Cruz ⁽⁸⁷⁾:

Foram ver os Christy's Minstrels? Eu fui e gostei que não posso exigir-me ao gostinho de dizer duas palavras a respeito de tão prodigiosos artistas.

Confesso que foi-me sobremodo desagradavel a impressão que tive ao ler o nome da companhia.

Christy's Minstrels? Se é Christye ou cousa que com tal pareça não deve ser bom! (disse eu aos meus botões, lembrando-me do Christie de gloriosa memoria, que nos armou um conflicto inglez).

Mas (em boa hora o digo) no primeiro espectaculo que deram convenci-me que nunca se viu no Brasil cousa assim.

Que musica! Que dansas! Que scenas comicas! Sobre tudo que comedias!!!
A scena em casa de Pacheco é para fazer rir até os defuntos!

A imitação dos grandes artistas italianos é... (não sei como diga, supponho o leitor a deficiencia do meu vocabulario, pondo aqui um adjectivo de vinte e nove syllabas).

A enchente for quasi real, apesar da elevação dos pregos. (A. de C.).

Estrearam os Buffos americanos. O desenho que hoje publica a nossa folha dá quanto a mim, uma idéa exacta do original divertimento.

Ha comtudo tres cousas dignas de menção especial!

O velho sino da Igreja, ballada para barytono acompanhado pelo core, que repete em echo as principaes phrases — o trillo de calcanhares, executado pelo sr. Norton — e as phantasias de violoncello, que agradam forçosamente pelos effeitos de uma execução, ora brilhante e arrojada, ora plangente e melodiosa.

(A. de A.)

(87) *A Vida Fluminense*, Nº 87, Agosto 28 de 1869. (Iconografia en pág. 1063).

La última función de los *Christy's Minstrels* se realizó con el concurso del paño de lágrimas de los artistas, Furtado Coelho, el 7 de Setiembre, en el *Theatro Gymnasio Dramatico*, al que pasaron a partir del día 5. Fuera de duda, el desconocimiento del idioma inglés por la mayoría del público debe haber dificultado la apreciación de los espectáculos, a pesar de haberse incluido en los mismos una escena con título local, alusiva al atelier del fotógrafo Pacheco, del mismo que tomara varias fotografías de Gottschalk, reproducidas en este volumen. Los *Christy's Minstrels* partieron en el vapor *Oneyda* rumbo a Europa, el 8 de Setiembre de 1869.

En todo este tiempo, Narciso Jose Pinto Braga, que poco después hiciera sociedad con Arthur Napoleão, comenzó a hacer circular una serie de composiciones de Gottschalk, provistas en la carátula del fiel retrato del autor, con lo cual satisfizo las reclamaciones de innúmeros entusiastas de las obras estrenadas en Río y contribuyó a crear una gran expectativa para los conciertos siguientes ⁽⁸⁸⁾. También comenzó a circular la obra de Léon Escudier, *Mes Souvenirs*, en la cual se dedican muchas páginas a Gottschalk por parte de ese amigo que fué a la vez el primer editor de sus obras en Europa y el mismo que publicara años más tarde las composiciones póstumas revisadas por Nicolás Ruiz Espadero.

VIAJE A SANTOS Y SÃO PAULO

GOTTSCHALK inició su viaje a la Provincia de São Paulo el 26 de Agosto, embarcándose en el vapor *Paulista* y llegando a Santos y São Paulo al día siguiente. Esto nos consta de la relación de pasajeros que usualmente publicaba el *Correio Paulistano*, decano de la prensa paulista ⁽⁸⁹⁾:

PASSAGEIROS — Entraram em Santos, no dia 27 do corrente, vindos no vapor *Paulista* os seguintes:
Americano: Luiz M. Gottschalk
Francéz: Fernin Moras

En el *Noticiario* del mismo día anuncióse su arribo:

GOTTSCHALK — Chegou hontem a esta capital o notabilissimo pianista norte-americano sr. L. M. Gottschalk. A capital paulista vae encher-se de jubilo

(88) *Jornal do Commercio*, Nº 183, 3 de Julho de 1869 y Nº 226, 15 de Agosto de 1869.

(89) *Correio Paulistano*, Nº 3959, 28 de Agosto de 1869.

por esta tão assignalada visita, pois seus habitantes sabem dar apreço às artes e aos seus grandes cultores. Aceite o distincto artista nossas cordiais saudações.

El diario *O Ypiranga*, que salía tres veces por semana, terça y quinta-feira y los domingos, también anunció la llegada de Gottschalk, expresando que "a provincia natal de A. Carlos Gomes saberá distinguir o applaudido e festejado pianista". En el mismo número salió en la sección *Litteratura* un artículo encomiástico firmado por Ferreira de Menezes, intitulado, *O Poeta do Piano* ⁽⁹⁰⁾.

São Paulo era en 1869 una modesta capital de provincia con 30.000 habitantes y una población fluctuante de unos 5000 estudiantes, barullento y a la vez simpático conglomerado que habitaba en numerosas "repúblicas" y servía de fermento a la incipiente cultura paulista, colocada al margen por el comercio y las fazendas que ya en aquel entonces y todavía sin las ondas sucesivas de inmigrantes italianos, se caracterizaban por su pujanza material. El ambiente académico dió a la ciudad una distinción particular y muchos artistas, entre ellos Carlos Gomes, fueron estimulados en sus primeros intentos de emancipación. Pero más que nada ha sido campo propicio para los poetas: Castro Alves, João Julio de Santos, el diamantino, y tantos otros. Brasilio Machado hizo allí sus primeras armas, Eugenio de Paula Ferreira, el nieto de aquel Tristão Jose Ferreira, compositor ouropretano que vivió en Rezende, abrazó allí la carrera judicial. En fin, no hay memoria de hombres ilustres del Brasil, estudiantes de la Facultad de Derecho de São Paulo, que no recuerde esos tiempos con la mayor de las saudades. Entre otros, Castro Lopes dedicó a las repúblicas un pequeño y significativo cuadro ⁽⁹¹⁾.

En el *Noticiario* del 31 de Agosto, el *Correio Paulistano* comentó la estadía de Gottschalk más ampliamente ⁽⁹²⁾:

GOTTSCHALK — Gottschalk é a grande novidade do dia entre nós.

Todos o aceream, todos desejam admirar de perto a maravilha artistica do grande povo americano. A sempre entusiastica e generosa mocidade academica, e quantos comprehendem o que vale um daquelles inspirados prophetas do ideal, o rodeiam, rendendo-lhe o devido tributo de admiração e apreço.

Gottschalk os recebe a todos como distinctivo cavalheiro, que é, e de todos retribue a generosa homenagem com o desprendimento de verdadeiro bohemio das artes — de braços abertos. Elle, poeta a sua moda, sabe que o entusiasmo dos

(90) *O Ypiranga*, N.º 21, 29 de Agosto de 1869.

(91) CASTRO LOPES *Origens de anezins, proloquios, locuções populares, siglas, etc.* Ed. del autor, Río de Janeiro, 1886.

(92) *Correio Paulistano*, N.º 3961, 31 de Agosto de 1869.

moços é um abraço de irmãos. O grande artista já tem sido ouvido em diversas reuniões particulares. Ouvil-o no magico instrumento, pois o piano sob suas mãos é mais alguma coisa que um piano, e proclama-o um feiticeiro evocador de sonhos phantasticos, ha sido para todos dous actos successivos.

Ante-hontem foi-lhe offerecido um jantar pelo sr. dr. Camara, verdadeira festa artistica, que terminou á noute com freneticos applausos da escolhida sociedade allí reunida ao ouvir em differentes peças o illustre competidor de Liszt e Thalberg...

El *Ypiranga*, por su parte, comentó esta reunión ⁽⁹³⁾:

GOTTSCHALK — Amanhã, no theatro de S. José, appresenta-se ao publico de S. Paulo o celebre pianista americano. Grande numero de pessoas desta capital já tem tido o prazer de ouvi-lo e admira-lo.

Ante-hontem, depois da conferencia do *Club Radical*, quantos sabiam da reunião ficavam para logo presos deante de uma casa terrea, de onde o pianista, por uma janella aberta, atirava no meio da rua, como verdadeiro filho prodigo do genio, as suas sublimes inspirações.

A noite desse mesmo dia, em casa do distincto cavalheiro o sr. Dr. Moura e Camera, que offereceu ao artista um bem servido copo d'agua, fez-se ouvir e admirar por todos que tiveram a felicidade de ahi concorrer. Nós que fomos do numero dos felizes, pedimos a attenção dos amadores da capital para o programma do primeiro e unico concerto que entre nós dá amanhã Gottschalk.

Este mismo dia apareció en los diarios de la capital paulista el siguiente anuncio ⁽⁹⁴⁾:

THEATRO DE SÃO JOSE

Quarta-feira 1 de Setembro de 1869

Grande Concerto

dado pelo celebre pianista e compositor

L. M. GOTTSCHALK

Obsequiosamente coadjuvado pelo

distincto pianista *Louis Maurice*

A Companhia dramatica representará duas lindas comedias em um acto.

PROGRAMA

1ª parte

Os Amores de um Simplicio

Comedia em 1 acto

2ª parte

1.º *Glorias Italianas* — Grande Phantasia para dous piauos, sobre themes das operas *Norma* e *Sonnambula*, compostas por Gottschalk e executadas por Louis Maurice e o auctor.

(93) *O Ypiranga*, N.º 22, 31 de Agosto de 1869.

(94) *O Ypiranga*, *ibid.*, pág. 4; *Correio Paulistano*, N.º 3961, repetido en el N.º 3962, del 1.º de Setembro de 1869.

2º *Murmures eoliens* (Capricho) — Composto e executado por Gottschalk.

3º *Hymno Nacional Brasileiro* — Variações compostas e executadas por Gottschalk.

4º *Banjo* — Nesta peça o auctor procura imitar os bailes dos creoulos das fazendas norte-americanas e o instrumento com que elles se acompanham, composta e executada por Gottschalk.

5º *Trémolo* (Estudo de Concerto) — Composto e executado por Gottschalk.

6º *Ojos criollos* — Dausa cubana a 4 mãos, composta por Gottschalk e executada pelos srs. Louis Maurice e o auctor.

3º parte

A viuva da Camelia

Comedia em 1 acto

N. B. — L. M. Gottschalk tem a honra de annunciar ao respeitavel publico que não costumando offerecer bilhetes para seus concertos, os collocou á venda em casa dos Srs. A. L. Garraux, Largo da Sé n. 9, e em casa do Sr. Henrique Louis Levy, rua da Imperatriz n. 4, onde podem ser procurados até o dia do concerto, e depois no escriptorio do theatro.

Preços

Camarotes de 1ª ordem	15\$000
Camarotes de 2ª ordem	20\$000
Camarotes de 3ª ordem	10\$000
Cadeiras	6\$000
Geraes	2\$000
Galerias	1\$000

às 8 horas.

El Teatro São José se asemejaba en su estructura exterior bastante al Teatro Provisorio de Río de Janeiro, como se desprende de una fotografía tomada en 1860, cuando aún se encontraba sin terminar ⁽⁹⁵⁾. La piedra fundamental para esta obra fué colocada el 9 de Abril de 1858, inaugurándose el caserón el 4 de Setiembre de 1864, en estado inconcluso. Su existencia debióse al Barão Homeni de Melo, famoso Presidente de la Provincia de São Paulo, pero sólo durante la Presidencia del no menos famoso João Theodoro Xavier de Mattos, el constructor de la obra, capitão Antonio Bernardo Quartin, dió término a la misma en 1874, cinco años después de la actuación de Gottschalk. Lugar de actividades dramáticas, musicales y políticas, ocupó en la vida de la ciudad un importante lugar. José de Patrocinio pronunció allí su célebre conferencia por la abolición total de la esclavitud, en el mismo día de la última visita de

(95) CURSINO DE MOURA, PAULO *São Paulo de outrora*, frente a pág. 77.

Pedro II y su esposa; monárquicos, republicanos y positivistas lo escogieron para sus reuniones.

El Teatro ocupaba el lugar donde se encuentra hoy la parte posterior de la Catedral, dando frente al *Largo da Cadeia*, que recibió inmediatamente después de la inauguración el nombre de *Largo do Theatro*, llamado hoy *Largo João Mendes*. Después de una gloriosa historia, el *Theatro São José* fué destruído por las llamas el 15 de Febrero de 1898.

El pianista que Gottschalk había elegido para su primer concierto, Louis Maurice, era de origen ruso y estaba radicado en São Paulo. Poco hemos podido saber de su vida y credenciales artísticas. La nota puesta por Gottschalk al pie del programa es más significativa que en los anteriores anuncios insertados en los diarios de Río de Janeiro. Podemos deducir de la misma que también en São Paulo existiría la costumbre de regalar entradas para contar así con concurrencia para el concierto. Gottschalk, por principios, no habrá querido doblegarse, publicando una aclaración previa en defensa de su profesión y de la dignidad de un artista, y este anuncio le significó, fuera de duda, el fracaso notorio de su actuación en la capital de la entonces Provincia de São Paulo, acoplado a otras circunstancias, propias del medio artístico aún incipiente. Este fiasco, posiblemente uno de los muy pocos que tuvo Gottschalk en su carrera, se desprende de los comentarios de la prensa. *O Ypiranga* escribe:

GOTTSCHALK — No dia 1º de corrente deu o celebre pianista nesta capital o seu primeiro e unico concerto. Dizer que o grande artista esteve acima de toda a expectativa, que realizou no piano o impossivel e revelou em uma hora todos os dotes que só cabem em particular ao genio, é dizer uma cousa excusada.

O que não é excusado é declarar que o público de nossa capital recebeu com espantosa indiferença uma celebridade como Gottschalk. O theatro esteve pouco mais do que vazio, e com rasão chamou alguém ao concerto de quarta-feira a passagem do Beresina daquelle Napoleão da música. Perdõe-se-nos a franqueza, mas desde aquella noite ficamos crendo que ha no mundo gente capaz de mandar guizar um rouxinol para comer.

Amanhã dá Gottschalk um concerto em Sanctos. Ah! si os sanctistas souberem aproveitar a vez para punir-nos de um crime de lesa-arte e lesa-bom gosto!... Quem sabe! (96).

En el mismo número apareció un aviso anunciando un segundo concierto. Podemos creer que Gottschalk, desilusionado y tal vez indignado — como ya dijimos, debe haber sido uno de sus pocos fracasos por falta de público — quiso partir inmediatamente y que sólo

(96) *O Ypiranga*, No 23, 2 de Setembro de 1869.

después de haber sido persuadido insistentemente por sus amigos paulistas resolvió quedar unos días más, ante la perspectiva de una rehabilitación por parte del público de la capital. He aquí el anuncio:

THEATRO DE SÃO JOSE

Domingo 5 de Setembro de 1869

A pedido de muitas familias que não poderam obter camarotes para o primeiro concerto, o Sr. Gottschalk resolveu dar outro

!! ULTIMO !!

Grande Concerto

Dado pelo celebre pianista e compositor

L. M. GOTTSCHALK

Obsequiosamente coadjuvado pelo distincto pianista

EMILIO DEL LAGO

A Companhia drammatica representará duas lindas comedias em um acto cada uma:

Programa

1ª Parte

Marido Victima das Modas

Comedia em 1 acto

2ª Parte

Concerto

1º Grande phantasia por dous pianos, sobre tema de *Martha*, composta por Gottschalk e executada por Emilio do Lago e o auctor.

2º *Carnaval de Veneza*. — Composto e executado por Gottschalk.

3º (Pedido) *Hymno Nacional Brasileiro*. — Variações compostas e executadas por Gottschalk.

4º *Bataille*. — Estado de concerto, composto e executado por Gottschalk.

5º *Morta*. — Lamentações, composta e executada por Gottschalk.

6º *Ses Yeux*. — Grande Polka de Concerto composta para dous pianos por Gottschalk e executada por Emilio do Lago e o auctor.

3ª Parte

Uma Comedia na Rua

Comedia em 1 acto

[Repitese aquí la advertencia de Gottschalk insertada en el primer programa].

El segundo pianista de São Paulo que debió acompañar a Gottschalk, Emilio Eutiquiano Correia do Lago era autor de una serie de pequeñas piezas de salón y de una modinha que Mário de Andrade incorporó a su estudio sobre las *Modinhas Imperiais*. Sus actividades se prolongaron por mucho tiempo en la vida musical paulistana. No

pudo compartir con su ilustre colega el aplauso de una multitud entusiasmada, porque Gottschalk suspendió este segundo concierto, partiendo resueltamente hacia Santos. Con seguridad vió que no hubo demanda de localidades y ante la posibilidad de un fracaso definitivo optó por el abandono de la plaza.

El *Correio Paulistano* había sido más político con sus lectores al comentar el teatro vacío del primer concierto. Después de sus ditiambos sobre el arte de interpretación y de técnica de Gottschalk, decía:

Gottschalk é uma lição. Suas visitas trazem consigo a vida e a fecundação para quantos cultivam o bello ideal. É para sentir que em boa parte a população da capital não comprehendesse isto, permanecendo indiferente ante tanta luz. Não censuramos nem procuramos atinar com a razão da estranha indifferença. Lastimamol-a apenas (97).

En efecto, era de lastimar esta situación creada para aquellos que sentían, naturalmente en número reducido, que Gottschalk no hubiese sido festejado como correspondía hacerlo. Y esto que los dos diarios mencionados publicaron sendos artículos previos, alusivos a la figura visitante. *O Ypiranga* llenó sus páginas con una contribución firmada por Soares de Meirelles (98); el *Correio Paulistano* cedió su *Folhetim* al Dr. Antonio Cardoso de Menezes (99), y *O Radical Paulistano* se ocupó a su vez de Gottschalk en un artículo reproducido en el segundo de los diarios nombrados (100).

Este último, por sus incursiones a la política local, merece ser citado:

Tambem admiramos o genio. Tambem nos appresamos a render homenagem ao grande compositor e pianista, o orgulho da America. Luis Gottschalk, uma das mais esplendidas manifestações artisticas do novo mundo, elle que deu á grande republica do norte o direito de não invejar os Thalberg, os Listz (1) e os Chopin, é o irmão no futuro da mocidade brasileira, que no momento que corre trabalha por demolir a muralha chinesa posta entre a terra de Santa Cruz e a patria de Lincoln.

Este titulo de fraternidade, tanto como os titulos artisticos, nos merece muito. Nos, futuros cidadãos da America livre, temos e presamos como nossas as glorias da grande confederação americana. Seus grandes vultos, são tambem concidadãos nossos. Ao grande artista, pois, nosso preito sincero e entusiasta de admiração e apreço, e um abraço de irmãos. O grande artista, quando retirado

(97) *Correio Paulistano*, No 3964, 3 de Setembro de 1869.

(98) *O Ypiranga*, No 24, 5 de Setembro de 1869.

(99) *Correio Paulistano*, No 3964, 3 de Setembro de 1869, *Folhetim*.

(100) *O Radical Paulistano*, No 19, 3 de Setembro de 1869.

do Brasil, nas suas horas silenciosas de viajante, ha de ter reminiscencias do que vio o ouviu neste grande imperio bragantino. No meio dellas, serão por certo as mais vivazes as que lhe deram, não o mundo official, mas sim as vozes latentes deste povo, de *subditos*, verdadeiro mundo subterrâneo, no qual prepara-se a regeneração brasileira.

Esta lembrança andará reunida no espirito do eminente artista á convicção de que o desenvolvimento das artes caminha ao par da emancipação politica. A arte e a liberdade são irmãs; quando uma está ausente a outra soffre. É o grande segredo por onde se explica a pobreza artistica do povo brasileiro, que é rico, entretanto, de todas as condições de talento e inspiração, pelo simples facto de viver nesse esplendido scenario tropical, aonde o céu de fogo, o mar immenso, as florestas gigantes, as auras embalsamadas, as tradições indianas e as montanhas phantasticas formam um dos mais bellos conjunctos de harmonias eternas.

Isto é que é a America do Sul. A sociedade brasileira ha de em breve elevar-se á altura do esplendido scenario que lhe deu a sorte.

Como se ve, se trata de un articulista que no perdió la oportunidad para hacer valer públicamente lo que él consideraba los derechos de la opinión republicana. Su alusión a la *muralha chineza*, al *mundo official*, a la condición de *subditos del imperio bragantino* que preparaban en su mundo subterrâneo la regeneración del pueblo brasileño, fué escrita sin reticencias y con un tono de mayor rebeldía que en la capital del Imperio. Algunos de los conceptos vertidos por este brioso demócrata y americanista pueden ser aplicados aún hoy, después de haber transcurrido casi 80 años, pero al mismo tiempo comprueba lo que habíamos manifestado ya al principio de este trabajo: que la libertad de prensa existió, efectivamente, durante todo el reinado de Pedro II y que jamás se impusieron trabas para invadir sus fueros.

Mientras tanto, Gottschalk ya estaba en Santos. De su partida de São Paulo dióse una breve noticia:

GOTTSCHALK. — Este notavel artista retirou-se hontem desta cidade.

Foram á estação despedir-se do Sr. Gottschalk muitas pessoas da capital, e algumas acompanharam-no até Santos, aonde talvez de um concerto antes de partir para o Rio, conforme nos consta (101).

Este concierto se realizó, efectivamente, el día 6, como punto culminante de una serie de fiestas que abarcaron tres días y cuyo motivo no hemos hallado en los diarios. El público de Santos rehabilitó la fama del artista y muchos paulistas hicieron otro tanto, al trasladarse expresamente a aquella ciudad porteña:

(101) *Correio Paulistano*, N° 3965, 4 de Setembro de 1869.

FESTAS EM SANTOS. — Cotteram festivos e alegres para a população de Santos, os dias 6, 7 e 8 do corrente. Avultadissimo numero de pessoas da capital esteve, convido notar que muitas dellas, contando-se nesse numero muitas senhoras, para lá foram atraídas pelo concerto de Gottschalk, alli realizado a 6, com grande concurrencia e entusiasmo.

O distincto pianista deve estar satisfeito com as ovações e freneticos applausos que recebeu da distincta sociedade reunida no theatro de Santos. Salvou-se assim a repatação do bom gosto paulista, tornando-se certo que ha entre nós muita gente incapaz de "mandar fritar um rouxinol para comer". Na noite de 7 foi offerecido um esplendido baile ao artista (102).

Nosotros diremos que la contribución paulista sólo en parte habrá salvado el concepto que de esa ciudad se llevó Gottschalk. Imposibilitados de agregar algunas notas de los diarios de Santos, así por ejemplo, de la *Revista de Santos* (103), sólo resta decir que después de su "pasaje por el Beresina, el Napoleón de la música" se rehabilitó con una batalla a lo Austerlitz, partiendo el 10 de Setiembre en el vapor *Paulistano*, rumbo a la "Côte" (104), constando su actuación en São Paulo y Santos en unas pocas alusiones y en la transcripción de algunos comentarios en la prensa de Río de Janeiro (105). Uno de ellos se encuentra reproducido en estas páginas por haberse resaltado en él los homenajes de los estudiantes, que representarán siempre, para toda persona culta y sensible, en todos los tiempos y circunstancias, la más sincera manifestación de aprecio y la más elocuente afirmación de fe en el futuro de la humanidad.

Zaluar definió bien la situación de São Paulo de ese entonces, apoyando nuestro criterio (105^a).

Falta agregar aquí que Gottschalk debe haber tenido un pequeño incidente en Santos, a juzgar por unos comentarios que aparecieron en la prensa de Río de Janeiro. Su sentido no es muy claro y sólo

(102) *Correio Paulistano*, N° 3967, 10 de Setembro de 1869.

(103) Por falta de tiempo y oportunidad no nos fué posible realizar en los Archivos de Santos una búsqueda en procura de mayores datos sobre la estadia de Gottschalk en esa ciudad, pero esperamos poder llevar a efecto nuestro propósito por haber fracasado hasta ahora nuestros pedidos de colaboración.

(104) *Correio Paulistano*, N° 3968, 11 de Setembro de 1869.

(105) *A Vida Fluminense*, N° 90, 18 de Setembro de 1869, pág. 1085; *Jornal do Commercio*, N° 245, 4 de Setembro de 1869 (transcrito del *Ypiranga*), y N° 254, del 13 de Setembro de 1869 (comentario de C. de M.).

(105^a) ZALUAR, EMILIO *Peregrinação pela Provincia de São Paulo*, Rio de Janeiro, 1863: "Tirem a Academia de São Paulo e esse grande centro morrerá inanimado", porque a cidade de São Paulo é triste e desanimada", debiendo ser vista bajo sus dos aspectos: "a capital da Provincia e a Faculdade de Direito; o burgués e o estudante, a sombra e a luz, o estacionismo e a acção".

sería comprensible para quien recibiera ese dardo venenoso o le diera su trascendencia como tal. Sin duda ha sido un acontecimiento de pequeña importancia —quizás un banquete— que no pudimos aclarar por faltarnos la documentación ⁽¹⁰⁶⁾:

SAUDADES DE GOTTSCHALK

O povo de Santos definha de saudades pelo celebre Sr. Gottschalk; e não esquecido da sinistra noite de 6 de Setembro, em que o genio americano beijou por mais de uma vez a terra de Cabral (impellido por força maior), vem rogar-lhe de novo a graça de fazer ouvir o seu piano naquella memoravel cidade. Especialmente não esqueça o Sr. Gottschalk do *rolô* final, onde em companhia do seu *quichote* secretario teve occasião de aquilatar a dignidade dos

Academicos

Gottschalk nunca fué hombre de apuros. Cuando le agradaba un medio, y ya sabemos que se halló siempre muy a gusto en la América latina, permanecía en él sin medir el tiempo. El paseo a São Paulo, circunscrito tal vez a semanas por los compromisos en Río, fué abreviado por el fiasco de su presentación y de un segundo concierto que fracasó antes de realizarse. Sin embargo, bastaron breves días para ser recordado siempre en los corazones de hombres y mujeres sensibles. Además de personas como Louis Maurice, Emilio do Lago, Ferreira de Menezes, Cardoso de Menezes, (más tarde diputado y Barão de Paranapiacaba), profesionales o aficionados cultos, recordamos el nombre de Brasilio Itiberê da Cunha, después diplomático y amigo de Liszt durante sus funciones oficiales en Alemania. Esta figura debe haber cautivado a Gottschalk por su talento musical, su inquietud y sus principios humanitarios tan altamente desarrollados. Así, por ejemplo, leímos en un número del *Correio Paulistano*, correspondiente al año 1870, que libertó con sus recursos "tres creanças escravos", anunciando seguir en lo posible con esta noble tarea. Este mismo Brasilio Itiberê dedicó a la memoria de Gottschalk una "Marcha fúnebre", como anotamos más adelante.

Los paulistanos fueron a su vez fieles a su ídolo, más allá de su breve paso por su capital. Cuando falleció, los diarios se llenaban de sentidos comentarios sobre la vida del excepcional artista. Ferreira de Menezes escribió un hermoso artículo en el *Correio Paulistano*, transcribió de los diarios fluminenses los comentarios sobre sus últimos momentos, el sepelio y las ceremonias religiosas, e insertó íntegramente el artículo de 16 páginas que escribió Ernesto Cybrão en la

(106) *Jornal do Commercio*, N° 325, 23 de Novembro de 1869; repite al día siguiente en el N° 326.

Semana Illustrada, llenando así sus columnas con un tema de arte, prologándolas con un comentario que habla por sí solo de los elevados sentimientos de sus directores y que cierra dignamente un episodio que fué una pequeña nota discordante en la vida del artista:

Furtamos hoje espaço á politica e aos negocios para algumas paginas acerca do grande artista que a America prantea...

...É preciso não esquecer aquelle morto, gloria de nosso continente e admiração do seculo. Visitar seu túmulo é santa romaria. Naquella morada não há somente as cinzas e as reminiscencias de um cadaver. A arte ainda está ali, inspirada, vivaz, a fallar-nos do saerdoto que finou-se, e a dictar-nos fecunda lição de futuro na recordação das glorias e dos espinhos que alastram a trilha palmilhada pelo illustre *bohemio* do ideal...

...Gottschalk é hoje um culto, e deve sel-o. O sr. Ernesto Cibrão soube elevar-se a essa altura: Dahi o merito de seu inspirado e bellissimo esboço (107).

Pero los recuerdos tan recientes de la personalidad de Gottschalk no callaron con esta manifestación colectiva de dolor. Un poco antes de realizarse el traslado de sus restos, en Agosto de 1870, llegó procedente de Río de Janeiro un pianista chileno, Tomás Rodenas, de Copiapó, el cual exhibió en São Paulo sus credenciales: una carta publicada en el diario *El Copiapino*, escrita por L. M. Gottschalk, en la cual consta que este joven actuó con aquél en conciertos a dos pianos, recibió lecciones y fué muy considerado por el mismo, ya sea como pianista dotado, ya como "acreedor de muchos dotes personales", aspectos a los cuales dió Gottschalk siempre gran importancia.

Esta carta, con fecha de 24 de Abril de 1867, bastó para que los círculos interesados de la capital ofrecieran a Rodenas toda clase de facilidades y el *Correio Paulistano*, luego de transcribir la carta en su traducción al portugués, decía:

Essa carta é uma recommendação irreensavel e honrosa. O povo paulista saberá dar-lhe o valor de que ella é merecedora. Thomaz Rodenas grangeará os applausos e a coadjuvação do nosso publico (108).

He aquí como respondió el tradicional espíritu de la hospitalidad brasileña al último mensajero vivo de la escuela pianística del llorado virtuoso estadounidense, de la "pobre andorinha do ideal", que en el pináculo de su vuelo fué alcanzada por la centella eléctrica que la fulminó, como exclamaba el articulista del *Correio Paulistano*, al destacar, en un recuadro negro, y en primer lugar, la inesperada muerte

(107) *Correio Paulistano*, N° 4066, 14 de Janeiro de 1870.

(108) *Correio Paulistano*, N° 4221, 5 de Agosto de 1870.

de Gottschalk ⁽¹⁰⁹⁾.

Pero nos hemos adelantado al decurso de los acontecimientos. Aún nos falta el *Crescendo* y *Presto Final*, jugado en las riberas de la Bahía de Guanabara.

IN CRESCENDO

GOTTSCHALK regresó a Río de Janeiro el 11 de Setiembre. Habiendo pasado ya el ciclón de entusiasmos que provocó la actuación de Adelaida Ristori, encontró el *Theatro Lyrico Fluminense* nuevamente libre y en él un campo muy adecuado para sus proyectados conciertos espectaculares. Su reaparición, el 21 de Setiembre, afectuosamente saludada por la prensa, aportó como gran novedad la llegada de los famosos pianos Chickering, de Boston, afinados, como decía el aviso, por el afinador particular del virtuoso, Tobías Francisco Spilborgs, y ya escuchados en el sarao del Paço Imperial del que dimos oportunamente cuenta. Fueron partícipes en este concierto la Compañía de Furtado Coelho y como segundo pianista, Ricardo Ferreira de Carvalho. Un segundo concierto se realizó el día 29 de ese mismo mes. Fué organizado por la casa Narciso, Arthur Napoleão & Cia., recientemente constituida y que encabezaba el aviso del programa de la manera siguiente:

Narciso, Arthur Napoleão e Cia., tendo resolvido, por meio de uma assignatura, imprimir as obras ineditas do programa abaixo especificado, conseguirão contratar o Sr. Gottschalk para dar este concerto com o fim de as fazer mais uma vez apreciar pelos seus numerosos admiradores ⁽¹¹⁰⁾.

Tomaron parte en este segundo concierto la Compañía de Furtado Coelho, Ricardo Ferreira de Carvalho y Alfredo Napoleão. El aviso aseguraba a los asistentes que vivían lejos del teatro que, "findo o concerto haverá barca para Nicteroy e bonds para Botafogo e Lorangeiras". El día anterior estrenaron en el mismo teatro los acróbatas portugueses Penna e Bastos, que ocuparon la sala por bastante tiempo. Siendo difícil retirar los trapecios, éstos quedaron a la vista del público que asistía a los conciertos de Gottschalk y no faltó comentarista que dijera, al ver los llenos consecutivos, que únicamente había lugar en los trapecios de esos artistas de los saltos mortales, suspendidos sobre la platea del *Theatro Lyrico Fluminense*.

(109) *Correio Paulistano*, Nº 4048, 21 de Dezembro de 1869.

(110) *Jornal do Commercio*, Anuncios en los Nºs 267 al 270, del 26 al 29 de Setembro de 1869.

Escragnolle Doria afirma que Gottschalk ofreció un concierto más, el día 28 de Setiembre ⁽¹¹¹⁾, pero incurrió en un error. Se trata del concierto del 29, que venía siendo postergado, porque Gottschalk ya estaba preparando febrilmente su primer concierto monstruo de 28 pianistas y dos orquestas. Esto prueba también la postergación del beneficio de Mme. Poncelet, para el cual estaba comprometida la participación de Gottschalk y que se llevó a efecto, en vez del 4 de Octubre, el día 11 del mismo mes. En una carta dirigida a Hill, y fechada el 24 de Setiembre en Río, (ya hemos transcrito buena parte de la misma), habla el propio Gottschalk de un concierto que puede ser ubicado en el día 27, pero sabemos que la postergación de las actuaciones públicas era habitual, por cualquier motivo. He aquí la carta:

Dj un coucierto anteanoche, con lleno completo. Fué el séptimo que he dado en Río. El próximo se realizará despnes de pasado mañana. Luego de éste, daré una nueva serie, con orquesta y treinta pianistas, y al último, para la *bonne bouche*, tres grandes Festivales con 800 ejecutantes, en los cuales daré a conocer mis sinfonías y la gran "Marche Triumphale" que he dedicado al Emperador. El está ansioso por saber organizados estos festivales y me ofreció los recursos para alistar en Río todos los músicos que pueden ser hallados en la Provincia.

Si Ud. puede ocuparse de todo esto en los diarios me haría un gran favor, porque quisiera hacer conocer a nuestro pueblo de que existe un Emperador que no es un tirano y que gusta de los estadounidenses.

Con gran prisa, pero de Ud. como siempre,

Gottschalk ⁽¹¹²⁾.

En efecto, nuestro héroe ya se había entregado de lleno a la organización de conciertos cada vez más espectaculares. El público pronto se enteró de los conciertos con 28, respectivamente 31 pianistas y dos orquestas. Los ensayos comenzaron el día 2 de Octubre:

O Sr. Gottschalk -- Este insigne pianista trabalha para a organização de seu próximo concerto que terá logar no dia 5 do corrente no theatro Lyrico Fluminense e cujo programma deverá satisfazer ainda os mais exigentes. Sabemos que o Sr. Gottschalk ensaia duas grandes orchestras, que, combinadas com vinte e oito pianistas, terão de executar duas das obras contemporaneas que mais barulho tem feito nestes ultimos annos, e são ellas *A marcha de Tannhäuser* do celebre Ricardo Wagner e o *Coro dos soldados* de Faust... ⁽¹¹³⁾.

No sabemos si el comentarista confundió en la segunda obra el nombre de la ópera con el del autor, pero lo cierto fué la preparación

(111) ESCRAGNOLE DORIA, L. G. *op. cit.*, pág. 75.

(112) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.*, págs. 173-74.

(113) *Diário do Rio de Janeiro*, Nº 269, 2 de Outubro de 1869.

febril de este nuevo acontecimiento y la creciente expectativa de profesionales y aficionados.

El mes de Setiembre pasó sin mayores actividades musicales. En los primeros días del mismo, Narciso, Arthur Napoleão & Cía. inauguraron su nuevo local en la rua dos Ourives N° 62. Hubo una reunión animada, precedida por un concierto, que se prolongó hasta la madrugada ⁽¹¹⁴⁾. El 14 se realizó en los dominios de Furtado Coelho un espectáculo teatral y musical, con la participación de la Compañía, de Francisco Moniz Barreto, violinista y poeta bahiano, y de Alfredo Napoleão. Este acto tenía caracteres de despedida por el viaje de ambos artistas "ao Sud do Imperio, Rio da Prata e ao Paraguay" ⁽¹¹⁵⁾. El 17, nuevamente en el *Theatro Gymnasio Dramatico*, ofreció un concierto Luiza Leonard, de diez años de edad, discípula del Profesor Bevilacqua, que tocó *Le Bananier* de Gottschalk. Ricardo Ferreira de Carvalho y Alfredo Napoleão tomaron parte en el espectáculo dramático de una sociedad portuguesa de aficionados, el 20, en el *Theatro Lyrico Fluminense*. Falta agregar que el 19 estrenó Arcangelo Fiorito una nueva Misa en la *Capella Imperial*, dedicada a S. M. la Emperatriz ⁽¹¹⁶⁾.

Pasando, pues, a Octubre, nos encontramos con el primer concierto de Gottschalk: 31 pianistas (hubo aumento a último momento) y dos orquestas. He aquí otro anuncio:

O concerto monstro, em que tomarão parte 28 pianistas e duas grandes orquestras, executando a famosa marcha do *Tannhäuser* e o soberbo coro do *Fausto*, anuncia-se para *Terça-feira*, 5 de outubro de 1869, dia do cataclysmo ⁽¹¹⁷⁾.

Aquí habrá que hacer un paréntesis para que los lectores reparen en el significado de la última palabra del comentario. Para la madrugada del 5 de Octubre se había anunciado una terrible tempestad, seguida de una inundación, que no dejó de causar profunda inquietud en el ánimo de la población de Río. Las noticias fantásticas sobre la inminencia de una catástrofe corrieron de boca en boca y encontraron suelo fértil, especialmente entre las gentes humildes y supersticiosas. Hubo éxodo hacia los morros ante la posibilidad de que las exclusas del cielo se abrieran, volcando un diluvio sobre la serena tierra de Santa Cruz, pero la noche transcurrió sin novedad y si bien

(114) *A Semana Illustrada*, N° 457, 12 de Setembro de 1869, pág. 3655.

(115) *Diario do Rio de Janeiro*, N° 251, 14 de Setembro de 1869.

(116) *Jornal do Commercio*, N° 293, 22 de Outubro de 1869.

(117) *A Semana Illustrada*, N° 460, 3 de Outubro de 1869, pág. 3679.

los innumerables moradores de las riberas permanecieron alejados de sus casas ante el temor de una simple demora de horas —aún en la noche de ese día hubo nuevas prevenciones— el pánico pasó pronto a ser motivo de comentarios públicos muy jocosos que encontraron eco en la prensa diaria y en los semanarios ilustrados y pasaron de inmediato a la escena, donde fueron hábilmente explotados.

Ciertamente, esta coincidencia no restó asistencia al concierto de Gottschalk; el teatro estuvo de "bote en bote" y como hubo en esa misma noche una gresca en pleno escenario del *Alcazar*, donde se fueron a las manos unas actrices, Agostini aprovechó este acontecimiento para un gracioso dibujo que insertamos, alusivo al estreno de *La lune ou le Cataclisme de 1869*, especie de sainete cantado y danzado. El público ya había conocido un mes antes la acumulación de pianos en un concierto que ofrecieron en la *Casa da Moeda* los alumnos de Arnaud y Tronconi. Pero esta vez se trataba de Gottschalk, de 31 pianistas seleccionados por él y de una gran masa orquestal, dividida en dos! De acuerdo con la magnitud del acontecimiento, la prensa tejió un himnario de elogios a su organizador y director:

Nunea o Rio de Janeiro presenciou festa semelhante aos dous concertos monstros, organizados pelo insigne pianista americano, e que attrahiram no Lyrico, nas noites de 5 e 7 do corrente, a mais numerosa e lucida concurrencia de que ha memoria nos annaes de nossos theatros. Estiveram presentes Suas Magestades e Alteza Imperial.

Se houvesse incredulos para esta divina religião da arte, agora se teriam convertido diante de uma das mais esplendidas manifestações do bello. Por nossa parte, pela centesima vez nos foi confirmada a phrase de Berlioz a respeito de Gottschalk: *c'est le poète du piano*.

O ponto de contacto entre este poeta do piano e este igualmente sublime, que na terra se chamou Chopin, tornou-se notabilissimo desta vez, que o Sr. Gottschalk executou, primorosamente o *Prelúdio Religioso*, deliciosa melodia do celebre pianista varsoviano. E então nos recordamos das palavras de uma senhora de grande talento, Mme. de Barival, transcriptas por Eseudier no seu livro, *Mes souvenirs*: "Gottschalk não é somente grande pianista, é tambem poeta, um sonhador que exprime por meio dos sons, os mais delicados sentimentos, as mais ternas emoções".

Enfim, Gottschalk esteve, como sempre, na altura de sua celebridade. Mas o que foi novo para nosso publico, e que por ser novo e grandioso produziu um effeito acima de toda a expressão, foi o coro de *Fausto*, do Gounod, e a grande marcha do *Tannhäuser*, executados por 31 pianistas e duas orquestras. Em meio dos mais calorosos applausos o publico entusiasmado instou pela repetição tanto de uma como de outra peça, apezar de sua extensão.

Depois do espectáculo de terça-feira, o Sr. Gottschalk offerecen aos distinctos artistas amadores que o secundaram em sua maravilhosa empreza, uma ceia esplendida, em que a maior parte dos brindos foram em honra do illustre

pianista, que por esta ocasião annunciou para breve uma serie de concertos a favor de estabelecimentos de caridade; sendo o primeiro destinado ao Asylo dos Invalidos da Patria. Esta promessa foi acolhida com estrepitosos applausos.

Ahi está como a um grande talento se reune um grande coração (118).

Gottschalk repitió el concierto del 5 dos veces, el 7 y el 10 de Octubre, introduciendo modificaciones en el programa y actuando de co-director el violinista italiano Luigi Elena. Según nos cuenta Cernicchiaro, le secundaron en esta tarea, entre otros, los siguientes aficionados y profesionales: J. Abra, Achille Arnaud, M. (¿Moniz?) Barreto, Ricardo Ferreira de Carvalho, Paulo Faulhaber, G. Kallenbach, Lucien Lambert, Lucien Lambert filho, A. Lebreton, Germano Lopes, Alfredo Napoleão, J. Cerqueira, G. Schramm, M. Sydow, M. Sydow filho, H. Tiepke y Bernardo Wagner (119). Muchos de ellos ya han sido comentados por nosotros y nos son familiares. En los Anexos puede verse la relación de los partícipes, siendo fácil rellenar las letras sustituidas por puntos. El banquete ofrecido por Gottschalk a sus colaboradores no fué más que uno de sus gestos habituales de hombre de gran mundo. Puede descontarse que en esa noche corrió el champagne abundantemente.

Los comentarios no callaron y los elogios llovieron sobre la figura del virtuoso, haciéndolo aún más popular y querido. *Ba-ta-clan* decía:

Lyrique Fluminense. — Le premier grand concert donné mardi par M. Gottschalk a été ce qu'on peut appeler un événement musical. Jamais peut-être la vaste salle du théâtre lyrique n'avait contenu un aussi grand nombre d'auditeurs. La salle était littéralement comble, depuis le parterre jusqu'au quatrième rang de loges; on se pressait dans les couloirs, près des portes entrouvertes; si la police l'eût permis, quelques uns même se seraient aventurés sur les trapèzes placés pour les représentations des acrobates Penna et Bastos! Chacun s'y était rendu avec la certitude d'ouïr quelque chose de grandiose, de solennel et, malgré la difficulté du succès dans ces conditions, il a surpassé toute attente...

Quelque rapide qu'ait été l'organisation de ce concert — car M. Gottschalk a mis à peine huit jours pour écrire l'instrumentation des marches du *Tannhäuser* et de *Faust*, et de mémoire, à défaut des partitions — et malgré le manque presque total de répétitions, l'exécution a été parfaite, et l'orchestration prouve chez M. Gottschalk une connaissance approfondie de la science musicale.

Au second concert donné jeudi, même affluence et même succès. *La Tarantella*, exécutée par M. Gottschalk avec accompagnement d'orchestre, a aussi été bissée... (120).

(118) *A Semana Illustrada*, No 461, 10 de Outubro de 1869, págs. 3686-87.

(119) CERNICCHIARO, VINCENZO *op. cit.*, págs. 402-03.

(120) *Ba-Ta-Clan*, No 121, 9 Octubre 1869, pág. 276.

De lo antedicho en este Semanario se desprende que Gottschalk interpretó al piano, antes de cada uno de los números espectaculares, cuatro y tres obras, respectivamente. También vemos que incluyó en el segundo concierto su *Tarantella* para piano y orquesta y que en el tercero actuó con él Ricardo Ferreira de Carvalho.

Otro diario resaltó el lado sensacional de los preparativos:

...De um extremo da platéa a outro não se via espaço em que coubesse uma pessoa de pé ou sentada, e subindo até á quarta ordem todos os camarotes estavam apinhados de gente...

...Informe-nos que o Sr. Gottschalk instrumentou ambas em sete dias e simplesmente de memoria, não tendo presente a partitura original. Referimos o facto sem mais reflexões, pois elle por si só falla assás alto pelos prodigiosos dotes do grande pianista...

...16 pianos de cauda inteligentemente distribuidos e tocados por 31 pianistas... (121).

Gottschalk, que era muy hábil en materia de propaganda, habría rectificado esta afirmación, porque a los tres días, el mismo diario amplió su información de la siguiente manera:

E já que tornamos a fallar destas duas peças devemos tomar em consideração uma advertencia que nos fizeram relativamente á asserção de haverem ellas sido instrumentadas em sete dias. Informe-nos agora que ellas forão effectivamente instrumentadas de memoria, não porém em sete dias, mas em 18 horas. O que foi trabalho de sete dias, e veio dahi o engano, foi a referida instrumentação para orquesta e para 31 pianistas, a copia das partes, o estudo dellas, o ensaio geral, e o mesmo primeiro concerto dado no septimo dia. É um pasmoso exemplo da velocidade norte-americana, é o famoso *go ahead* applicado á musica.

Fazemos com prazer esta rectificação, pois que ella ainda prova mais do que a noticia que havíamos dado (122).

A. de A., el comentarista de *A Vida Fluminense*, recuerda haber asistido, doce años atrás, a un festival similar de seis pianos, tres órganos y gran orquesta, en el Palacio de la Exposición de Paris (123) y Ricardo Guimarães, por su parte, es mencionado al recordar un concierto de esta naturaleza en Europa (124). Lo cierto de todo esto fué la afiebrada actividad de Gottschalk: tres conciertos con masas sonoras, el 5, 7 y 10 de Octubre. El 7 incluyó en su programa

(121) *Jornal do Commercio*, No 278, 7 de Outubro de 1869.

(122) *Jornal do Commercio*, No 280, 9 de Outubro de 1869.

(123) *A Vida Fluminense*, No 92, 2 de Outubro de 1869, págs. 1101-04.

(124) *A Vida Fluminense*, No 93, 8 de Outubro de 1869, pág. 1108; *A Semana Illustrada*, No 463, 24 de Outubro de 1869. (Nos, que asistimos a funcções semelhantes no Palacio de Christal de Londres, e no da Industria de Pariz...).

una obra dedicada a él por Geraldo Horta, *Sous les Cyprés*, anunciada después, una vez publicada, como si hubiese sido bautizada con la fórmula sacrosanta de un supremo sacerdote ⁽¹²⁵⁾. El 8 tocó en el *Club Mozart*, en el concierto mensual ⁽¹²⁶⁾, el 12 en Vassouras, en el *Theatro Victoria* de esa localidad fluminense ⁽¹²⁷⁾ y el 13 ya estaba de regreso en Río participando en el beneficio de Jenny Benquet, una artista lírica francesa retirada de las tablas ⁽¹²⁸⁾. El 21 tomó parte en el Concierto de la *Sociedade Philharmonica Fluminense* que le había nombrado socio de honor ⁽¹²⁹⁾ y de que era Presidente activísimo el joyero Domingos Moitinho ⁽¹³⁰⁾. El 31 tocó en el *Theatro Lyrico Fluminense*, en el 31° Aniversario Natalicio de S. M. D. Luiz I, organizado por la *Real Sociedade Portuguesa Amante da Monarquia e Beneficente*, estrenando allí su *Fantasia sobre o Hymno de Luis I*, para piano y orquesta ⁽¹³¹⁾. En esta fiesta tomaron parte otros músicos.

Con esto terminó el mes de Octubre, que no merece más mención, no siendo la muerte del senador Theophilo Benedicto Ottoni, personalidad política de grandes relieves, cuya desaparición dió lugar a extensos comentarios en la prensa, colocados en lugar de preferencia, de suerte que la constante dedicación a Gottschalk y sus conciertos sufrió una pequeña merma.

(125) *Jornal do Commercio*, N° 278, 7 de Outubro de 1869; *A Semana Illustrada*, N° 466, 14 de Novembro de 1869, pág. 3727:

Sob os Cyprestes

É esto o titulo de uma formosissima elegia do maestro Geraldo Horta, dedicada ao insigne Gottschalk, que a cousagron e honrou tocando-a em seu piano na noite do 7 de Outubro proximo passado, perante escolhido auditorio. Vende-se nas principaes lojas de musicas.

A Vida Fluminense, N° 102, 11 de Dezembro de 1869, pág. 1081:

O pianista nacional, o Sr. Geraldo Horta mimoseou-nos com um exemplar de sua ultima composição *Sous les Cyprés*, que teve a honra de ser executada no theatro pelos prestigiosos dedos do inimitavel Gottschalk. Escrevendo estas linhas não levo em mira encarecer a nova produção do pianista brasileiro, cujo talento já o publico teve o ensejo de applaudir, mas sómente agradecer a delicada offerta que se dignon a fazer-nos o Sr. Geraldo Horta.

(126) *Jornal do Commercio*, N° 279, 8 de Outubro de 1869; *Diario do Rio de Janeiro*, N° 275, 8 de Outubro de 1869.

(127) *Jornal do Commercio*, N° 276, 5 de Outubro de 1869.

(128) *Ba-Ta-Clan*, N° 121, 9 Outubro 1869, pág. 276.

(129) *Jornal do Commercio*, N° 292, 21 de Outubro de 1869.

(130) *Revista Illustrada*, N° 74, 14 de Julho de 1877, pág. 7 (Iconografia).

(131) *A Semana Illustrada*, N° 463, 24 de Outubro de 1869, pág. 3703; *Jornal do Commercio*, N° 302, 31 de Outubro de 1869.

Ya en el banquete ofrecido a sus colaboradores, los pianistas profesionales y aficionados, —y con seguridad a los representantes de la prensa que Gottschalk habría invitado,— les había anunciado su propósito de dedicar las elevadas entradas de algunos de sus conciertos a instituciones de beneficencia. Dirigió con este fin sendas cartas a los presidentes de las entidades que él quiso favorecer. Una correspondió a la *Sociedade Asylo dos Invalidos* y el otro a la *Sociedade Portuguesa de Beneficencia*. La carta que dirigió al presidente de la primera institución fué publicada ⁽¹³²⁾; respecto a la segunda sólo hemos hallado una nota de agradecimiento ⁽¹³³⁾. He aquí el texto de la primera:

A S. Ex. o Sr. Presidente do Asylo dos Invalidos da Patria,

Illmo. e Exm. Sr.

Em todos os paizes que visito hei por invariavel costume encerrar a serie dos meus concertos por ontra consagrada a estabelecimentos de beneficencia.

O sentimento a que obedego, pondo minha arte ao serviço da caridade, é mais egoista do que generoso, pois tem origem no receio de ser olvidado pelas pessoas que amo, e no desejo de multiplicar as recordações da minha passagem, deixando-lhes signaes que não se extinguão como echo da ultima nota do meu piano.

Tendo recebido no Rio de Janeiro tantas provas de sympathia e de amizade, que, hoje mais do que nunca, me empenho em ligar o meu nome a uma obra local de beneficencia, que atravez do tempo e do espaço avive aos meus amigos a memoria do artista e do homem, cujo reconhecimento e afeição conquistarão. E, para iniciar o meu projeto, que instituição pia pudera eu escolher, que mais digna seja das sympathias universaes do que o Asylo dos Invalidos da Patria? Não resume elle as glorias e as heroicas dôres da nação? A qualquer opinião politica que se pertença, tem-se por força de respeitar a estes gloriosos mutilados, que suberão com seu sangue escrever tantas e tão gloriosas paginas na historia do Brazil.

Animado de tais sentimentos, venho offerecer a V. Ex. um concerto a favor do Asylo dos Invalidos da Patria, supplicando-lhe a honra de me esclarecer com seus conselhos, e de suggerir-me os meios que V. Ex. julgue mais proprios a conduzir-nos a bom resultado.

Tenho a honra de ser de V. Ex. Illmo. e Exm. Sr. veador José Joaquim de Lima e Silva, muito respeitoso servo,

Rio de Janeiro, 23 de Outubro de 1869.

L. M. Gottschalk

Estos conciertos de beneficencia se realizaron el 12 y 15 de Noviembre, respectivamente, con participación de los 31 pianistas y alteraciones en los programas para mantener despierto el interés del

(132) *Jornal do Commercio*, N° 302, 31 de Outubro de 1869.

(133) *Jornal do Commercio*, N° 319, 17 de Novembro de 1869.

público. Como siempre, el teatro estaba vendido con días de anticipación. El 18 de ese mes participó Gottschalk en un concierto organizado por H. G. Tiepke, en el que tomaron parte la *Liedertafel*, 25 pianistas y dos orquestas, es decir, una repetición, en cuanto a volumen, de los conciertos anteriores, con sus números solistas ⁽¹³⁴⁾. A propósito de la *Liedertafel*, recordamos un comentario aparecido con motivo del primer concierto de Gottschalk, que complementa así lo que él escribió sobre este conjunto y su director en la carta del mes de Agosto:

A Sociedade allemã executou alguns coros de primoroso effeito. Ouvindo aquelle *ensemble* de vozes, tão igual, tão unisono, e sem um só instrumento que lhe sirva de guia, acredita-se facilmente que na combinação harmonica, na união dos sons, na rigurosa afinação das vozes, e no colorido da phrase, occupa ainda a velha Alemanha um lugar proeminente que nenhuma outra uação pôde disputar-lhe ⁽¹³⁵⁾.

Noviembre se distinguió por la llegada de la Companhia Chiarini (Circo Real Italiano de G. Chiarini), en el vapor "Copernicus", procedente de Buenos Aires y anunciado con mucha anticipación. Se instaló en el *Circo da Rua da Guarda Velha*, inaugurando una temporada intensa y muy elogiosamente comentada, el día sábado 6 de ese mes. El 5 se realizó un concierto vocal e instrumental de los niños internados en el *Imperial Instituto dos Meninos Cegos*, transformado más tarde en el famoso *Benjamin Constant* donde hoy se encuentra instalado también el *Conservatorio Nacional de Canto Orfeônico* de Heitor Villa-Lobos. Dirigió el conjunto José Pinto Cerqueira, ex-alumno y profesor del Instituto. El 7 participaron diversos músicos y la *S. P. Musical Recreio dos Artistas* en un acto patriótico-teatral de la *Sociedade Portuguesa Amor á Monarquia* y el 9, Egeria Antonini, "menina rabequista de 8 annos de idade, chegada de Montevideo e Buenos Ayres, de passagem para Pariz", con su padre Rafael Antonini al piano y la participación de la pequeña colega Luiza Leonard [o], violinista, dió su concierto largamente anunciado, invitando a todos los niños hasta los 10 años de edad para asistir gratuitamente a este espectáculo en el *Theatro Lyrico Fluminense*. El 16 de Noviembre, Jules Poppe realizó en el *Theatro Phenix Dramatica* un concierto —hoy diríamos sinfónico— con 60 músicos. Figuraba en el programa la obertura de *Guillermo Tell*, el *Scherzo* de Mendelssohn y una gran cuadrilla militar, *Lomas Valentinas*. El

(134) *Jornal do Commercio*, No 318, 16 de Novembro de 1869.

(135) *A Vida Fluminense*, N° 75, 5 de Junho de 1869, pág. 867.

21 de Noviembre, los discipulos de Ricardo Ferreira de Carvalho ofrecieron un concierto a manera de fin de curso y la niña Egeria Antonini tocó en el *Theatro Elyseu* de Nicteroy. La Ristori, de regreso de Buenos Aires y de paso para su patria, hizo por breves días escala en Río, dando algunas representaciones en el *Theatro Lyrico Fluminense*, donde se le idolatró como siempre por sus admiradores y la prensa. Ella concluyó el 22. Dos días más tarde, Gottschalk brindó en esa sala, sin sospecharlo, el último concierto de su vida.

EL CONCIERTO MONSTRUO

UNA carta dirigida a F. G. Hill, fechada el 24 de Octubre en Río de Janeiro, nos introduce en el período afiebrado y agotador de Gottschalk ⁽¹³⁶⁾:

Querido Hill,

No tengo tiempo de escribir. Recibí las revistas musicales en las que he leído algunas noticias de mis actividades que sin duda emanaron de la pluma dotada de F. G. H. Estoy preparando un gran festival con 800 músicos; una nueva sinfonía será estrenada bajo mi batuta. El Emperador ha despachado una orden a los Ministros de Guerra, Marina y Justicia, en la que he sido designado *pro tempore*, director general de todas las bandas de las Guardias Nacionales, del Ejército y de la Armada. Tengo ya trescientos setenta y cuatro hombres que trabajan para mí. Quinientos más esperan mis órdenes. Pienso dirigir exactamente ochocientos ejecutantes y ochenta tambores.

Como siempre de Ud., con gran apresuramiento,

L. M. G.

En otra carta, dirigida en el mismo día a los editores Hall & Son de New York ⁽¹³⁷⁾, Gottschalk decía:

Le envío con esto una nueva pieza, *Morte* (Ella ha muerto), una lamentación. No sé si tendrá o no suceso, pero la considero mi mejor esfuerzo hecho en años. Dondequiera que la haya tocado, ha tenido que ser repetida y un gran número de mujeres tuvieron accesos de histerismo y lloraron a causa de ella. —es posible que sea por el título romántico. Le ruego que pida a su grabador, por fines de senso común, de prestar alguna atención a la ortografía de la indicación en francés y al título. Me ha dado tantas veces pruebas de su completo desconocimiento, interpolando toda clase de palabras carentes de sentido, de su

(136) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.* pág. 174.

(137) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.* pág. 175.

propia invención, que mi pedido debe ser tomado en consideración.

Estoy preparando un festival con ochocientos ejecutantes que dirigiré yo mismo y he dado a conocer diversas obras nuevas de mi creación. He sido nombrado por su Majestad director general (temporariamente), de todas las bandas del Ejército, de la Armada y de las Guardias Nacionales. Ha sido despachada una orden del Emperador, dirigida a sus Ministros de Marina, Justicia y Guerra, comunicando su propósito de que se me debe obedecer.

Con gran prisa, siempre de Ud.,

Gottschalk

No nos ha sido posible encontrar hasta ahora esta orden de Pedro II, pero quizás exista en los Archivos de los Ministerios que Gottschalk ha citado. También pudo haber sido dada verbalmente.

La noticia de los preparativos para un concierto que pusiera a prueba de resistencia la capacidad de todos los músicos de Río de Janeiro, corrió como reguero de pólvora por la capital del Imperio, convenientemente fomentada por los comentarios de la prensa. No faltó quien dudase de la posibilidad de reunir en Río de Janeiro 650 músicos, como lo demuestra un dibujo cómico de Agostini, incluido en este trabajo. Gottschalk llegó a pensar en 800, pero aún 650 era cifra asustadora, especialmente en el sentido de garantizar una ejecución límpida. Otro problema habrá sido el de hallar suficiente espacio en el teatro para distribuir a los músicos en la escena. *Ba-ta-clan* aprovechó la oportunidad para descargar contra el *Alcazar* un golpe, al comentar el gran *festival d'adieu*:

...650 musiciens! et M. Arnaud prétend qu'il a déjà beaucoup de peine à en trouver 17 pour son théâtre lyrique français. Après tout, à la façon dont se comporte depuis quelque temps l'orchestre de l'Alcazar, il est heureux qu'il ne compte que 17 musiciens (138).

Con la publicación de los primeros anuncios y los precios establecidos, surgió una protesta que tuvo en la misma sección del periódico su automática respuesta, transcrita del *Jornal da Tarde*. En este diario, cuya colección no pudo ser examinada por nosotros, escribía el Dr. Joaquim José da França Junior, uno de los talentos jóvenes de esa época que con más entusiasmo se ocupó de Gottschalk (139).

(138) *Ba-Ta-Clan*, N° 127, 20 Novembre 1869, pág. 299-300.

(139) *A Vida Fluminense*, N° 149, 5 de Novembro de 1870, pág. 356 (Iconografía). José Joaquim de França Junior nació en Río de Janeiro, en 1838 y falleció en Caldas, Minas Gerais, en 1890. Autor de finas comedias como *Meia hora de cinismo*, *Republica modelo*, *Como se fazia um deputado*, y *As doutoras*, fué muy apreciado como comentarista de música.

PUBLICAÇÕES A PEDIDO

O Concerto Gottschalk

Annuncia-se para o dia 24 do corrente mes o ultimo concerto do sr. Gottschalk. Até ahí nada ha de admirar-se.

O que, porém, não deve passar sem o reparo do publico é a *sem cerimonia* com que o Sr. Gottschalk, que tem, *por obsequio*, para tocar em seu concerto todas as bandas de musica desta cidade, eleva o preço dos camarotes á exorbitante quantia de 60\$000!!...

O Sr. Gottschalk tem razão para abuzar do *bom gosto* do publico.

E bem vale a pena. Não pagando um real a nenhum dos musicos que com a maior complacencia se prestão ao concerto, e nem ao menos convidando para a sua festa musical os membros das sociedades que lhes mandão as suas orquestras de amadores, deve em verdade auferir não pequenos lucros com a sua *saudosa* despedida.

Agora, que o Sr. Gottschalk, com o seu piano ganhe dinheiro, é razoavel, mas que servindo-se de um obsequio de outros musicos, tire proveito da occasião para pedir por um camarote 60\$, ninguem dirá que deixe de ser um procedimento inqualificavel.

O que o publico deveria fazer, por *delicadeza e amabilidade* ao Sr. Gottschalk, era não ir com a sua presença *perturbar* uma festa que as bandas desta cidade offerecem ao Sr. Gottschalk, mas que este, *tão sem complacencia*, quer por sua vez offerecer ao publico a preço de bom dinheiro.

X X X X. (140)

GRANDE FESTIVAL DE GOTTSCHALK DE 650 MUSICOS, QUE TERÁ EFEITO A
24 DE NOVEMBRO

Noticiamos hontem o concerto monstro que brevemente dará no theatro Lyrico o insigne pianista e compositor Gottschalk. Sabemos agora que o instrumental se não se comporá sómente de 14 bandas musicas, mas sim de 18. As que deixamos de nomear são as bandas de amadores das Sociedades Z..., R... e T...

Julgamos interessar aos nossos leitores, dando-lhes aqui algumas informações sobre este concerto:

Ha oito semanas que o Sr. Gottschalk trabalha incessantemente ajudado por onze copistas na composição e distribuição das partes: o numero de paginas copiadas sobe a mais de 15.000! A despeza está orçada em 7:000\$. Só as estantes, estrados, aluguel do theatro, etc., etc., montão a 2:400\$. O theatro será illuminado por ainda mais mil bicos de gaz, e adornado com bandeiras, flores, etc., etc.

A orchestra compoz-se de 44 rabeças. 4 violoncellos, 7 rabeções, 11 flautins,

(140) *Jornal do Commercio*, N° 323, 21 de Novembro de 1869.

6 flautas, 65 clarinetas, 60 cornetinas, 55 saxhorns, 62 tambores, 16 caixas, 60 trombones, 50 figles e trompas, etc., etc., etc.

(*Jornal da Tarde*)

No obstante la transcripción del artículo del *Jornal da Tarde*, Gottschalk resolvió enviar a la prensa una relación completa de los gastos con que tenía que enfrentarse, a la que siguió, en la misma sección, un agradecimiento a los ejecutantes ⁽¹⁴¹⁾:

PUBLICAÇÕES A PEDIDO

Despezas para o grande festival do dia 24 do corrente

Aluguel do theatro Lyrico para o ensaio geral do 23 do corrente	500\$000
Aluguel do mesmo theatro para o concerto do 24	500\$000
Preparação da scena: estantes para 400 musicos, madeira para as plataformas, gradas e mais arranjos	800\$000
Annuncios em differentes jornaes durante 5 dias	500\$000
Quatro mil programmas de tamanho triplo	300\$000
Bilhetes de entrada (impressão)	95\$000
Luzes, gaz e lustres que se augmentarão, gente de movimento e trans- porte de instrumentos	350\$000
Orchestra de professores, organizada pelos Srs. Souza e Moura	500\$000
Banda do Mestre Brill	120\$000
Dita do dito Schroeder	100\$000
Doze mil e cem páginas de musica, copiadas por onze copistas, papel de musica e gratificações por trabalhos extraordinarios durante a noite	2:100\$000
Sete bandas da guarda nacional, quatro bandas da armada, uma banda do regimento de cavallaria, que comquanto recebessem ordem, que se dignarão dar-lhes SS. EEx. os Srs. Conselheiros Ministros da Justiça, da Marinha e da Guerra, para tocar no festival, e a isso se prestam da melhor vontade, terão de aceitar do Sr. Gottschalk, não uma remuneração mas um signal qualquer de profundo agrada- decimento	1:200\$000
Sessenta e dous tambores	100\$000
Gratificação aos mestres que dirigirão os ensaios parciais	350\$000
Gratificação aos tambores-móres	50\$000
Gratificação a diversos empregados	300\$000
	7:915\$600

O theatro Lyrico, apinhado como esteve, no primeiro grande concerto de 21 pianistas, dado pelo Sr. Gottschalk, e pelos preços sabidos, produz, renda bruta, como se pôde verificar pelos livros do mesmo theatro, cinco contos e trezentos mil reis.

As cifras que acima vão referidas, e cuja authenticidade quem quizer pôde

(141) *Jornal do Commercio*, N.º 324, 22 de Novembro de 1869.

verificar, são a melhor, a mais concludente e a unica explicação para o publico illustrado.

FESTIVAL GOTTSCHALK

Agradecimento

Rogo aos distinctos amadores, quer das excellentes bandas particlares, quer isolados, que benevolamente me honrão com o seu valioso concurso para o grande festival de 24 do corrente, hajão de aceitar este publico testemunho de minha profunda gratidão.

Todos têm indistinctamente manifestado zelo, intelligencia e cavalheirismo superior a qualquer expressão.

Os dignos Srs. mestres de banda, quer da guarda nacional, quer da armada e do exercito, têm-me conjuvado com verdadeira fraternidade artistica, prestando-me o precioso apoio do seu talento e da sua experiencia.

Os artistas que compoem ossas bandas têm-se mostrados dignos de taes chefes. Seu zelo e dedicação não forão arrefecidos nem pelo excessivo trabalho dos ensaios, nem pelos estudos arduos e continuados que exigia um concerto de tão vastas proporções.

Sem tanta boa vontade e constancia ter-me-hia sido impossivel levar ao cabo a tentativa de offerecer, pela primeira vez, ao publico desta capital, uma festa musical semelhante, cujo fim principal é fazer ouvir a —Grande Marcha Solemne—; que expressamente compuz para offerecer ao Brazil na pessoa de seu angusto chefe, o qual se dignou aceitar a dedicatória.

L. M. Gottschalk

También se informó al público sobre las particularidades del programa:

Fomos nós os primeiros a annunciar o grande concerto, com que o exímio Gottschalk se propõe a maravilhar o publico fluminense. Maravilhar é o termo. Com effeito! Mais de seiscentos musicos tomam parte no *festival!* que se realizará no theatro Lyrico, naoute do 24 do corrente mez. Eis aqui o que de fidedigno podemos transmitir a nossos leitores:

Concorrem ao concerto monstro 9 bandas de musica da guarda nacional, 4 da marinha imperial, 1 do exercito, 1 do arsenal de guerra, muitas particulares, 82 tambores, 16 caixas de rufo, 55 rabecas, 1 orchestra de 70 professores, algumas sociedades philarmônicas, e 2 orchestras allemães.

Romperá o *festival* a magestosa marcha do *Propheta* de Meyerbeer; segue-se a *ouverture* celebre e classica da *Chasse du jeune Henri*, de Mehul; *Humaité*, marcha solemne, composta e dedicada a S. M. o Imperador, por Gottschalk, em meio da qual ouviremos um tiroteo de guerrilhas, *stylo* fugato; *Noite dos Tropicos*, *symphonia*, de Gottschalk.

Todas as peças foram instrumentadas pelo celebre artista, e o *festival* será por elle dirigido. Cousa assim nunca se vio nem ouvio no Rio de Janeiro, e poucas cidades podem lisongear-se de terem assistido espectáculo de tal ordem.

Os annaes fluminenses registrão como notabilissima a noute de 24 de Novembro de 1869 (142).

Sobre los ensayos, que deben haber sido agotadores, abarcando cerca de un mes y tratando, como es de imaginar, con toda clase de gentes, desde el profesional culto hasta el aficionado imberbe, nos ha legado un precioso documento Furtado Coelho, en una carta dirigida a Escragnolle Doria y que reproducimos íntegramente, por su valor evocativo y emocional, sin poder precisar, empero, si el relato se refiere a los ensayos para este festival o a los que se realizaron con motivo de los conciertos anteriores:

A brandura e a meiguice de seu caracter conservavam-lhe no animo a frescura juvenil e risonha de uma criança! Para aquellos que o conheciam de perto, era verdadeiramente phenomenal e assombrosa a pujança masculina de tão extraordinario talento numa creatura assim meiga e carinhosa.

Gottschalk torna-se o idolo do publico fluminense, ao qual começou offerecer surpresas, como o primeiro concerto com 31 pianistas e duas orquestras, que executaram primorosamente a marcha do *Tannhäuser* e o cêro do *Fausto*. Instrumentara Gottschalk as duas peças em 18 horas e sem a partitura original, prodigio pequeno para quem em criança puzera em 12/8 a *Arte Poetica* de Boileau. Continuaram os concertos monstros sempre frequentadissimos a ponto dum extremo a outro da platéa não se encontrar espaço para uma pessoa de pé ou sentada. A orchestra obedecia a Gottschalk, como um só instrumento. Aliás Gottschalk a disciplinava dia e noite, attento ás menores delicadezas de interpretação, zangado quando os musicos lhe não comprehendiam os acentos da batuta. Num ensaio chegou a ficar possesso, porque a orchestra não dava a tempo um determinado accordo muito forte, mas secco e instantaneo. "Vous êtes un tas d'imbéciles", exclamou no auge do desespero e da colera. Melindraram-se os musicos com a dureza da apostrophe, levantaram-se sem dizer nada e foram sahindo de mansinho. Gottschalk ficou só no palco, nervoso, descontente, animo triturado. Começou a tocar; sob os seus dedos o piano cantou, entrelaçando a doçoura e a melancolia, a caricia e o sonho, accôrdes tão bellos, inspiração de tal quilate, que os retirantes quedaram immoveis nos corredores.

O piano soava sempre, ora vibrante, ora meigo, em esmorecidos écos, alegres a intermittencias fulgidas, nostalgicos a espaços. Os musicos voltaram pé ante pé, sentaram-se, prepararam os instrumentos e de repente proromperam em palmas e bravos sem fim. Gottschalk surpreso volton a cabeça e deu com a orchestra de pé, tomada de entusiasmo. Comovido, lagrimas nos olhos, a tremer, balbuciou: "Pardonnez-moi, mes enfants, ce que j'ai dit tout à l'heure. Allons-nous recommencer?" (143).

Escragnolle Doria tiene mucha razón cuando dice que son palabras valiosas, emitidas por una personalidad que trató muchísimo a

(142) *A Semana Illustrado*, N.º 467, 21 de Novembro de 1869.

(143) ESCRAGNOLLE DORIA *op. cit.*, págs. 72-73.

Gottschalk en la vida teatral, artística e íntima.

El título *Humaitá*, que aquí fué dado a la *Marcha Solemne* dedicada a Pedro II, no fué mantenido en comentarios posteriores ni en la edición que conocemos. En esta marcha, el realismo que pretendia obtener Gottschalk exigió algo que en determinado instante sobrepasara en volumen el de la orquesta de 650 músicos:

Sabemos que o Sr. Gottschalk conta com mais um instrumento... É uma peça de artilharia que pertenceu á celebrada Sociedade dos Z... A banda marcial desta digna sociedade presta-se obsequiosamente: o respectivo corpo de artilheiros encarrega-se das descargas durante o combate simulado da grande marcha triumphal dedicada a S. M. o Imperador.

(*Jornal da Tarde*) (144)

A pesar del costo elevado de las localidades, días antes del espectáculo, el teatro estaba totalmente vendido. El 24, fecha del magno acontecimiento, la prensa llevó los comentarios al punto máximo. Luego de un largo elogio en español, firmado por Simón Bolívar Camacho, de New York, quien dijo haber oído a Gottschalk en los Estados Unidos y Cuba y que hallóse a la sazón en Río de Janeiro, aparecieron los siguientes detalles de organización (145):

CONCERTO MONSTRO

O exercito musical com o general Gottschalk á frente será distribuido do seguinte modo:

O scenario começará desde as primeiras cadeiras da platéa. O espaço occupado de ordinario pela orchestra será coberto com um taboado. Os diferentes corpos de musica occuparão o espaço que se estende do proscenio até o fundo da scena sobre diferentes planos. Á retaguarda o corpo do exercito e a cavallaria, isto é, as bombardas, os ophicleides, saxes, etc., estarão sobre a eminencia que coroará a scena, dominando toda a massa impouente dos 650. Logo em seguida virão as brigadas das trompas, trombones, etc., etc., depois successivamente a fileira das cornetas, trombones, etc., etc., depois a cavallaria ligeira, isto é, flautas, requintas e clarinetes.

O centro será occupado pela grossa artilharia que vem a ser 60 tambores, 16 grandes caixas, 4 bandas de amadores de sociedades particulares, e á direita as bandas de B. e de S. — A orchestra composta de 70 professores será collocada no proscenio, e as orquestras de amadores occuparão a plataforma. Um pelotão de soldados será encarregado de dar as descargas nos bastidores durante a marcha solemne dedicada ao Brazil, e as peças de artilharia pertencentes ás dignas sociedades dos Z... e dos T... darão as competentes salvas.

No meio de todo esse exercito symphonico se clevará um estrado de seis pés, de cima do qual Gottschalk com a batuta em punho dirigirá a acção.

(*Jornal da Tarde*)

(144) *Jornal do Commercio*, N.º 324, 22 de Novembro de 1869.

(145) *Jornal do Commercio*, N.º 326, 24 de Novembro de 1869.

FESTIVAL DO SR. GOTTSCHALK

A data de 24 de Novembro ficará eternamente gravada nos fastos artísticos do sul da America, marcando uma era nova em nosso mundo musical.

Novas bandas de amadores offercerão seu concurso ao Sr. Gottschalk com uma espontaneidade tal de cortezia que honra ao dilettantismo de nossa sociedade, e dá uma idéa da importancia dessa grande festa.

Ha oito dias que todos os machinistas empregados no gaz, carpinteiros e decoradores de theatros trabalham activamente para prepararem a scena do theatro Lyrico. Onze grandes lustres esclarecerão as nove filas de musicos, que se estenderão até o fundo do paleo. Além disto, o centro, preenchido por 250 musicos das bandas particulares e de professores, será illuminado por cordões de bicos de gaz internos. Forão retirados todos os bastidores, e collocados bandeiras em seus lugares. O pavilhão brasileiro e o pavilhão norte-americano occuparão o fundo do quadro.

O Imperador e sua augusta familia honrarão a solemnidade.

Sua A. R. o Principe D. Felipe assistirá ao ensaio geral, hoje ás 5 horas da tarde.

(Do *Jornal da Tarde*)

Por los comentarios de la prensa arriba incluídos, el lector puede imaginarse fácilmente el torrente humano que mucho antes de la hora indicada volcóse hacia el Campo de Sant'Anna. Habiéndose ultrapasado la capacidad del teatro, muchos quedaron afuera, juntándose a los curiosos para quienes hubiese sido imposible pagar el elevado precio de entrada. Esta enorme multitud gozaba de la llegada de los carruajes y de las toilettes que se exhibían fugazmente al descender. Y por fin, pudo oír perfectamente, a través de las ventanas abiertas del edificio, las pesadas ondas sonoras de la imponente masa instrumental que buscaría mayor amplitud para una resonancia perfecta.

Nada más fiel que los comentarios de los diarios y de los semanarios ilustrados (146):

GOTTSCHALK

Não ha hoje no Rio de Janeiro quem não tenha plena noticia do pomposo festival organizado pelo exímio pianista e realiado no theatro Lyrico, na noite de 24 do corrente Novembro. O successo foi esplendido; nós o provéramos. Esta previsão não é um merito, porque, como disséramos, assistimos a festas simillantes em Londres e Pariz; e principalmente porque o architecto deste monumento de harmonias era o insigne Gottschalk, o genio que não conhece obstaculos, e para quem não ha impossiveis, na phrase de una autoridade jornalística.

(146) *A Semana Illustrada*, No 468, 28 de Novembro de 1869, pág. 3743.

Gottschalk, desta vez mais ainda que das outras, conseguira produzir no publico fluminense como que a febre de um entusiasmo prévio. Muitos dias antes do que devia ficar, e fica, celebre nos fatos brasileiros, ninguém fallava em outra cousa, que o concerto monstro. Todos se dispunham, todos se preparavam, todos se felicitavam de poderem assistir á prometida festa: uns comprando o direito de entrada no recinto do theatro, outros, — a quem a fortuna, ou circunstancias diversas não permittiam tal prazer, — tomando* lugar nas proximidades do edificio, cujas portas e janellas abertas de par em par deviam permittir a passagem dos sons. Nestes *todos* claro está que não entram duzia de poucos *mofoeiros*, que vivem no centro da sociedade como as minhocas na terra, fazendo uns boracões por onde passam, sem que ninguém dê por isso, nem os mais debéis plantas, porque os mofoeiros e as minhocas são tão inoffensivos em sua cegueira, como imperfeitos em sua organização.

Chegou a noite de 24 de Novembro, e á hora aprasada estava cheio de povo o theatro Lyrico, e grande parte da praça e ruas adjacentes. Logo que chegaram Suas Magestades o Alteza Imperial, principiou o espectaculo, por uma comedia representada pela excelente companhia do Gymnasio. Seguiu-se uma phantasia sobre motivos de *Fausto*, executada ao piano pelo Sr. Gottschalk, o *Carnaval de Veneza*, pelo habilissimo Sr. Elena, na rabeça, e a famosa *Tarantela*, no piano, por Gottschalk, com acompanhamento de grande orchestra.

Depois o festival. Ergueu-se o panno. O que appareceu aos olhos dos espectadores era portentoso! As descrições phantásticas das *Mil e uma noites* faltou esta maravilha; estão incompletas. O paleo estava literalmente coberto de homens. Cada um destes homens era uma intelligencia, um artista, em sua esphera; e todos formavam um ser unico, um coloso artistico, de que era creador e genio o famoso Gottschalk.

No primeiro plano da immensa caixa do theatro, ou antes, aquem do proscenio sobre um tablado provisório, a orchestra de setenta professores, no proscenio uma multidão de amadores, aos dois lados, fazendo face uns aos outros; entre eles o estrado do regente, verdadeiro general que tinha de commandar a batalha; seguiram-se os tambores dispostos em semi-circulo, e logo uma archibanda em que as bandas de musica da guarda nacional, do exercito, da marinha e dos arsenaes ostentavam os seus grandes uniformes. Isto tudo, illuminado por onze grandes lustres, produzia um effeito indescriptivel.

Gottschalk subio ao estrado entre os applausos dos espectadores deslumbrados, e deu o signal do combate. Então a sensação, a excitação do publico, sem baixar de nivel, mudou de causa. A marcha do *Propheta*, abriu dignamente o programma do festival. Ao terminar, o publico deu calorosa demonstração de seu contentamento.

Seguiu-se a celebrada *ouverture* da *Chasse du Jeune Henri*, de Méhul; o andante da symphonia romantica *Noite dos Tropicos*, de Gottschalk, deliciosa composição, como todas as do maestro, a qual, segunda a justa observação, que esposamos, de um critico illustrado, lucraria sendo executada por menor orchestra; e finalmente a grande *Marcha Solemne Brasileira*, composta e dedicada ao Imperador por Gottschalk.

Muito esperavamos do inexcédível artista, tudo esperavamos d'elle; todavia, força é confessar que subio além da nossa expectativa. Por isso fazemos ponto,

desistindo da empreza, impossivel para nós, de dar uma ideia de tão monumental peça de musica.

Os espectadores atroaram os ares com freneticos applausos, e todos, desde o Monarcha até o simples cidadão, em pé saudavam o grande mestre, a glória da America, a honra do mundo artistico.

Um episodio foi a da offerta de uma formosa corôa de ouro e esmalte, fingido louros com que o distincto professor Achilles Arnaud deu ao seu amigo mais uma prova de sincera admiração.

Otro comentarista describe con palabras acertadas la expectativa y la imponente exhibición de los 650 músicos escalonados, en medio de banderas y profusión de luces ⁽¹⁴⁷⁾:

O Sr. Gottschalk — Este insigne pianista depois de um constante trabalho de um mez apenas, realiso ante-hontem, no theatro Lyrico, a grandiosa idéa de um concerto, dirigindo uma orchestra de 650 musicos.

A novidade e a grandeza deste espectáculo reuniu no recinto do theatro e até mesmo nas suas immediações um extraordinario concurso de espectadores.

Com effeito, a curiosidade publica foi completamente justificada, porque o Sr. Gottschalk surpreendeu a attenção dos seus admiradores não só pela harmonia de tão avultado numero de instrumentos, como tambem pelo aspecto imponente de uma archibancada em que se via uma diversidade de uniformes de todas as bandas militares desta capital.

A subida do panno deu-se em todo o theatro um movimento geral de admiração e insensivelmente os espectadores da platéa se levantaram e applaudiram o genio americano que teve a idéa de appresentar pela primeira vez entre nós uma scena tão brilhante, a qual, se fóra possivel, era digna de ser photographada.

Toda a parte musical correu como todas as vezes que o Sr. Gottschalk se apresenta ao publico. A sua composição dedicada a Sua Magestade o Imperador é excellente e mereceu constantes applausos, e, a pedido dos espectadores, teve as horas de bis.

O Sr. Gottschalk foi mimoscado pelo distincto pianista o Sr. Achilles Arnaud com nma linda corôa de prata e ouro.

Hoje repete o Sr. Gottschalk o mesmo concerto, o qual esperamos que seja tão concorrido como o anterior.

La Grande Marche Solemne ya fué descrita antes por una persona que la oyó tocar por Gottschalk al piano. Repetida en el festival a insistencias del público, y por consiguiente, disparada por segunda vez la pieza de artillería, convenció por su realismo, asociada sin duda a los recientes triunfos de las armas brasileñas en el Paraguay ⁽¹⁴⁸⁾:

(147) *Diario do Rio de Janeiro*, Nº 326, 26 de Novembro de 1869.

(148) *Diario do Rio de Janeiro*, Nº 321, 21 de Novembro de 1869.

Esta marcha é concebida em um vasto plano e em proporções solemnes. Na austeridade do seu desenho e fórma ella é quasi religiosa; o seu movimento é muito lento e permite a todos os sons da orchestra de desenvolver suas multiphas harmonias. No meio da marcha as grandes massas symphonicas acalmam-se e ouve-se apenas a orchestra; então desenvolve-se um episodio no qual o auctor procurou a inspiração em um conjuncto de batalha ou no espectáculo de um verdadeiro combate.

Alguns fragmentos do hymno nacional que se ouvem ao longe, e que os differentes instrumentos da orchestra lançam uma ou outra vez em estylo fingido, simulam a desordem e o choque dos combatentes; as detonações da artilleria succedem-se; o canto nacional desapparece debaixo de todas as massas symphonicas: eil-o que se faz ouvir de novo como um signal de reunião no meio das peripecias sanguinolentas da batalha; novamente é suffocado, torna a fazer-se ouvir; repentinamente os tambores começam a rufar; é triumpho; é o hymno nacional tocado por toda a gigantesca orchestra, que faz esplosão no meio dos gritos do triumpho e do delirio da victoria.

Tocado ao piano, a pega produziu sobre nós um abalo inexplicavel. No theatro, executada por uma orchestra de 650 musicos, a impressão deve ser magestosa e imponente. Deve ser, dizemos nós, porque novo para a população desta cidade um conjuncto de tantos instrumentos, pode imaginar-se o que será, mas nunca dizer-se ao certo.

Es conveniente volver a Arthur Napoleão, que nos aporta aún una novedad en lo que se refiere a los elementos de efecto empleados por Gottschalk ⁽¹⁴⁹⁾:

No palco do antigo Theatro Provisorio armou-se um grande estrado onde distribuio a sua orchestra e bandas.

Executou varias composições suas, entre as quaes a *Marcha solemne* na qual intercalou o hymno nacional Brasileiro ⁽¹⁵⁰⁾.

No Final d'essa peça ha uma *Coda* em que se ouve um simulacro de batalha. Nos bastidores dirigi umas descargas de fusilaria intercaladas!!!...

O festival teve grande exito e a repetição do mesmo foi annunciada.

Otro periódico hace un curioso comentario, que en sus delineamientos podría ser aplicado a la era de inflación que está atravesando la Capital Federal del Brasil en los días que corren ⁽¹⁵¹⁾:

OS 650... DE GOTTSCHALK

Quando se trata de novidades attrahentes é um gosto ver como a nossa população perde o amor aos cobres. A não ser em noute de beneficio de alguma

(149) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia*, cit.

(150) Já essa *Marcha* tinha servido (com o Hymno do Chili), em Valparaíso. Eu mesmo ajudei á transformação. (Nota, ARTHUR NAPOLEÃO, *Autobiographia*, cit.).

(151) *A Vida Fluminense*, Nº 100, 27 de Novembro de 1869, pág. 1065.

cantora predilecta, ou estréa de algum artista afamado, não ha exemplo de que uma cadeira no Lyrico se pagasse por 10\$000; e quando mesmo attingia tal preço era isso antes devido á especulação dos cambistas do que ás exigencias da beneficiada ou da empreza que então se achava á frente dos destinos daquelle theatre. Isto dava-se no tempo em que o Rio de Janeiro nadava em ouro. Hoje, que a miseria nos bate á porta, e que a população geme sob o peso de impostos disparatados, dobram-se os preços estabelecidos e o publico corre, acotovella-se, o vasto bojo da nossa maior sala de espectáculo enche-se a trasbordas, e ha ainda muita gente, que se retira desesperada de não ter alcançado um cantinho donde podesse assistir ao atrahente concerto dos 650 musicos. E dem lá ouvidos aos eternos apregoadores da *miseria publica!* Felizmente desta vez haviam razões de sobra para justificar a enorme elevação de preços, e a extraordinaria concurrencia que acodia ao festival do Sr. Gottschalk. Fizera este avultadas despesas, e a novidade attrahia a outra. É preciso assistir a espectaculos daquella magestade para poder aquilatal-os depois.

As peças executadas por tão colosal concerto de instrumentos, produzem indiscriptivel entusiasmo. A *Marcha Solenne*, sobretudo, causa tal sensação que os espectadores só resolvem retirar-se depois de obterem a repetição do notavel trecho. Reservo para a proxima chronica musical a apreciação severa de muito que valeu o festival que occupa ainda hoje a attenção do publico fluminense.

A. de A.

También Ba-ta-clan formó parte del coro de alabanzas (152):

Lyrique Fluminense — Il y a des hommes qui n'aiment entreprendre que les choses paraissant impossibles. Il y a trois mois, lorsque Gottschalk parla pour la première fois d'un festival où il ferait entendre 650 musiciens ce ne fut qu'un cri: où prendrait-il les 650 exécutants? Et, les musiciens trouvés, si ce rêve pouvait s'accomplir, comment organiser un aussi formidable orchestre, le discipliner? Mais il n'y a pas d'impossibilité pour les hommes de volonté et de génie. Gottschalk a trouvé ses musiciens, il a formé son orchestre, il l'a discipliné et, à force d'énergie et de persévérance il est parvenu à nous faire assister à un des plus grandioses spectacles qu'il soit donné à l'homme de voir.

Malgré l'élévation du prix des places, élévation largement justifiée par les frais immenses, la salle du vaste théâtre était comble mercredi. Pas une loge qui ne fut garnie, à peine quelques stalles vides.

Le concert a commencé par une fantaisie sur la marche de *Faust*, exécutée par Gottschalk avec sa verve et son talent accoutumé. Puis M. Luigi Elena a exécuté sur le violon un *Carnaval de Venise* dont les brillantes variations ont provoqué les applaudissements. Enfin la *Tarantelle*, pour piano avec accompagnement d'orchestre a, comme aux précédents concerts, été applaudie et bissée.

Trois quarts d'heure après, le grand festival a commencé.

Lorsque le rideau s'est levé et a laissé voir la scène décorée de drapeaux et couverte de musiciens placés sur des gradins échelonnés jusqu'au rideau de fond, un cri général d'admiration s'est fait entendre, et de frénétiques applau-

(152) *Ba-Ta-Clan*, No 128, 27 Novembre 1869, pág. 304.

dissements ont salué Gottschalk quand il a paru, son bâton de commandement à la main.

Quand le silence a été rétabli le formidable orchestre a attaqué la grande marche du sacre du *Prophète*, de Meyerbeer, qui a été exécutée avec un ensemble remarquable et qui a provoqué les plus enthousiastes bravos. L'ouverture de la *Chasse du jeune Henri* a suivi; quoique d'un caractère moins magistral et d'une exécution plus difficile, cette belle composition, n'a pas moins que la première électrisé les auditeurs. Mais, où le talent, le génie de Gottschalk, s'est surtout manifesté, c'est dans l'admirable orchestration de l'andante de la symphonie *Nuits des Tropiques*. Dire le parti qu'il a tiré des instruments qui paraissent les plus impropres à parler à l'âme, les effets qu'il a trouvés dans l'emploi des tambours, par exemple, est impossible. L'exécution de cet andante a été grandiose et sublime comme la nature elle-même qu'il peint si fidèlement.

La *Marche solennelle* a terminé le festival. D'abord un motif large et majestueux, ensuite une bataille pendant laquelle le bruit d'une fusillade et d'une canonnade réelle se mêlait aux plaintes et aux gémissements des blessés; puis peu à peu, comme un souvenir, quelques phrases de l'hymne national brésilien, et, enfin, comme final, l'hymne tout entier, exécuté dans un formidable *tutti*. L'enthousiasme qui avait commencé à se manifester pendant l'exécution, a éclaté sans retenue après l'accord final. Bravos frénétiques, applaudissements aussi bruyants que l'orchestre lui-même, acclamations, rien n'a manqué au triomphe de Gottschalk qui, s'empresant de se rendre aux désirs du public, a fait recommencer la marche.

Après la deuxième exécution Gottschalk a été de nouveau rappelé et acclamé.

Ce festival clot d'une façon digne de son talent la série de concerts qu'a donné le grand artiste à Rio de Janeiro, et fera époque dans les fastes artistiques du Brésil.

En efecto, Gottschalk logró imponer su voluntad, convulsionó espíritus y almas de una gran población, triunfó después de los inconvenientes inevitables que representaba la reunión de semejante masa de músicos y estaba ahora en condiciones de pensar un poco en la *bonne bouche*, como dijera en una de las cartas que hemos insertado. Si pudo repetir cinco veces el espectáculo de los 31 pianistas y dos orquestas, con llenos absolutos, sin disminución de público, con más razón podía contar con la presencia de oyentes en un segundo y quizás tercer espectáculo de tal magnitud, una vez reunidos los músicos, ensayadas las obras y realizados los gastos imponentes de la copia de partes, de la instalación, ornamentación e iluminación especial del teatro.

Lo confirma el aviso del día siguiente (153). Conservando idéntico programa, menos la actuación individual de Gottschalk, que aparece modificada, se anunció en él una considerable rebaja sobre los precios

(153) *Jornal do Commercio*, No 327, 25 de Novembro de 1869.

de entrada, por haberse desquitado en el primero los enormes gastos que demandó el espectáculo. (Véanse los Anexos). Al mediodía del 25 ya se habían vendido todos los camarotes, viéndose obligado Gottschalk a reservar las primeras 12 filas de la platea para señoras (154).

Cuidadoso en sus procedimientos y viendo alguno que otro ataque en los diarios por los precios elevados, envió un comunicado, rectificando el presupuesto de gastos anteriormente publicado, lo cual habla elocuentemente de su rectitud (155):

GRANDE FESTIVAL

As inúmeras preocupações inseparáveis da organização de um festival de 650 músicos, fizeram-me commeter um erro na lista das minhas despesas em prejuizo da administração do theatro Lyrico; devo corrigi-lo, e faço-o com a maior satisfação, á vista do cavalheirismo com que sempre tenho sido tratado pelo Sr. José Maria do Nascimento, a quem me prezo de contar no numero dos meus amigos.

O Sr. José Maria do Nascimento não exigio pelo ensaio geral do 23 senão o pagamento das despesas indispensaveis, isto é, o gaz e o serviço interno, sem a menor remuneração para o theatro. O meu error proveio desta circumstancia: não sabendo se Mme. Ristori queria servir-se do theatro na noite de 23, e tendo eu necessidade imperiosa de fazer um ensaio geral nessa noite, mandei offerecer ao Sr. José Maria do Nascimento pagar-lhe por esse ensaio o mesmo que pela representação do 24, e como depois disso não lhe tornei a fallar, supuz que elle tinha accitado a offerta.

L. M. Gottschalk

El esfuerzo realizado por Gottschalk había causado en su físico, en sí no muy resistente, un tremendo debilitamiento. El día 25, la *Sociedade Philarmónica Fluminense* realizó su concierto habitual. Gottschalk, cuyo espíritu extraordinario no se dejaba vencer por el cansancio, asistió al acto y también accedió, como era su costumbre, a tocar algunas de sus composiciones. Ernesto Cybrão, en su extenso escrito *post mortem* (156), cuenta los acontecimientos de esa noche y del día siguiente:

A noite de 25 era de festa nos salões da Philarmónica, de que Gottschalk era membro honorario. O grande artista apesar de sentir-se doente (fatigado nos dizia elle), não faltou a honrar á Sociedade com sua requerida presença.

(154) *Jornal do Commercio*, N.º 328, 26 de Novembro de 1869.

(155) *Jornal do Commercio*, N.º 329, 26 de Novembro de 1869.

(156) *A Semana Illustrada*, N.º 473, 2 de Janeiro de 1870. (Suplemento especial).

E aqui foi seu ultimo triumpho. Gottschalk tocou o famoso *Tremolo* e tentou tocar a *Morta*, que não poude concluir.

Eu não sei quando nem em que circumstancias elle compoz esta divina melodia, que, como a Marcha funebre de Chopin, é um lamento d'alma, sei que nunca poude ouvir-a sem me commover.

Gottschalk disse: "Não sei que acho hoje nesta melodia; parece-me triste demais". E quiz continuar...

Mais ce doux chant, commencé sur la terre,
Devait, hélas, s'achever dans les cieux.
(Millevoye).

Gottschalk estaba, posiblemente sin percibirlo en toda su gravedad, al borde del abismo. Se retiró aquella noche a su hotel, abatido, pero con la idea fija de salvar el espectáculo del día siguiente, fruto de sus desvelos y saldo económico promisor de sus actividades en el Brasil. El 26 pasó la mayor parte del día en cama, con dolores crecientes y la angustia que es de imaginar, siguiendo, empero, firme en la realización del concierto. Nadie, ni los más íntimos amigos, pudieron hacerlo cambiar de idea. Llegó la hora de la afluencia de músicos y espectadores. El mismo torrente de los felices que consiguieron a tiempo sus localidades, la misma marea humana delante de las puertas del teatro, entre carruajes que llegan y parten, conversaciones, risas y expectativa; la misma multitud de humildes rodeando el edificio para oír desde afuera lo que nunca aconteció en los anales de la vida musical fluminense!

El espectáculo comenzó con la comedia *Bolsa e Cachimbo*, representada por la compañía de Furtado Coelho. Terminada, correspondía a Gottschalk llenar la segunda parte del programa, definida, según el programa del 24, como *Concierto*. Es decir, él ofrecería, separadamente del *Festival*, tercera y última parte, diversas obras de su cosecha. Los comentaristas de Gottschalk no repararon en este detalle y comentaron la ausencia de Gottschalk y las exclamaciones de su nombre por parte del público impaciente como episodio que se desarrollara en la tercera parte, con todos los músicos colocados en sus respectivas gradas. Sea como fuese, la espera se prolongaba, los espectadores, invocando el nombre del ídolo, clamaban por su presencia. Arthur Napoleão explica:

Infelizmente este segundo festival não se realisou. Gottschalk doente havia já algum tempo, estava esgotado de forças — os medicos diagnosticaram um abcesso no estomago.

Apezar de tudo, na noite do festival insistio em ir ao Theatro. Noite

memorável! Furtado Coelho representou um *lever de rideau*. Em seguida ergueu-se o panno — appareceu o grande estrado com os pianos na frente. O publico esperou... esperou... Entrei no camarote de um amigo e de repente ouvi os gritos lancinantes do Artista! Corri ao Paleio [onde] Gottschalk estorcia-se com dores! Foi carregado para o hotel Provençaux onde morava e onde esteve cercado de amigos e medicos durante alguns dias. Depois levaram-no para a Tijuca (8 de Dezembro), e finalmente morreu a 18 do mesmo mez... (157).

Y Ernesto Cybrão comenta este doloroso episodio de la siguiente manera:

Na noite de 26 de Novembro ás 8 horas, estava o theatro Lyrico literalmente cheio de espectadores. Annunciara-se o segundo *festival*. Gottschalk passára mal o dia e estivera de cama. Alguns amigos pediram o adiamento do concerto. Gottschalk objectou que era difficil, senão impossivel, reunir outra vez os elementos indispensaveis para levar a cabo um tal commetimento; ninguem conseguiu demovel-o do seu proposito. E foi.

Principiou o espectáculo por uma comedia representada pela companhia do Gymnasio Dramatico, finda a qual se collocaram no paleo as centenas de musicos. Só um faltava, o maior, o unico, o deus que devia pronunciar o *fiat* daquelle mundo latente de harmonias.

Gottschalk cahira fulminado não longe, e ouvia os gritos do publico que o requeria para applaudil-o; tentou erguer-se... debalde! Alguns amigos, dos mais intimos, rodearam o gigante postrado, e o outro, o seu grande amigo, o seu melhor amigo, o povo, retirou-se cabisbaixo... (158).

Ba-ta-clan se refiere a las causas de la suspensión del concierto así:

...Par suite d'une indisposition de M. Gottschalk le festival annoncé pour hier n'a pu avoir lieu. Depuis quelques jours le célèbre artiste souffrait d'une irritation d'entrailles et avait en une crise assez violente quelques heures avant le concert. Au moment où le rideau tombait sur la dernière scène de la comédie jouée par la troupe du Gymnase, une nouvelle crise, plus violente que la première, s'est déclarée. Les billets ont été rendus et serviront pour le jour qui sera ultérieurement fixé (159).

The Anglo - Brazilian Times, que se destacaba siempre por sus noticias concretas y acertadas, comunicó:

The great pianist Gottschalk was taken so seriously ill during his monster concert on the 27th ult., that the audience had to be dismissed, and for a time he continued in a precarious condition. His attack was mainly induced by the ex-

(157) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia*. cit.

(158) *A Semana Illustrada*, Nº 473, 2 de Janeiro de 1870. (Suplemento especial).

(159) *Ba-Ta-Clan*, Nº 128, 27 Novembro 1869, pág. 304.

traordinary exertion undergone by him in preparing for his great parting concert. We learn today, however, that he is so much better that, by the instructions of his physicians, he is going to Tijuca to morrow (160).

El *Jornal do Commercio*, a su vez, hizo este comentario:

O SR. GOTTSCHALK

O Theatro Lyrico achava-se antehontem litteralmente cheio, tão cheio que chegarão a recusar-se entradas geraes. Quando, porém, depois de representar-se a comedia pela companhia do Gymnasio Dramatico, devia principiar o concerto que atrahira toda aquella gente, annunciou-se que não podia este ter lugar por achar-se gravemente enfermo o Sr. Gottschalk.

De facto este, que todo o dia se sentira incommodado, apesar de toda a energia da sua vontade vio-se impossibilitado até de ter-se de pé. Quando o tentou, foi acommettido de um syncope com perda de pulso e estado algido. Succederão-se as synopes e só a 1 hora de madrugada foi possivel transportar o enfermo para a sua residencia, onde continuou em estado grave, até que hontem de manhã se manifestarão algumas melhoras, que felizmente continuarão, de modo que o fuzigue artista pôde considerar-se fóra de perigo. Fazemos votos pelo seu prompto restabelecimento (161).

Aparte de la enorme consternación que produjo la caída fulminante del ídolo fluminense, se presentó también aparejada una situación de gravedad: persistiendo la enfermedad en Gottschalk, se haría necesario no sólo pensar en la devolución del dinero a los concurrentes al espectáculo sino también en el pago de los conjuntos que tomaron parte, en el abono del alquiler del teatro y de todos los demás gastos ocasionados. Anticipándose a la posibilidad de cualquier crítica o reclamación y posiblemente aconsejado por Gottschalk, su secretario Firmin Moras hizo un remitido a la prensa:

Ao PUBLICO

Foi com o mais profundo pesar que o Sr. L. M. Gottschalk teve de transferir o seu concerto depois de começado o espectáculo.

Com quanto se sentisse enfermo desde a vespera, e os seus soffrimentos se agravassem durante o dia, o sr. Gottschalk, para não contrariar o respeitavel publico, que cedo comprára todos os bilhetes, não quiz transferir o concerto.

Ao chegar, porém, ao theatro, foi acommettido de synopes successivas, e teve de ser transportado para a casa de sua residencia n'um estado de extremo soffrimento. Ainda hoje está longe de ser satisfactorio o seu estado.

Logo que seja possivel effectuar-se-ha o concerto com o programa annunciado.

(160) *The Anglo-Brazilian Times*, Anno V Nº 23, Dezembro 7, pág. 3.

(161) *Jornal do Commercio*, Nº 330, 28 de Novembro de 1869.

Abaixo vai transcripto o attestado do habil medico a cujos cuidados está entregue o Sr. Gottschalk.

Fermin Moras. Secretario.

Côrte, 27 de Novembro de 1869.

Attesto que trato o Sr. Louis Moreau Gottschalk de uma enteralgia, cujos primeiros accessos forão seguidos de syncopes mais ou menos prolongados. Por ser verdade, passei este e o juro pelo meu gráo.

Rio de Janeiro, 27 de Novembro de 1869.

Dr. Severiano Rodriguez Martins (162).

Nadie sospechaba en esos momentos el curso que tomaría este acontecimiento. Mientras Gottschalk se debatía en su lecho, seguían en diarios y semanarios los ecos de la impresión que su primer festival había causado al público, a los que se unían también las primeras manifestaciones de despedida, pues como se recordará, se había hecho público que Gottschalk, una vez concluídas las audiciones monstruas, partiría rumbo a Europa. Un poeta anónimo, que firmó *Epaminondas*, dedicó al pianista una poesía con motivo del concierto "ao qual assisti na noite do 24 do corrente, na 4ª ordem" (163). Y un extenso artículo de despedida comienza con una alusión al *Canto del Hiawatha*, de Longfellow:

In the world's broad field of battle,
In the bivouac of life,
.....
Be a hero in the strife! (164).

Otros interesados en los conciertos monstruos de Gottschalk contando sin duda con su pronto restablecimiento, reclamaban por la eliminación de las comedias del Gymnasio Dramatico en los "Festivales", costumbre tradicional que por sí solo iría a desaparecer en poco tiempo para dar lugar a conciertos del tipo de hoy, impuesto universalmente (165).

Mientras tanto aparecieron en esa época las ediciones musicales lanzadas por la firma de Arthur Napoleão, llevando en la tapa una reproducción litográfica de un retrato de Gottschalk tomado en Río de Janeiro, publicaciones éstas que suelen hallarse aún con relativa

(162) *Jornal do Commercio*, Nº 330, 28 de Novembro de 1869.

(163) *Jornal do Commercio*, Nº 330, 28 de Novembro de 1869.

(164) *Jornal do Commercio*, Nº 331, 29 de Novembro de 1869.

(165) *Jornal do Commercio*, Nº 332, 30 de Novembro de 1869.

facilidad en algunos hogares brasileños, en los álbumes de música de salón, cuidadosamente encuadernados. He aquí el anuncio:

Aviso: Grande novidade musical de L. M. Gottschalk. Estão no prélo e vão sahir á luz, no dia 2 de Dezembro, as seguintes peças ineditas, com o fiel retrato do autor:

Morte! Lamentation.
Trémolo. Grande étude de concerto.
Pensée poétique.
Dernier amour. Etude de concerto.
Pasquinade.
Hymno Nacional.
Bataille. Etude de concerto.
Impromptu.

Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas. Casa de Narciso, Arthur Napoleão e C. (166).

Como es de imaginar, esta firma ha ganado al correr de los años una pequeña fortuna con la venta de estas y otras obras de Gottschalk, llegando a ostentar un catálogo bastante nutrido.

En esos días, J. A. Gomes de Menezes se entretuvo en formar un acróstico con los nombres de las 12 personalidades del mundo musical que él consideró como tales. Las reproducimos aquí, manteniendo los errores de ortografía. ¡Cómo cambian los tiempos! Formar "com as iniciais dos nomes dos vultos mais proeminentes do mundo musico" el nombre de su artista preferido, he aquí un nuevo entretenimiento:

Goria
Osborne
Thalberg
Tedesco
Sivori
Charpantier
Herz
Ascher
Liszte
Ketterer (167).

No obstante las noticias sobre una mejora en el estado de Gottschalk, este siguió por lo menos en un evidente estacionamiento. Dada su popularidad, el desfile de amigos por el Hotel, con el fin de enterarse del proceso de la enfermedad, debe haber sido constante. El día 4 de

(166) *Jornal do Commercio*, Nºs 327-330, 25-28 de Novembro de 1869.

(167) *Jornal do Commercio*, Nº 338, 6 de Dezembro de 1869.

Diciembre, el Emperador Pedro II se interesó por su amigo, haciéndolo visitar por el príncipe D. Felipe:

VISITA — S. A. o sr. príncipe D. Felipe, acompanhado do sr. Antonio Martins Pinheiro Filho, visitou o sr. Gottschalk, inquirindo por si e em nome de SS. MM. Imperiaes do estado do enfermo, que felizmente depois de uma perigosa recaída apresenta desde hontem decididas melhoras (168).

Lo cierto es que Gottschalk empeoraba. Tratando de encontrar alivio en una atmósfera más fresca y de mayor silencio, el Dr. Severiano Rodriguez Martins dispuso su traslado a Tijuca al *Hotel Bennett* (169) o *Hotel da Tijuca*, famoso lugar de veraneo de la sociedad fluminense y el que albergó también a celebridades como Agassiz y Hartt. Era su propietario el inglés Robert Bennett, persona muy apreciada y que poseía, además de sus condiciones de hombre de bien otras, al parecer excelentes, de horticultor. Ese *Hotel Bennett*, cuyas comodidades fueron considerablemente ampliadas según Kidder y Fletcher que vivieron allí un tiempo y reproducen en su obra el edificio y el panorama en el que se hallaba enclavado (170), constaba de dos plantas y se encontraba más allá del Alto da Boa Vista, a medio camino de la estrada da Cachoeira, en la parte donde descienden las montañas, formando un valle fértil, en dirección al Atlántico, que era perfectamente distinguible desde el hotel. Como la colonia inglesa y diversas familias brasileñas poseían en ese lugar sus casas, había un buen servicio de comunicaciones. Los famosos *bonds* partían desde el Largo de São Francisco de Paula, comenzando el primer viaje "às 5 horas e 3 minutos, de 20 em 20 minutos até as 11 da noite". Cuando se producían acontecimientos teatrales de importancia, se organizaba generalmente un servicio extra, como se puede leer frecuentemente en los programas de la época. Nosotros hemos tratado de localizar ese hotel, pero un viejo habitante de esa región nos manifestó que había sido demolido hacía ya bastantes años. El lugar es

(168) *Jornal do Commercio*, Nº 337, 5 de Dezembro de 1869.

(169) LAEMMERT, E. & H. *Almanak administrativo, mercantil e industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro, para o anno de 1869*, Rio de Janeiro, 1870. Ver: *Hóteis e Casas de Pasto*, pág. 678. *Hotel da Tijuca*, de Roberto Bennet, na descida para o rio da Cachoeira, Freguezia de N. Senhora do Lorete de Jacarepaguá, depois de passar a Boa-Vista; para carta, r. d'Assembléa 17

(170) KIDDER, D. P. & FLETCHER, J. C. *O Brasil e os Brasileiros (Esboço historico e descriptivo)*, 2 tomos, Vols. 205-205A, Serie Brasileira, Ed. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1941, il. (Tradução de Elias Dolianiti), véase tomo 1, págs. 233-36, capítulo *O Hotel Bennett* y en pág. 235 una reproducción que muestra el edificio.

delicioso y por él hemos pasado más de una vez en nuestras largas excursiones rumbo a la amplia playa situada detrás del macizo de Gávea, al sur. Con seguridad, Gottschalk hizo su retiro a la naturaleza carioca, ya mencionado, yendo a ese hotel, de manera que el sitio no le sería desconocido. Como lugar de veraneo, Gávea ha tenido que ceder sus privilegios a Petrópolis y Teresópolis, a medida que iban perfeccionándose los medios de comunicación, pero aún hoy, como en muchas partes de Río de Janeiro, están presentes las amplias casas de la época imperial, rodeadas de espléndidos parques.

El traslado de Gottschalk se efectuó el día 8 de diciembre, a juzgar por las memorias de Napoleão, ya citadas. Nadie sospechaba en Río de Janeiro que a este dinámico hombre le quedarían apenas diez días de vida. Mientras tanto aparecieron las primeras manifestaciones de algunos descontentos que exteriorizaron sus dudas sobre la realización del segundo festival, demandando la devolución del importe de las entradas:

GOTTSCHALK

Desejamos as melhoras do illustre compatriota de Washington. Mas a descrença do bom exito do segundo festival obliqu-nos a pedir a S. S. que mande entregar o importe dos bilhetes a quem convier. A razão é simples. Muitas pessoas do interior têm-se retirado sem escutar os 650 parceiros e têm deixado de ouvir noticias de S. S.

Pedimos, pois, ao illustrado pianista americauo que dê o passo acima enunciado antes de seu restabelecimento. Desejamos-lhe saude perfeita e entusiasmo para proseguir na sua brillante e admiravel rotaçao pelos mundos da harmonia e gloria para o seu tradicional torrão.

Flauta (171).

CONCERTO MONSTRO

Ha tempo dou-se este concerto no teatro Lyrico e os pobres 650 musicos esperão sua gratificação. Até quando? (172).

(171) *Jornal do Commercio*, Nº 344, 12 de Dezembro de 1869.

(172) *Jornal do Commercio*, Nº 344, 12 de Dezembro de 1869.

ESTE TRABAJO CONTINUARÁ EN EL PRÓXIMO
NÚMERO DE LA REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES.



GOTTSCHALK

Grabado de R. Dudensing, New York, anterior a su último viaje a la América latina. (Reproducido en la obra de Ricardo Fors).



Frontispicio de la Colección de música *Familia Imperial* que publicó la firma Filippone & Tornaghi, de Río de Janeiro. Esta misma colección apareció después con otros grabados, como puede observarse en las reproducciones que se encuentran insertadas a lo largo de este trabajo. (Biblioteca Francisco Curt Lange).



Medalla conmemorativa acuñada en 1855, con motivo de la actuación de Sigismund Thalberg en Río de Janeiro.



Que a policia consinta que semelhantes peraltas e vadios andem por ali trucidando as musicas dos mestres e os ouvilo- do publico, ja não e pequena condescendencia. Mas haver quem páre para ouvir e até mesmo quem pague... oh, horror!!!... E' demais!!!! (A Vida Fluminense, Anno 1, N.º 41, Rio de Janeiro, 10 de Outubro de 1868).

Una crítica de los innúmeros conjuntos callejeros que poblaban Río de Janeiro. Dibujo de Angelo Agostini "Que a policia consinta que semelhantes peraltas e vadios andem por ali trucidando as musicas dos mestres e os ouvilo- do publico, ja não e pequena condescendencia. Mas haver quem páre para ouvir e até mesmo quem pague!... oh, horror!!!... E' demais!!!!". (*A Vida Fluminense*, Anno 1, N.º 41, Rio de Janeiro, 10 de Outubro de 1868).



THEATRO LYRICO FLUMINENSE

El *Theatro Lyrico Fluminense* (Provisorio Permanente), vulgo: "o Barracão do Campo", visto por el Dr. Seman y su famoso moleque, en el segundo de su "Passeio pela Cidade", una crítica cáustica de las deficiencias de la administración pública.

— Estás vendo esta zombaria de arquitectura? É uma arapuca que com a lenha de theatro lyrico se levantou provisoriamente por tres annos, e que já lá vão dez aqui existe para nossa vergonha. Sabes para que está reservado? Ha de ser ratoeira de muita gente.

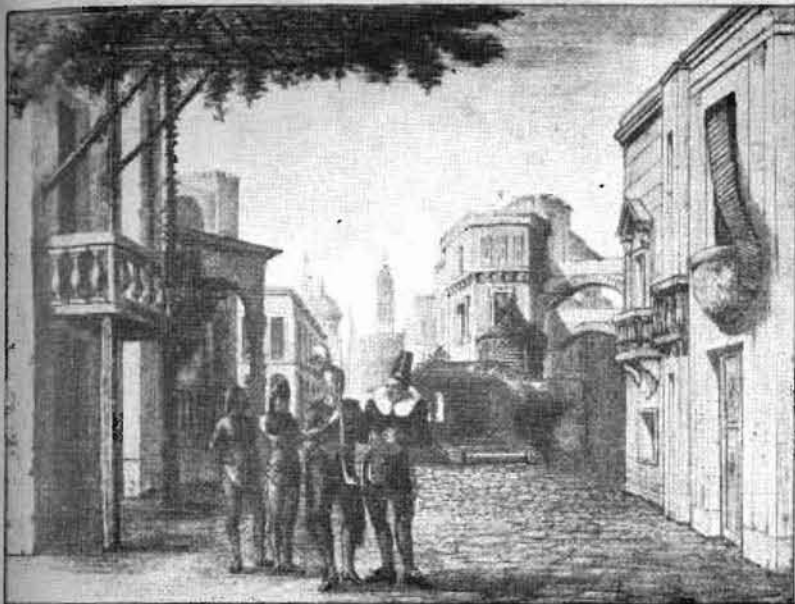
— Cruz! Nhonhô, não diga isso.

— Depois que elle desabar sobre mil pessoas, que ficarão como baratas debaixo do chinello, só então a Camara mandará remover os destroços dizendo: "Não cuidei!".

— Não repita isso nem brincando, nhonhô, que V. M. tem bocca de praga. (*Semana Illustrada*, Anno II, Nº 72, Rio de Janeiro, 27 de Abril de 1862).

ALCASA FLUMINENSE

GRAVILLON DE J. LUTER



LA PERICHOLE

EL THÉÂTRE LYRIQUE FRANÇAIS EN RIO DE JANEIRO

"La Périchole", ópera buffa en 2 actos, sobre asunto peruano, con escenografía de Huáscar de Vergara y música de Offenbach, que estaba siendo representada en el *Theatro Alcazar* (estreno 20 de Mayo de 1869), cuando Gottschalk llegó a Río de Janeiro. (*A Vida Fluminense*, Anno II, Nº 75, Río de Janeiro, 5 de Junho de 1869).

BA-TA-CLAN

JOURNAL SABBATIQUE

ABONNEMENTS
N^o DE SOUTENIR

PARAISANT LE SAMEDI

ABONNEMENTS

Un an	12000
Trois mois	3000
Six mois	1800
Un trimestre	900

BUREAU: RUA DA AZOIA 16. PREMIER ÉTAGE

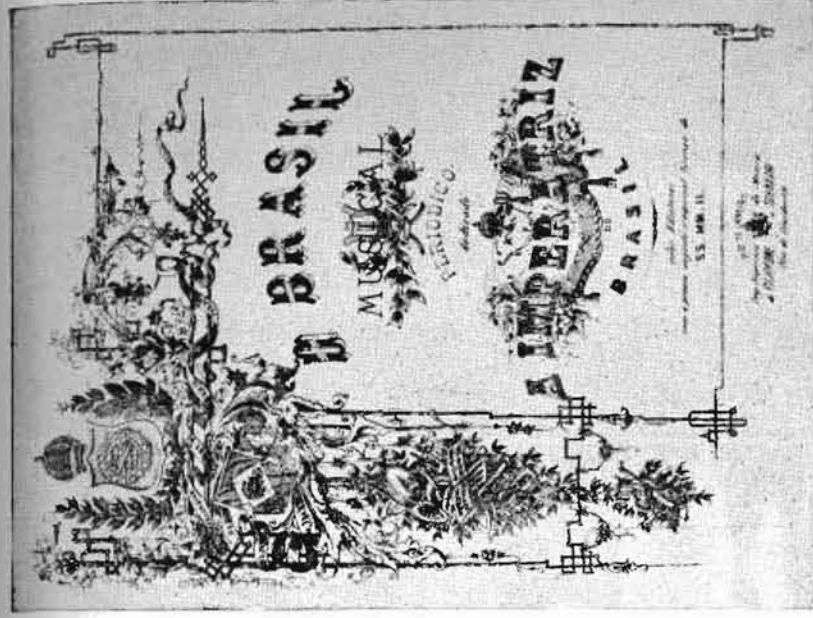
Un an	12000
Trois mois	3000
Six mois	1800
Un trimestre	900

De Calcutta: — à Mr de M... au Bureau du Journal — à São Paulo: chez MM. Costa et Ribeiro — à Rio de Janeiro: chez M. & L. Guillard, Praça da Liberdade, n. 10 — à Pernambuco: chez MM. de Lacerda e Silva, rua do Carmo, 8. — à Pará: chez M. de F. Freire, rua da Moura, 10 — à Recife: chez M. de S. F. Pereira, rua do Imperador, n. 10 — à Bahia: chez M. de S. F. Pereira, rua do Imperador, n. 10.



ALCAZAR LYRIQUE — M^{lle} MONTEIRO
Utilisant son double talent en dansant une sonate de Beethoven.

Dibujo que ilustra el ambiente del tan discutido *Theatro Alcazar*, que contaría también con la asistencia asidua de Gottschalk. Mlle. Monteiro, "utilisant son double talent en dansant une sonate de Beethoven". Posiblemente dibujo de Joseph Mill. (*Ba-ta-clan*, 3^o Année, N^o 106, Rio de Janeiro, 29 Juin 1869).



Publicación periódica de la época en que Gottschalk llegó a Rio de Janeiro. Litografía primorosamente ejecutada y papel de primera calidad. (Biblioteca Francisco Curt Lange).



Dos fotografías de Gottschalk. Una fué tomada en Lima, Perú, en 1866, por los fotógrafos Couvret hermanos. La segunda parece ser una reproducción, hecha en Chile, de un original tomado en el Perú.

Musico distinto. — Acha-se entre nós o distinto professor de musica, Mr. Cruz M. Gottschalk, que ultimamente nas republicas do Prata deu diversos concertos, em que foi muito applaudido. Foi elle que alli deu um concerto de trezentos musicos, em que simultaneamente tocaram dezesseis pianos.

O Sr. Goltshalk tenciona, segundo nos consta, dar alguns concertos nesta Córte durante sua estada aqui.

Primer comentario de la prensa sobre la llegada de Gottschalk a Río de Janeiro. (*Diario do Rio de Janeiro*, Anno 52, Nº 152, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 7 de Maio de 1869). Obsérvese el error del Noticiario al atribuirse a Gottschalk como primer apellido el de "Cruz".

MOVIMENTO DO PORTO

SÁBADO 30 DIA 3.

Gibraltar—Brig. aust. «Theresa Ives», 480 tons., m. N. Brosvoech, equip. 9: c. café.
 Londres-União—Bar. amer. «Jamgden», 623 tons., m. S. S. Burgess, equip. 11: c. café; passag. os americanos Luther H. Bugbee, Dr. John M. Intosh, sua mulher e 1 filho.
 Montevideo—Barca «Láslua», 382 tons., m. Paulo Rino, equip. 11: e varios generos; passag. a familia do mestre e a africana liberta Paula.
 Santos—Enc. Ing. «Marianna», 211 tons., m. K. O. Traves, equip. 6: em lastro de pedra.
 Caraguatuba e S. Sebastião—Enc. «Safra», 35 tons., m. Domingos Antonio Mezel, equip. 2: c. varios generos.
 Itaipocana—Pat. «St. Rochel», 302 tons., m. Francisco dos Santos Oliveira, equip. 11: em lastro de pedra.
 — Por S. Sebastião—Som. «União», 116 tons., m. Laureno Joaquim Pinto, equip. 8: c. varios generos; passag. Manoel Marques Vianna.
 Abiram mais 1 vapor de guerra inglez, e a fragata ingleza a vapor «Neroisus».

ENTRADA NO DIA 5.

Nova York—49 de., brig. norveg. «Haabst», 218 tons., m. J. P. Rousseau, equip. 8: c. varios generos e L. Laurent.
 Ilha da Maia—21 de., lug. Ing. «Sedvall Jones», 198 tons., m. W. Jewell, equip. 7: c. sal e orlem.
 Montevideo—3 de., vap. Ing. «Keplers», 1,019 tons., m. J. Marr, equip. 43: c. varios generos e Estevão Busk & C., passag. José R. Rodrigues; o italiano Stanetto Giuseppe; o inglez Charles W. Humphreys; o portuguez José Revela Rodrigues; o americano L. M. Gottschalk; o francez Fernand Moras e mais 17 em transito.



1. Llegada de Gottschalk a Rio de Janeiro. La fecha 5 es un simple error del tipógrafo y corresponde al día 3. Obsérvese que le acompañó el valet Firmin Moras, su *factotum*, pero ninguna *Clélia*, como preteude Fors. (*Diario do Rio de Janeiro*, Anno 52, No 122, Rio de Janeiro, Terça-feira, 4 de Maio de 1869).

2. Luiz Candido Furtado Coelho, el gran actor, director de teatro y bucu músico, amigo íntimo de Gottschalk. Dibujo de Henrique Fleiuss. (*Revista Illustrada*, Anno X, Rio de Janeiro, 15 de Julho de 1885).



Achilles Arnaud

SALÃO
DO
THEATRO LYRICO FLUMINENSE
AMANHÃ
Quinta-feira 3 de Junho de 1869
GRANDE CONCERTO
DADO PELO
CELEBRE PIANISTA E COMPOSITOR
SR. L. M. GOTTSCHALK

Os bilhetes vendem-se nas lojas de musica dos
Srs. Victor Piéris, rua do Theatro n. 17, Nar-
ciso José Pinto Braga, rua dos Ourives n. 64,
Isidoro Bevilacqua, rua dos Ourives n. 68, Pa-
lippone, rua do Ouridor n. 101, e V. Nydow &
C., rua da Ajuda n. 42.

Preço do bilhete \$2000.
O programma será publicado nos jornaes do
dia do concerto.
As 8 horas da noite.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE

A pedido de todas as pessoas que não
poderam obter bilhetes para o pri-
meiro concerto. Mr. L. M.

GOTTSCHALK

RESOLVE DAR UM GRANDE CONCERTO NOTUO
THEATRO

AMANHÃ

Quarta-feira 9 de Junho de 1869

Com o valioso concurso do insig. artista
o Sr. FURTADO COELHO e do distincto
pianista o Sr. BERNHARD WAGNER, os
quaes se prestão preciosamente com
seu talento a ajudar o Sr. GOT-
TSCHALK.

O Sr. LUIS CANDIDO FURTADO COELHO, director
do theatro GYMNASIO DRAMATICO, presta se
com o maior desinteresse e cavalheiresco a con-
duzir o Sr. GOTTSCHALK, fazendo represen-
tar pela sua excellentes companhia as seguintes
comedias:

1ª COMEDIA **O DENTE DO NEZO** 1 ACTO.
2ª COMEDIA **AS DUAS BENGALAS** 1 ACTO.

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE.

COMEDIA—O dente do nariz, representada
pela companhia dramatica.

CONCERTO

SEGUNDA PARTE

- 1º Grande Fantasia de Bravura (Sob o
título de **NORMA**), composta para duas
mãos, por GOTTSCHALK e executada pelo
Sr. BERNHARD WAGNER e o autor.
- 2º Estude (Etude de concert), composto e exe-
cutado por GOTTSCHALK.
- 3º Minuete do **Trovatore** (por copiphone),
composto e executado por FURTADO COELHO.
- 4º Espirto gentil (Transcripção de romanza de
FAVORITA), composto e executado por
GOTTSCHALK.
- 5º A **Farsessa Tarantella** (para piano com
acompanhamento de grande orchestra), com-
posto e executado por GOTTSCHALK.
- 6º A **Farsessa** (polsa rubens), de RENOUART,
executada por FURTADO COELHO.
- 7º Os **colchões OJOS CIGILOS** (Dança
cabare e quatro mãos), composta por GOT-
TSCHALK e executada pelo Sr. BERNHARD
WAGNER e o autor.
- 8º **Carnaval do Voulez**, composto e exe-
cutado por GOTTSCHALK.

TERCEIRA PARTE

COMEDIA

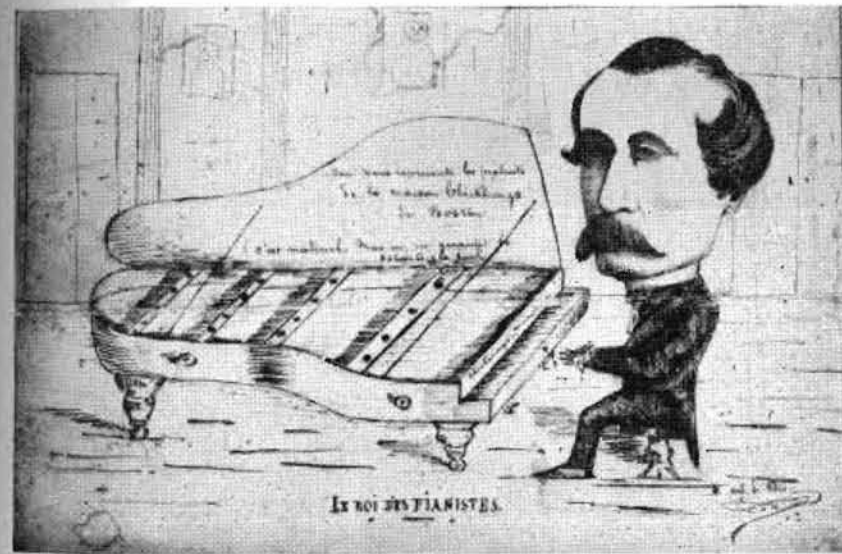
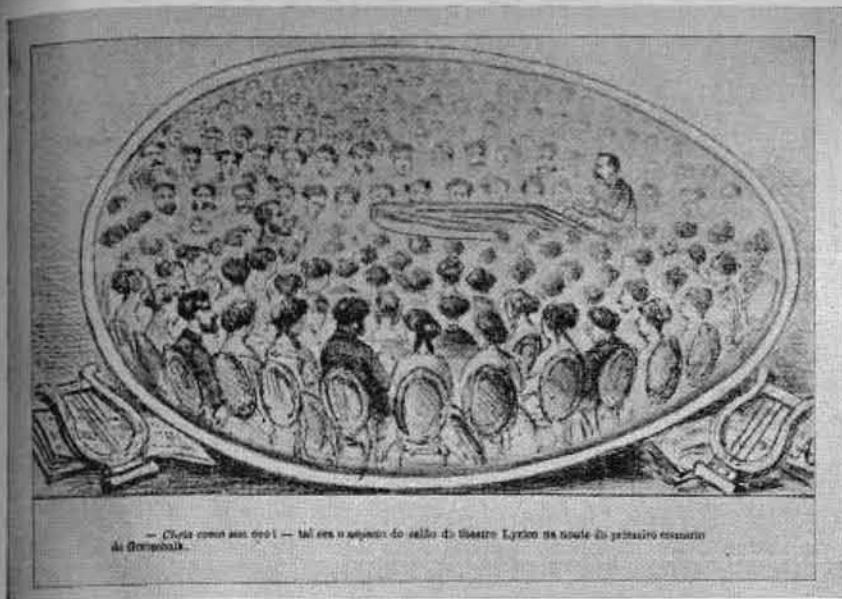
AS DUAS BENGALAS

Representada pela companhia dramatica

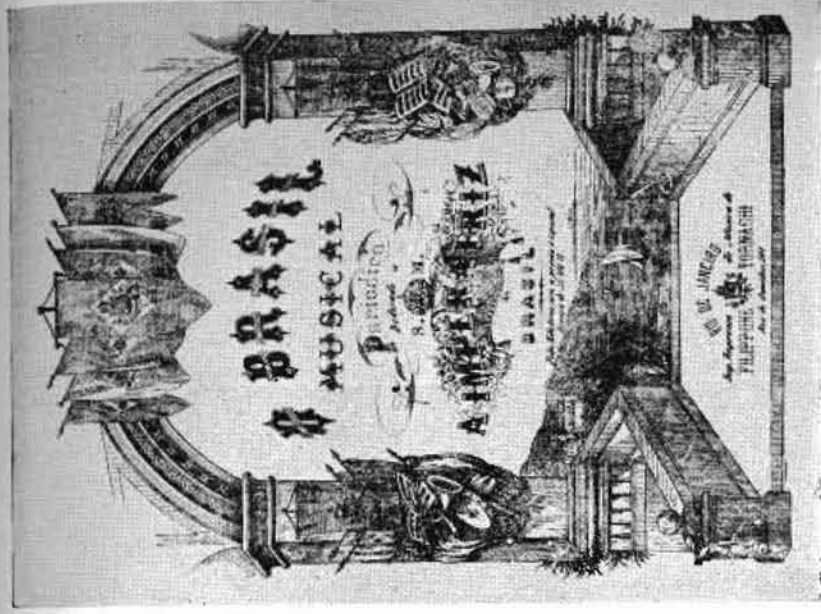
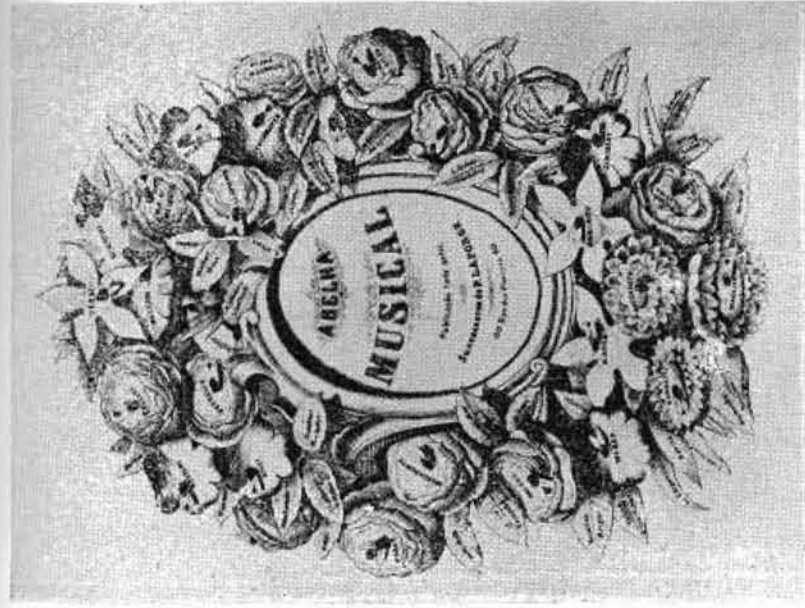
PREÇOS

Camarotes de 1ª e 2ª ordem, com 5 entradas
\$08, ditos de 1ª, com 5 ditos, \$06; cadeiras de 1ª
class, \$4, ditos de 2ª, \$3; entradas 1ª; entradas
gratua para os camarotes de 4ª ordem, \$2.

Achilles Arnaud, pianista y amigo de Gottschalk. Dibujo de Angelo Agostini.
(*A Vida Fluminense*, Anno IV, Nº 204, Rio de Janeiro, 25 de Novembro de 1871).
Anuncio del primer concierto de Gottschalk en Rio de Janeiro. (*Diario do Rio de Janeiro*, Anno 52, Nº 151, Quarta-feira, 2 de Junho de 1869).
Anuncio del segundo concierto de Gottschalk. (*Diario do Rio de Janeiro*, Anno 52, Nº 157, Rio de Janeiro, Terça-feira, 8 de Julho de 1869).



1. Primer concierto de Gottschalk en el *Theatro Lyrico Fluminense*, el 3 de Junio de 1869. Dibujo de Angelo Agostini. Comentario: "Cheio como un ovo! — tal era o aspecto do theatro Lyrico na noite do primeiro concerto de Gottschalk". (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 76, Rio de Janeiro, 12 de Junho de 1869).
2. Curioso dibujo de Gottschalk, de autor anónimo, que pertenecía al Profesor Pablo Faget, pianista francés formado en el Conservatorio de Paris y radicado en Montevideo. Gottschalk estudiaba mucho en casa de Faget y llegó a vivir allí en varias oportunidades. El dibujo alude a la propaganda que Gottschalk hacía de los famosos pianos Chickering, de Boston. (Propiedad del nieto de Pablo Faget, el compositor uruguayo Luis Cluzeau Mortet, y gentileza del mismo).



Publicación musical periódica de la época en que Gottschalk llegó a Río de Janeiro. (Biblioteca Francisco Curt Lange).

ESPECTACULOS

THEATRO GYMNASIO
EMPRESA E DIRECCÃO DO ARTISTA
FURTADO COELHO
MECENAS DAS ARTES
GRANDE ESPECTACULO-CONCERTO
DADO POR
ANNIBAL NAPOLEAO
com o concurso de artistas primarios
L. M. GOTTSCHALK
o do distincto professor
BERNARDO WAGNER
A companhia de Artistas representará a
magnifico drama

A ESTATUA DE CARNE
Peculiaridade de B. S. V. A.

O teatro das biblicas apresentará a grande e
positiva de Jerusalim de Artur Napoleao, em dia
de sempre ás 8 e 1/2, 1º andar.
Peculiaridade — 1ª. e 2ª. — a 8 e 1/2, 3º. — a 11 e 1/2
4º. — a 11 e 1/2.

Anuncio del concierto de Annibal Napoleão, en el que tomó parte Gottschalk. (*Diário de Rio de Janeiro*, Anno 52, N° 160, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 11 de Junho de 1869).



Dibujo de Henrique Fleiuss, alusivo a las ganancias que obtuvo Gottschalk en sus conciertos por los precios establecidos y la enorme concurrencia de público. (*A Semana Illustrada*, Anno X, N° 469, Rio de Janeiro, 5 de Dezembro de 1869).

ESPECTACULO DE VARIAS CORES.
Gottschalk. — O Sr. Meho Días. — O Circo Militar. — M. do Lafayette.

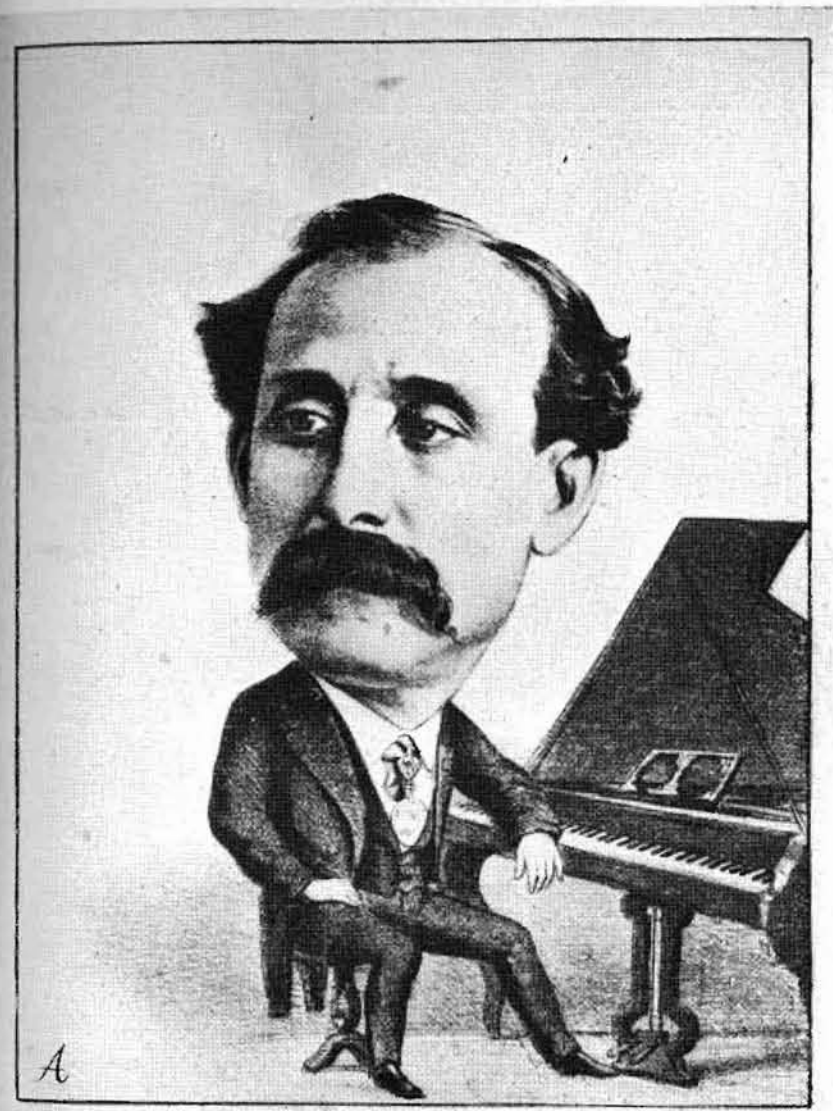
O seguinte concerto de Gottschalk, no Theatro Lyrico de S. Paulo, em 24 de Junho, foi o primeiro de sua carreira em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo.

Não foi o concerto de Gottschalk, no Theatro Lyrico de S. Paulo, em 24 de Junho, que foi o primeiro de sua carreira em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo.

Não foi o concerto de Gottschalk, no Theatro Lyrico de S. Paulo, em 24 de Junho, que foi o primeiro de sua carreira em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo.

Não foi o concerto de Gottschalk, no Theatro Lyrico de S. Paulo, em 24 de Junho, que foi o primeiro de sua carreira em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo, e a primeira vez que se deu a sua música em S. Paulo.

Comentario del segundo concierto de Gottschalk. (*A Vida Fluminense*, Anno II, N° 76, Rio de Janeiro, 12 de Junho de 1869).



Un notable dibujo de Angelo Agostini, realizado a las pocas semanas de haber arribado Gottschalk a Río de Janeiro. (*A Vida Fluminense*, Anno II, Nº 76, Rio de Janeiro, 12 de Julio de 1869).

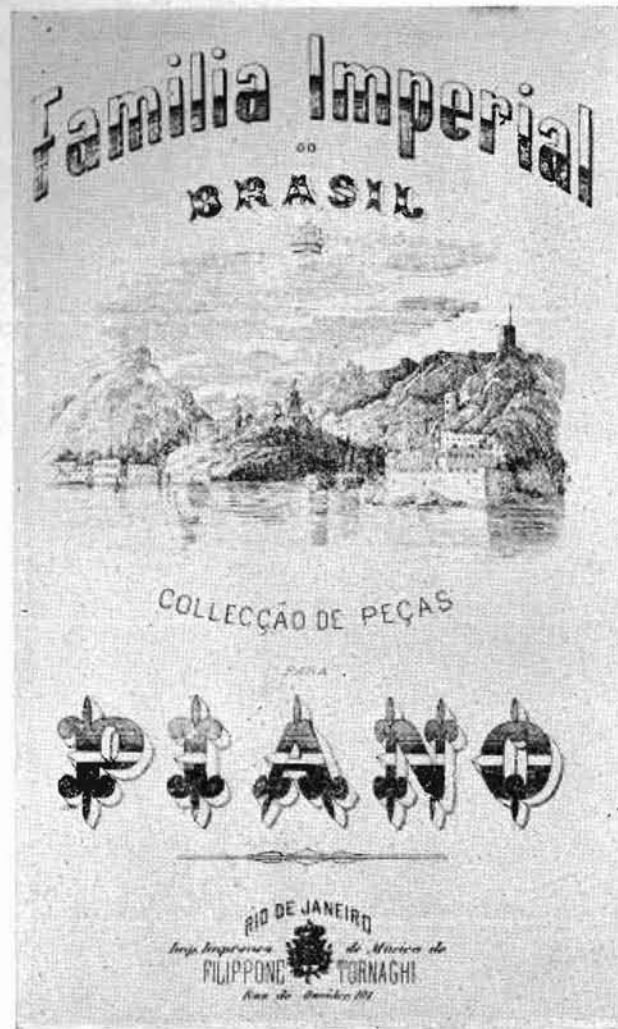


Saída do theatro lyrico na noite de sabbado passado

Critica de las pésimas condiciones en que estaban las inmediaciones del *Theatro Lyrico Fluminense*, particularmente después de alguna fuerte descarga pluvial. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 82, Rio de Janeiro, 24 de Julho de 1869).

W. de Mehl
DON PEDRO II.
Empereur du Brésil.
Grand Moreceau de Concert
sur la
Chasse du Jeune Henry.
Composé pour deux pianos.
L. A.
L. A. Gottschalk.
à la Française.
Piano G.

Grand Moreceau de Concert sur la "Chasse du Jeune Henry" (de Mehl), composé pour deux pianos. Copia prolija, lujosamente encuadrada (no es manuscrito original), dedicada al Emperador Pedro II. El exceso de acidez de la tinta está exponiendo esta copia a una lenta destrucción. (Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Sección Manuscrito, Archivo 1-9, 1-48).



Publicación musical periódica de la época en que
Gottschalk llegó a Río de Janeiro. (Biblioteca
Francisco Curt Lange)



L. M. GOTTSCHALK

Quand dans un ingrat instrument
On sait, ainsi que lui, faire passer son âme,
Pourquoi presser si fortement
La pédale de la réclame!

“Quand dans un ingrat instrument/Ou sait, ainsi que lui, faire passer son âme,/Pourquoi presser si fortement/La pédale de la réclame”/. Caricatura de Gottschalk por Joseph Mill (litografía coloreada), en el *Journal satirique illustré* “Ba-la-clan”, Rio de Janeiro, 3^{me} Année, N^o 105, 19 Juin 1869.

BA-TA-CLAN

JOURNAL SAHARIQUE PROGRESSIVE

ABONNEMENTS		PARAQUAY EN HOMME		ABONNEMENTS	
En avant	1200	En avant	1200	En avant	1200
En arriero	1000	En arriero	1000	En arriero	1000
En sus	800	En sus	800	En sus	800
En total	3000	En total	3000	En total	3000

DONATEURS N⁰ 108 DA AJUDA 1⁰ P⁰ MEIA ETAGE

Os editores: A. Rio de Janeiro, do Jornal do Commercio, com M. L. de Castro e J. de S. Paulo. Os editores: A. Rio de Janeiro, do Jornal do Commercio, com M. L. de Castro e J. de S. Paulo. Os editores: A. Rio de Janeiro, do Jornal do Commercio, com M. L. de Castro e J. de S. Paulo.

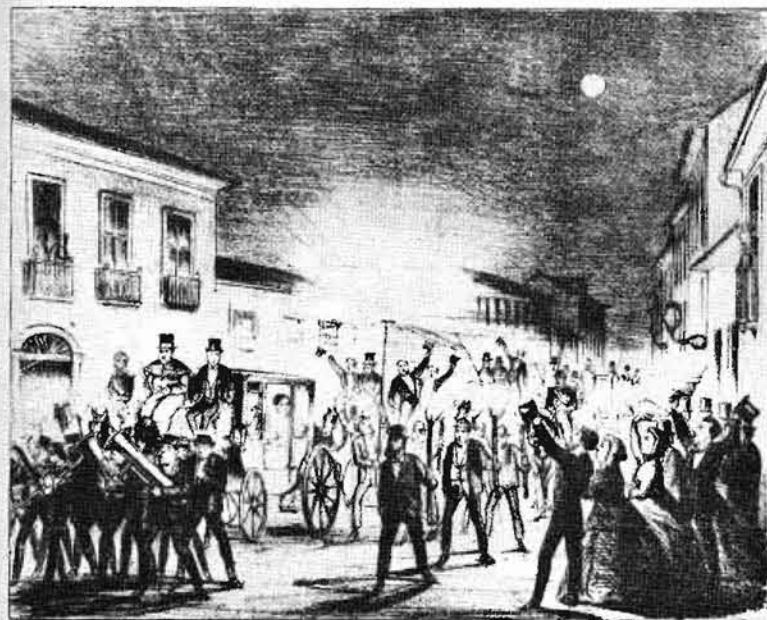


N⁰ 108 - 108 DE JANERO
 Este e o papel de Maria Stuart.
 Desejamos, para o teatro, a sua representação.
 O teatro de Maria Stuart.

Adelaida Ristori en el papel de María Stuart, actuando en el *Theatro Lyrico Fluminense*, después de la primera serie de conciertos de Gottschalk. (Dibujo de Joseph Mill, *Ba-ta-clan*, 3^{me} Année, N^o 108, Rio de Janeiro, 10 Juillet 1869).



Medalla, conmemorativa acuñada en 1855, con motivo de la actuación de Sigismund Thalberg en Río de Janeiro.



Explendida ovacão feita a Ristori na noite de 21 de Agosto

Homenaje a Adelaida Ristori, el 21 de Agosto de 1869. Al frente marcha una de las varias *Bandas Alemães* que en esa época existían en Río de Janeiro. Dibujo de Angelo Agostini. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 57, Río de Janeiro, 28 de Agosto de 1869).

Stendhal à Arthur

J'ai une lettre de
Lavin devant moi, pleine de techniques
comme les auges de cet esprit latin
entre au point de vue de tout le
nature et de tout le monde en cette grande de
explication d'homme bien mieux, mais
tout, pour être en compagnie de monde
de la circulation de sang de avec
économie nouvelle que pour
minutier aux courants, d'ailleurs
de mal d'aimer tout le monde
changer elle tout d'un coup
vint, en une lune estive et
d'arriver? Je accompagnai moi
en entier en deux mois de
samedi en point comtois au
pays (de l'Alsace) et en en
samedi comme d'habitude pluvieuse
de la surface intérieure de l'âme

une lettre de l'ami de
l'acte de caricatures de
tout et de monde, qu'il t'aima
avec lui: le point, le monde,
de moi, de tout, de moi, l'acte
de ma vie, et de tout le monde.
Le style de tout l'homme
et un monde, de moi, que celui
qui me fait le point, que je, que
moi, un monde, d'ailleurs
plus tout que je, et moi.

Stendhal
Arthur

Carta que Gottschalk escribió de un lugar de descanso, posiblemente desde Tijuca, a su amigo Arthur Napoleão. Carece de fecha, debiendo ser situada a mediados de 1869, después de la primera serie de conciertos en Junio. Este manuscrito se hallaba registrado bajo el nombre de (H)offenbach. (Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Sección Manuscritos, Vol. Cartas y Autógrafos, 1-9, 1-68, carta No 98, dos hojas).



Fomos obsequiados com uma photographia das mãos do Sr. Gottschalk, tirada pelo Sr. Pacheco no momento da execução do tremolo.

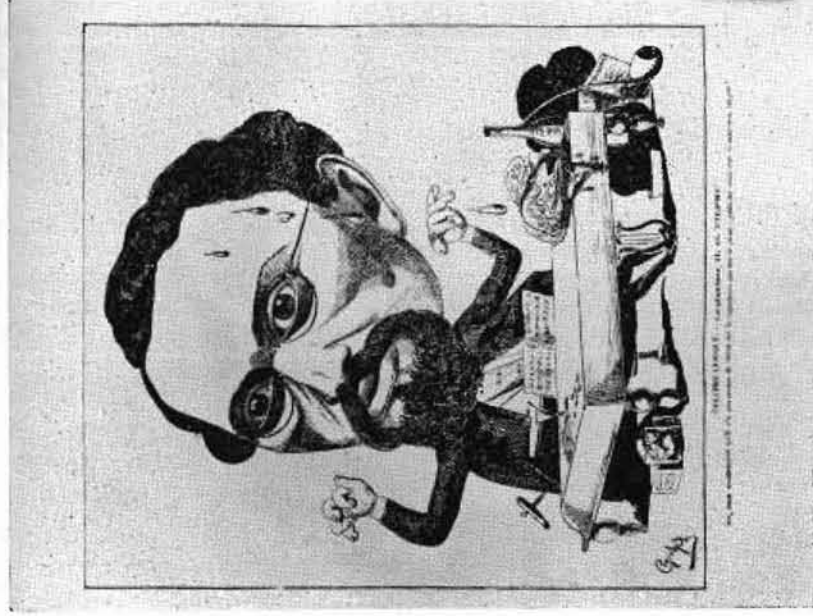
Caricatura de Henrique Fleiuss, que alude a la asombrosa técnica de Gottschalk. J. F. Pacheco era el fotógrafo de mayor prestigio en Río de Janeiro en la segunda mitad del reinado de Pedro II. (*Semana Illustrada*, Anno IX, No 447, Río de Janeiro, 4 de Julho de 1869).

LA ÚLTIMA ESPERANZA

Primo inspiracion del tema de esta composicion escrita por la mano del notafgrafo pianista



Bosquejo de Gottschalk. Manuscrito reproducido por Fors del Archivo que poseía en La Habana Nicolás Ruiz Espadero.



El pianista y organista H. C. Tiepke, director de la *Licéartístico* (Coro alemán a capella), conocido de Gottschalk desde los Estados Unidos, en cuyo beneficio intervino desinteresadamente. Dibujo de Joseph Mill. (*Ba-ta-cla*, 3^{me} Année, N^o 127, Río de Janeiro, 20 Noviembre 1869).



Jenny Beauquet, cantante francesa retirada de la actividad pública, en cuyo beneficio intervino también desinteresadamente Gottschalk. Dibujo de Joseph Mill. (*Ba-ta-cla*, 3^{me} Année, N^o 123, Río de Janeiro, 23 Octubre 1869).



Retratos de Gottschalk, tomados en 1869 en Río de Janeiro, en el Atelier del fotógrafo fluminense más nombrado, J. J. Pacheco, instalado en la Rua do Ouvidor. (Archivos fotográficos del *Instituto Histórico e Geografia Brasileiro*, Río de Janeiro).

BA-TA-CLAN

JOURNAL SATIRIQUE ILLUSTRÉ

ABONNEMENTS

En France...
En Europe...
En Amérique...

PARAISSEMENT LE MARDI

ABONNEMENTS

En France...
En Europe...
En Amérique...

BUREAUX : RUA DA AZUDA 18. PREMIER ÉTAGE

Chef de bureau : à Rio de Janeiro, au bureau du journal. — Assistants : MM. Chaves et Nogueira. — à S. Paulo, chez M. A. J. Guedes, Largo da Sé, 9. — à Pernambuco, chez MM. de Albuquerque et F. de Castro. — à Paris, chez M. E. Pichon, boulevard des Capucines, 27. — à Londres, chez M. J. Pichon, boulevard des Capucines, 27. — à New York, chez M. J. Pichon, boulevard des Capucines, 27. — à Rio de Janeiro, chez M. J. Pichon, boulevard des Capucines, 27.



LE DIRECTEUR DES < CRISTY'S MINSTRELS >

N'est-ce pas mesdames, que si tous les nègres étaient aussi jolis et aussi gracieux, vous seriez toutes négrophiles ?

W. Norton, el Director de los *Cristy's Minstrels* que actuaron en 1869 en Río de Janeiro. El comentario del dibujante Joseph Mill dice: "N'est-ce pas, mesdames, que si tous les nègres étaient aussi jolis et aussi gracieux, vous seriez toutes négrophiles?". (*Ba-ta-clan*, 3^{me} Année, N° 115, Rio de Janeiro, 22 Août 1869).

ESPECTACULOS
THEATRO LYRICO FLUMINENSE
HOJE
 Segunda-feira 23 de Agosto de 1869
CRISTY'S MINSTRELS
 BILHETE REPRESENTAÇÃO PARA ESTREIA
 BOMBA COM A PROTEÇÃO DO PROTECTOR DA TARDE
SS. MM. II.
 PROGRAMMA

1. Overture
 2. Overture
 3. Overture
 4. Overture
 5. Overture
 6. Overture
 7. Overture
 8. Overture
 9. Overture
 10. Overture

Intervallo de 10 minutos

1. Overture
 2. Overture
 3. Overture
 4. Overture
 5. Overture
 6. Overture
 7. Overture
 8. Overture
 9. Overture
 10. Overture

Intervallo de 10 minutos

O SALÃO DE PHOTOGRAPHIA

SCENAS NA CASA DE PACHECO

Intervallo de 10 minutos

SCENAS NA OPERA ITALIANA

Intervallo de 10 minutos

Gottschalk o grande, o incomparavel, o unico, chegou a Corte, de volta de sua passagem a provincia de S. Paulo, onde extasiou a população da capital e de Santos.

Seus concertos foram sempre muito concorridos.

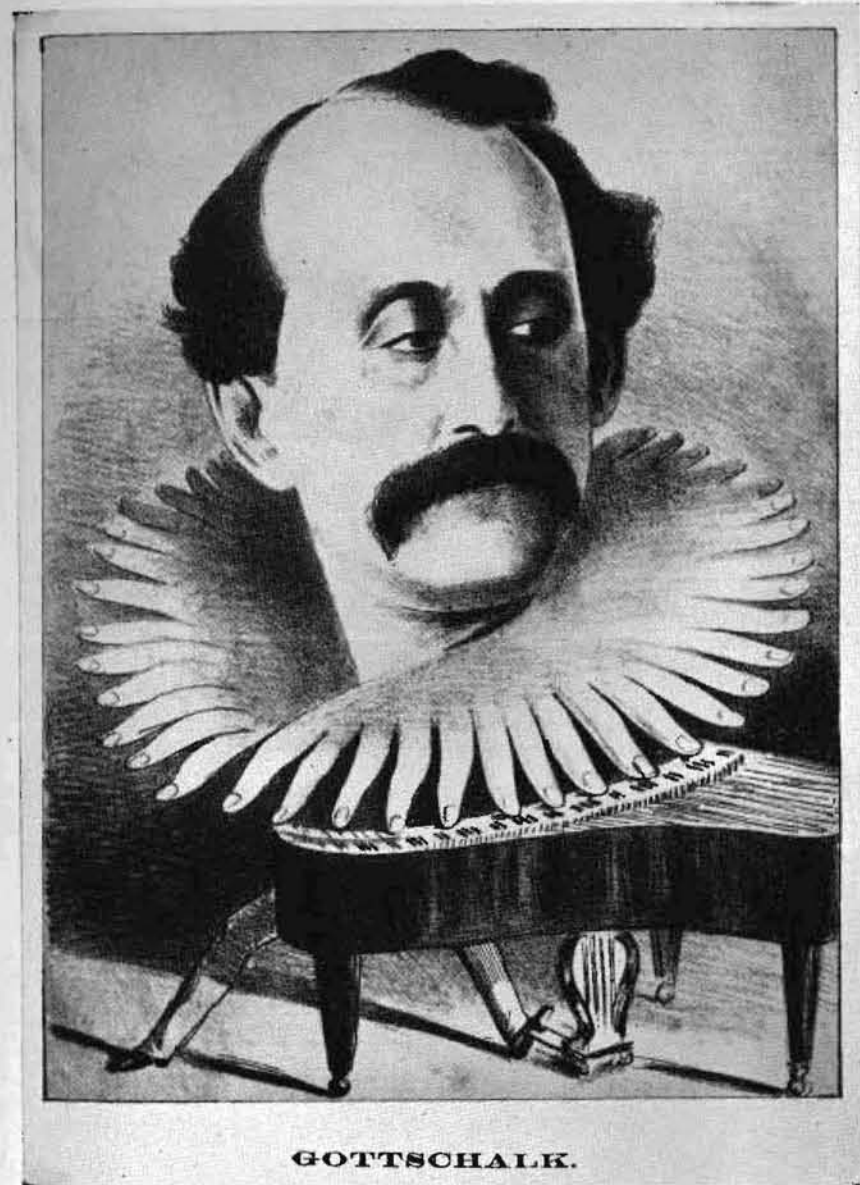
Imenso foi sempre o puzão com que o distinto pianista americano foi applaudido por todos, principalmente por essa classe academica, por essa classe de elite de intelligencia e de enthusiasmo, tão rica de moralidade e de espereanças, tão severa, quando julga as mediocridades, quanto fanatica quando se embouca com o verdadeiro talento.

O Sr. Gottschalk, *esfôrta gate* pela felicidade, está muito affeito aos applausos publicos; entretanto está firmemente convicido que foi com verdadeira satisfação que via aquellos corações de vinte annos expandirem-se não com phrases trivias mas eloquentes, não com *bon-quet* já desbotados e insidiosos mas com dores vivas e perfumadas, colhidas de fresco no encantado jardim da inspiração.

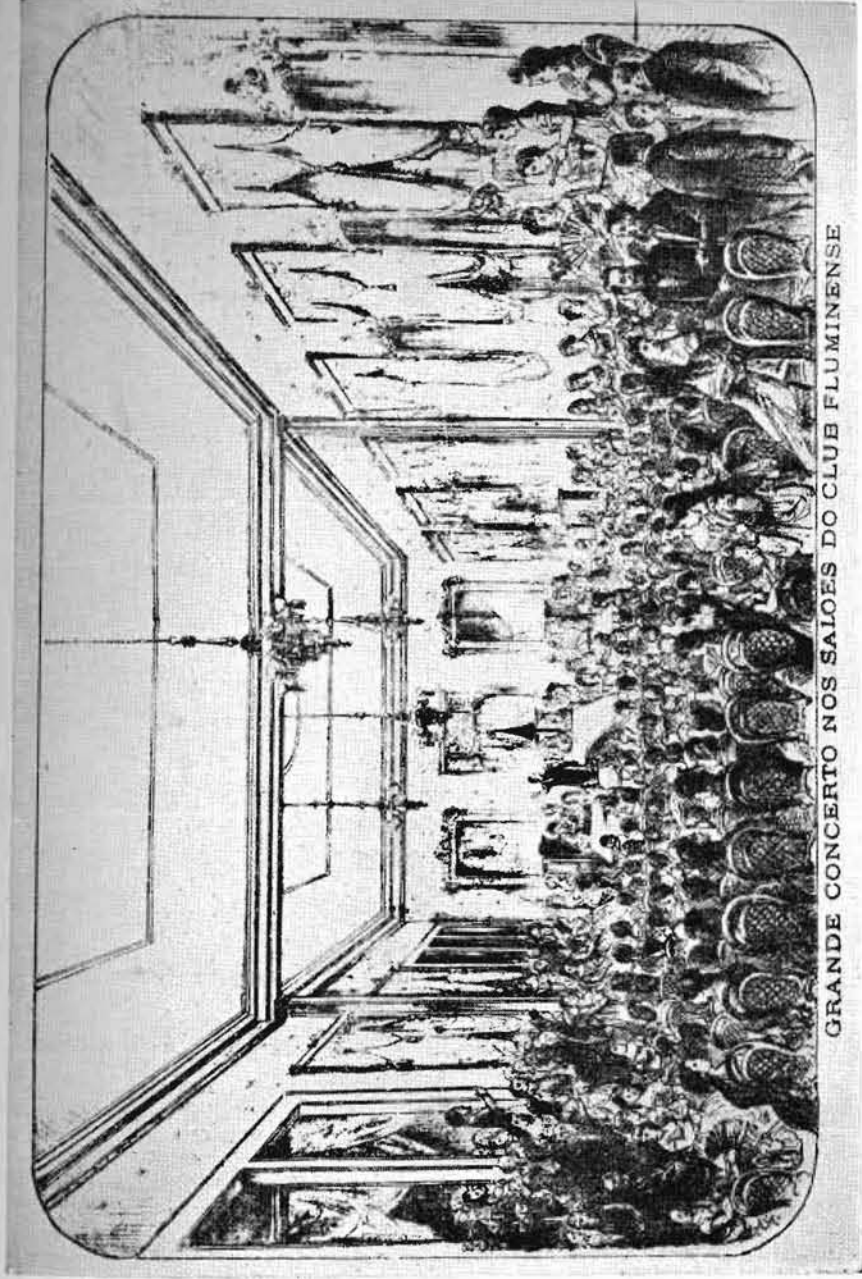


Os adunados da grande tragica e subda do teatro Lyrico

1. Con la investigación practicada en derredor de la vida y muerte de Gottschalk en Río de Janeiro, se descubrió la presencia, en esta ciudad, de un Grupo de *Cristy's Minstrels*, cuyas representaciones deben haber sido visitadas también por su connacional, el célebre virtuoso norteamericano. (Anuncio en el *Diario do Rio de Janeiro*, Anno 52, No 231, Segunda-feira, 23 de Agosto de 1869).
2. Comentario de la actuación de Gottschalk en São Paulo, cuyos resultados no habían sido esclarecidos hasta ahora. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 90, Rio de Janeiro, 18 de Setembro de 1869).
3. Un anticipo a Portinari, logrado por Angelo Agostini en 1869: estado de las manos después de haber aplaudido entusiastamente a la Ristori. (*A Vida Fluminense*, Anno II, Rio de Janeiro, 3 de Julho de 1869).



Un notable dibujo de Henrique Fleiuss, alusivo al virtuosismo de Gottschalk.
(*A Semana Ilustrada*, Anno IX, No 442, Rio de Janeiro, 30 de Maio de 1869).



GRANDE CONCERTO NOS SALOES DO CLUB FLUMINENSE

Concierto realizado en el *Club Fluminense*, en 1871. En este mismo lugar se celebraron más tarde los conciertos del *Club Beethoven*, animados extraordinariamente por Roberto Klusman Benjaimin y descritos, entre otros, por Carl von Koseritz. (*A Vida Fluminense*, Anno IV, Nº 208, Rio de Janeiro, 23 de Dezembro de 1871).



Preço das subscrições para a corte.	NONO ANNO	Preço das subscrições para as provincias.
Trimestre 50000	N. 445.	Trimestre 30000
Semestre 90000	Publicação	Semestre 110000
Anno 160000	TODOS OS DOMINGOS.	Anno 180000
Avulso 500 rs.		Avulso 500 rs.



Dr. SEMANA — Bravo! bravo! bravissimo!
 MOLEQUE: — Perdão, senhor, mas depois que ouvi os trovados do piano de Gottschalk todo eu
 trazo! Que feiticeiro aquelle, senhor! Quem sabe frisar assim faz do mundo um corralão e dos
 curações peteca.

El Dr. Semana y su Moleque, personajes creados por Henrique Fleiuss para castigar cáusticamente las fallas de la política y de la sociedad, especialmente los problemas de profilaxis social y de la esclavitud, abandonan en este número su habitual página de combate, contagiados por el arte de Gottschalk. (*Semana Illustrada*, Anno IX, No 445, Rio de Janeiro, 20 de Junho de 1869).



Concerto monstruo! No qual se executou no dia 28 de Junho de 1869, 31 pianistas, 112 músicos, 158 peças de concertos de Chopin, 70 peças de Liszt, 100 peças de Wagner, etc. etc. etc. No qual o publico teve a oportunidade de acompanhar com natural que devesse dadas as dimensões com a "terceira mão".



La lune ou le Cataclisme de 1869
Nº 92 de 4 de Outubro *Nº 98 de 22 de Outubro*

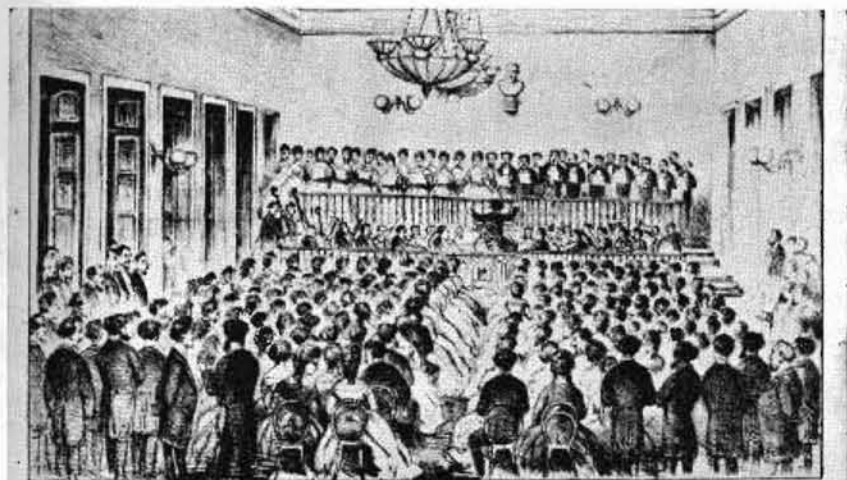
1. Dibujo alusivo al primer concierto monstruo de Gottschalk, organizado para 31 pianistas y dos orquestas en el *Theatro Fluminense*, el 5 de Octubre de 1869. (*A Vida Fluminense*, Anno II, Nº 92, Rio de Janeiro, 2 de Outubro de 1869).
2. El anunciado cataclismo para la madrugada del 5 de Octubre de 1869, motivo de pánico en Río de Janeiro, comparado por Agostini con la parodia vocal, instrumental y de ballet que desencadenó el *Theatro Alcazar* el 22 de ese mismo mes. (*A Vida Fluminense*, Anno II, Nº 98, Rio de Janeiro, 30 de Outubro de 1869).



Publicación musical periódica, de la época en que
Gottschalk llegó a Río de Janeiro. (Biblioteca
Francisco Curt Lange)



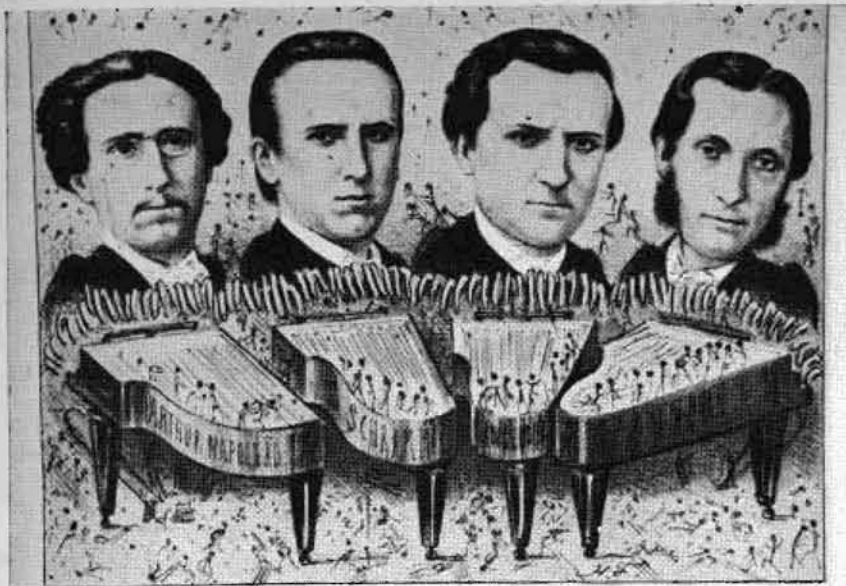
As mesas do Rio de Janeiro juraram não deixar um só piano no depósito dos Irmãos Narciso e Arthur Napoleão, o que fará que elles se verão obrigados no anno de 1870 a mandar vir pelo mar os pianos



Concerto dado pelo Club Mozart na noite de dez de Setembro 1870. Aspecto do salão principal na noite da inauguração

1. Río de Janeiro fué llamada por muchos viajeros "La Ciudad de los pianos". La adquisición de estos instrumentos aumentó considerablemente con la estadia de Gottschalk. Dibujo de Angelo Agostini alnsivo al floreciente comercio que Arthur Napoleão, el gran pianista portugués y amigo de Gottschalk, inauguró con su hermano y el señor Narciso en Setiembre de 1869, cu el nuevo local de la Rua dos Ourives, No 62. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 92, Rio de Janeiro, 2 de Outubro de 1869).

2. Inauguración del nuevo local del Club Mozart. Dibujo de Angelo Agostini. (*A Vida Fluminense*, Anno III, No 156, Rio de Janeiro, 24 de Dezembro de 1870).



EMILIANO DE FIGUEIRA
 Na noite de 14 de Novembro de 1863, tocando em 4 pianos.

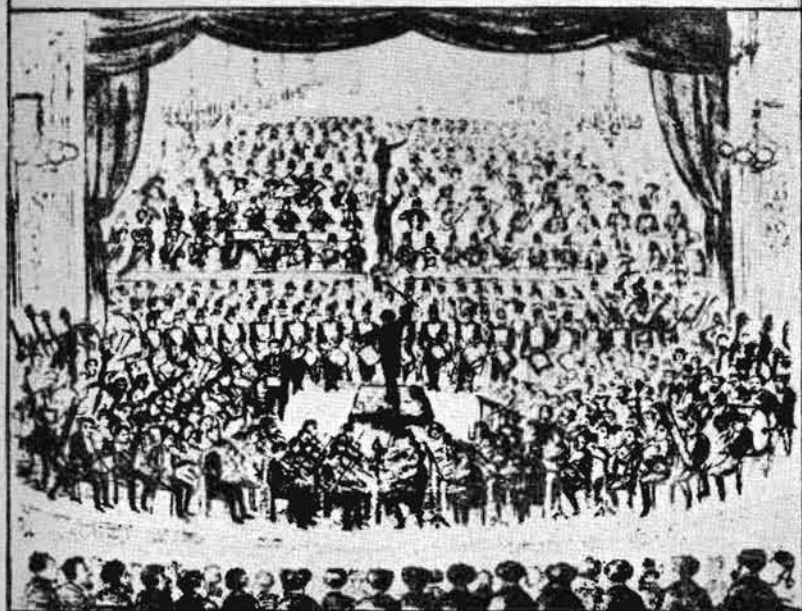


O Sr. Gottschalk que quer reunir 650, não, quer dizer 650 mil cordos músicos para seu concerto, e provável que não terá remédio senão comprar selas para cavalos e muros.

1. Arthur Napoleão, C. Schramm, M. Angel Lopes y Achilles Arnaud en un concierto a 8 manos y 4 pianos: "Batalla da Traviata", realizada el 14 de Noviembre de 1863. Dibujo de Heurique Fleiuss. (*Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, Anno III, No 154).
2. Angelo Agostini expresa en este dibujo sus dudas sobre la posibilidad de reunir, en Rio de Janeiro, 650 músicos para un concierto y sólo lo cree posible si Gottschalk recurre a los músicos ambulantes. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 92, Rio de Janeiro, 2 de Outubro de 1869).

650! MUSICOS

.....!



O grande festival de Gottschalk

Enchente real por todos os lados! A scena encheu-se de musicos e a plateia e os camarotes encherão-se de melodias e os bolsos do grande artista encherão-se de contos de reis! Que enchente!

El gran Festival de Gottschalk y su última actuación pública. (Enchente real por todos os lados! A scena encheu-se de musicos, a plateia e os camarotes encherão-se de melodias e os bolsos do grande artista encherão-se de contos de reis! Que enchente!). Dibujo de Angelo Agostini. (*A Vida Fluminense*, Anno II, Nº 101, Rio de Janeiro, 4 de Dezembro de 1869).

LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE MEXICO EN EL SIGLO XVI *)

LOTA M. SPELL

AUSTIN, TEXAS

A los tres años de haberse apoderado los europeos del Valle de México, en 1521, la construcción del piramidal *teocalli* en la vasta Plaza Principal de la capital azteca había sido convertida en una pequeña iglesia parroquial, en la que se llevaban a cabo servicios cristianos para los conquistadores. Y antes de que transcurrieran siete años, Carlos V había enviado al Nuevo Mundo un enérgico Franciscano para tomar posesión del cargo de Obispo de México y convertir la iglesia parroquial en catedral. Fué tan grande la necesidad inmediata que sintió el Emperador, de un mentor espiritual para los europeos y de un protector de los nuevos y acalorados asuntos, que el obispo electo, Juan de Zumárraga, se embarcó antes de haber sido consagrado.

Después de largos meses de fatiga para cruzar el océano y de días interminables subiendo y bajando por montañas escabrosas, Zumárraga se encontró en la capital azteca, una ciudad isleña enclavada entre picos nevados. Pero al fin se halló de nuevo en medio de hermanos de su orden, porque algunos franciscanos ya estaban en México hacía cinco años, enseñando y tratando de cristianizar a la juventud del único pueblo altamente civilizado que hasta ese entonces se conocía

(*) La Doctora Lota M. Spell, de la Universidad de Texas, es una de las más notables investigadoras de la historia mexicana y de la presencia de la cultura hispánica en los territorios del suroeste de los Estados Unidos de Norte América. Ha dedicado al mismo tiempo muchas de sus investigaciones a la música, tanto en lo referente a su historia como al folklore, hasta tal punto que fué elegida miembro del Instituto Interamericano de Musicología por el valor de sus contribuciones. El presente estudio, una investigación concienzuda que demandó años de paciente búsqueda en tiempos en que la procura de documentos de la iglesia mexicana era difícil, cuando no imposible, habla con elocuencia de su erudición y su vasto dominio de la bibliografía concerniente al tema elegido. La presente traducción ha sido vertida del trabajo original en idioma inglés, publicado en *The Hispanic American Historical Review*, Vol. XXVI, No 3, August, 1946 (Nota de la Dirección).

en América ⁽¹⁾. En la orilla oeste de la sección de la ciudad que Hernán Cortés había separado para los habitantes españoles, a pocas cuadras apenas de la Plaza de Armas, se había construido un Convento Franciscano. Allí, el obispo electo estableció su centro de operaciones y principió a estudiar los problemas de su diócesis. Se encontró rodeado de una sociedad autóctona compuesta de una aristocracia culta, de clases trabajadoras y de esclavos, todos ellos estrictamente controlados por un puñado de europeos que los había subyugado. Zumárraga hizo reunir a los jefes indígenas de la región y les aseguró, —a través de Fray Pedro de Gante, el maestro de escuela flamenco que había adquirido su lenguaje—, que conocía a fondo sus intereses y que había venido a ayudarles ⁽²⁾. También hizo amistad con los jóvenes indígenas, en su mayoría hijos de caciques, enseñándoles el idioma español, lectura, escritura y música en la escuela que había sido establecida en el Convento Franciscano. Cuando él atendía el servicio religioso que había sido organizado para ellos, separadamente, en la Capilla de San José, quedaba maravillado de su habilidad musical y del progreso que habían hecho al asimilar un tipo de música enteramente extraño a la suya propia. Como se sabe, hacía tiempo que los aztecas, mucho antes de la conquista, empleaban música en muchos aspectos de su vida, —en la recreación, en la industria, en las guerras y en los ritos religiosos, especialmente en sus templos cuando procedían al sacrificio de humanos—, pero ellos conocían únicamente instrumentos de percusión y a viento, su extensión tonal era limitada y no habían desarrollado forma de notación musical alguna ⁽³⁾.

En sus paseos por la ciudad, Zumárraga se dió cuenta de que había venido a vivir a una región prodigiosamente dotada por la naturaleza, pero su iglesia, —la construcción primitiva que daba frente

(1) Véase la carta de Pedro de Gante, de Junio 27 de 1529, en AMANDUS DE ZIERIKZEE, *Chronica compendiosissima ab exordio mundo usque ad annum Domini millesimum quingentesimum trigenimum quartum* (Amberes, 1534). Ha sido traducida al español en JOAQUÍN GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI* (México, 1886), págs. 394-397.

(2) De Juan de Zumárraga al Rey, México [Agosto 27 de 1529], en GARCÍA ICAZBALCETA, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México* (México, 1881), Apéndice, Documento 1, pág. 30 (en adelante abreviado a ZUMÁRRAGA).

(3) SPELL, LOTA *Aztec Music and Musicians* en "Proceedings of the Music Teacher's National Association", 1925, págs. 98-105; CASTAÑEDA, DANIEL & MENDOZA, VICENTE T., *Instrumental precortesiano. Tomo 1, Instrumentos de percusión* (México, 1933).

al lado oeste de la Plaza de Armas, en dirección a uno de los palacios de Cortés—, parecía miserablemente pequeña y rústica, aún en contraste con la capilla monástica que dejó en Abrojo, España. Había espacio suficiente para un magnífico edificio y en su mente surgían constantemente visiones de una catedral como la de Sevilla, de la cual la iglesia mexicana era una dependencia. Con tiempo, pensó, debe ser levantada. En todo caso pudo contar inmediatamente con música tan buena como la que tenía la Capilla de San José. Los cánticos de un coro de cristianos tenían que suplantar a aquellos que entonaron los sacerdotes aztecas mientras arrancaban los corazones aún calientes de los cuerpos humanos para ofrecerlos como sacrificio a sus dioses.

Muchos fueron los que prestaron ayuda al obispo electo en aquellos primeros días. Fray Pedro, el Flamenco, que dirigía la escuela indígena, designó un grupo de niños para servirle de cantores en el coro. Una instrucción musical más amplia de estos niños fué confiada al Canónigo Juan Xuárez, que llegó en 1530, pero Fray Pedro y Arnaldo de Basatzio les enseñaron latín con el propósito de que pudieran cantar el servicio con plena comprensión del mismo ⁽⁴⁾. En ese entonces ya estaba en uso un órgano, pagándose al organista una anualidad de cincuenta pesos ⁽⁵⁾. En verdad, los servicios en la Catedral de México eran comparables, en algunos aspectos, con aquellos que se realizaban en la Catedral de Sevilla ⁽⁶⁾. Hasta en los pri-

(4) Véase su testimonio, del 14 de Julio de 1530, en *Un desconocido censualario del siglo XVI perteneciente a la Catedral Metropolitana de México* (Prólogo y notas de Alberto María Carreño, México, 1944), Documento 8, pág. 66 (en adelante abreviado a *Censualario*). Con referencia a los eventos de 1530, Zumárraga manifiesta: "El canónigo Xuárez enseñaba el canto a los indios", en una carta a Carlos V, Valladolid [1533], en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 67, y en CUEVAS, MARIANO, ed., *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México* (México, 1914), pág. 38 (en adelante abreviado a *Documentos inéditos*). MENDIETA, GERÓNIMO, *Historia eclesiástica indiana*, manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Texas, Libro IV, capítulo XIV, folios 171-172; o en ejemplar impreso (México, 1870), págs. 408-410, 414.

(5) Véase el testimonio del Canónigo Gaspar López, de Julio 14 de 1530, en *Censualario*, págs. 63-64.

(6) "Dicha Iglesia [de México] en su calidad es tan bien servida como la de Sevilla, porque en ella se dice cada día prima e terciá e misa e sexta e nona e vísperas e completas; y todo cantado o con mucho reposo, por[que] hay para ello harto copia de clérigos, como es notorio al pueblo; e todas las fiestas e domingos se dice misa e vísperas a canto [de] órgano; e se ofician con órgano o se solenizan las pascas e fiestas muy hondamente... e pocas fiestas son las a quien no se le hace la solenidad que se le puede hacer" (testimonio de Alonso López, canónigo, dado el 14 de Julio de 1530 en *Censualario*, pág. 61).

meros años de su obispado, Zumárraga no tenía porqué avergonzarse de la música. Entre las primeras adquisiciones que efectuó para su iglesia figuraban "cuatro oficios grandes de punto para cantar el oficio divino, e misales e breviarios grandes para el coro" (7).

Era evidente el interés de Zumárraga en la música de la iglesia, a través de lo que pudieramos llamar su incumbencia, aunque era un mero detalle en el programa general. Reconocía los resultados tan poco comunes que se habían obtenido con los jóvenes indios y apreciaba su habilidad musical. Ya en 1531, junto con otros, certificó ante el Rey su talento para el canto llano y la música polifónica: en una carta fechada el 12 de Junio de ese año y dirigida al Consistorio de Tolosa en 1532, llamó especial atención al cantar y a la escritura musical de los niños de la escuela de Pedro de Gante (8). Durante su estancia en España, adonde había sido llamado para explicar las dificultades surgidas entre las autoridades civiles y las eclesiásticas de México, solicitó del Consejo de Indias proveyera a las capillas de los frailes de libros corales de canto llano y misales, desde que los jóvenes indios que recibían enseñanza de aquéllos eran muy capaces para el canto eclesiástico (9). Ciertamente, Pedro de Gante los consideró competentes para servir en la Catedral, pues escribió al Rey, quien era su pariente: "Y sin mentir puedo decir harto bien que hay buenos... cantores que podrían cantar en la capilla de V. M. tan bien, que si no se vee tal vez no se creerá" (10).

Por ser la diócesis de México una dependencia del arzobispado de Sevilla, muchas de las costumbres y prácticas de aquella catedral, incluyendo el uso de la liturgia mozarábica, fueron lentamente instituidas en la humilde iglesia. El servicio de la Catedral comprendía dos tipos de música: el *canto llano*, que era suficiente para iglesias y servicios sencillos, y la música mensural, el *canto de órgano*, que era empleado usualmente, al menos para partes del servicio los días domingo y festivos. El director musical principal era el chantre, un dignatario del Cabildo eclesiástico de la Catedral, quien era responsable del entrenamiento vocal de los coristas y de la dirección de todo lo concerniente al canto llano. El sochantre era su asistente y sustituto, en el

(7) Declaración del Obispo electo en *ibid.*, pág. 58.

(8) Zumárraga y otros del Consejo de Indias, Marzo 1531, en GARCÍA ICAZ-BALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 53; "Multi enim puerorum istorum bene legere, scribere, canere et punctuare sciunt" (*ibid.*, pág. 58).

(9) Memorial al Consejo [a fines de 1533]. Original en el Archivo General de Indias; citado en parte en CUEVAS, *Historia de la iglesia en México* (5 vols., Tlalpam-El Paso, 1921-1928), I, 467.

(10) México, Octubre 31 de 1532, en *Cartas de Indias* (Madrid, 1877), págs. 51-53.

cual recaía mucho del entrenamiento de los coristas. El maestro de capilla, aún siendo clérigo, raras veces era de una categoría más alta que un prebendado, pero se exigía de él que tuviera un extenso dominio técnico de la música y mucha experiencia. Tenía que enseñar toda música mensural, que incluía la música polifónica en su integridad, componer trechos musicales y canciones que se necesitaban y ensayar con el coro los servicios esmerados de los grandes días festivos. Entre los tipos de música que en ese entonces eran muy cultivados en la Catedral estaban las *chansones* o *chanzonetas*, canciones populares adaptadas a textos sacros, suministradas en ocasiones como las que brindaban Navidad y Semana Santa, así como motetes.

En Sevilla se había agregado a la Catedral una escuela coral. A un grupo de niños llamados *seises*. —por haber sido al comienzo sólo seis—, se les daba subsistencia, vestimenta, una buena educación general, entrenamiento especial en música y danza y un pequeño salario, a cambio de sus servicios como coristas de la catedral. Para preservar sus hermosas voces de soprano, algunos de los niños eran castrados (11). Tenían que danzar ante el altar mayor en los días de las grandes festividades religiosas, tomar parte en las comedias e integrar su propio coro para el canto de las *chansones* (12). Era lógico que los niños aztecas podían ser entrenados en una forma similar, porque estaban musicalmente dotados de una manera nada común y eran bailarines hábiles y agraciados. Aparte de esto, los residentes españoles tenían hijos que crecían y que bien podían ser empleados en tal servicio. Pero antes de que Zumárraga pudiera fomentar una tal escuela o cualquier otra institución destinada a diseminar cultura europea entre los nuevos súbditos de España, se encontró en un conflicto abierto con los oficiales civiles que rehusaban reconocer los derechos o privilegios eclesiásticos. Hasta llegaron a remover del monasterio por la fuerza a dos clérigos que habían sido detenidos bajo jurisdicción episcopal, ejecutando a uno y amputando la pierna a otro. Zumárraga se dió cuenta, entonces, que se había llegado al máximo de tensión, retirándose con los frailes y sus alumnos a Texcoco y colocando la

(11) Francisco de Soto, "capón" y Diego Méndez, "capón" se encontraban entre tales muchachos españoles en el Coro del Vaticano. Véase LUCIANO SERRANO, *Correspondencia diplomática entre España y la Santa Sede...* (4 vols., Madrid, 1914), IV, 1-XV.

(12) SIMÓN DE LA ROSA Y LÓPEZ, *Los seises de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1904), y JUAN MORALEJO Y ESTÉBAN, *Los seises de la Catedral de Toledo* (Toledo, 1911).

capital de Nueva España bajo interdicto ⁽¹³⁾.

Cuando llegaron a Europa las noticias sobre la situación en México, se llamó de regreso al obispo electo, pero antes de su partida, se había recibido la cédula provisional de la Catedral, fechada el 1 de Mayo de 1530. El 26 de Mayo de 1532, la renta fué oficialmente presupuestada con el fin de cubrir los salarios del deán, de seis canónigos (de los cuales uno, Juan Xuárez, actuaba de maestro de capilla), de tres curas, del sochantre o asistente del chantre, del organista y de cuatro acólitos, los cuales ya estaban en funciones y continuaron ejerciéndolas, al igual que el coro, mientras duró la ausencia del obispo ⁽¹⁴⁾. Una vez en Europa, Zumárraga hizo relato de su propia historia, siendo exculpado a tiempo y recibiendo la orden de regresar a su cargo con mayor autoridad, pues en ese interín había sido consagrado. Volvió a México con la idea de formar un coro mejor, trayendo para su templo varios libros de música, tanto de canto llano como de música polifónica, procesionarios y salmos ⁽¹⁵⁾. El coro, que a su llegada le dió la bienvenida, había obtenido ya antes tanta aprobación general que cuando tenía que ser recibido el primer Virrey por la ciudad, los "cantores e música" de la Catedral fueron contratados por el Ayuntamiento de la ciudad para proveer "chansonetas e musica e ynvencion" y fueron premiados por ese cuerpo municipal con setenta pesos, pagados al canónigo Xuárez para que los distribuyese entre ellos ⁽¹⁶⁾.

(13) GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, págs. 58-62.

(14) "Iten, ha de haber una persona que entone los tonos y rija el facistol que ha de suplir el oficio de sochantre, al cual se le den treinta pesos de buen oro de más del salario de la capellanía de los Angeles y más se le añaden otros treinta pesos de buen oro de salario.

Iten, al organista diez y seis castellanos de Castilla, y porque es poco para esta tierra se le añaden a cumplimiento de treinta pesos de buen oro de salario.

Iten, cuatro mochachos para servicio del altar que se dé a cada uno una opa colorada de lo perteneciente a la fábrica y más a cada [uno] doce castellanos de Castilla" (*Cedulario*, pág. 77).

(15) *Actas del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de México*, Febrero 3 de 1540, extractos impresos en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 221 (en adelante abreviado a *Actas del Cabildo Eclesiástico*).

(16) "Este día dixieron que por quanto para el rescibimiento del señor bisorrey conviene que haya cantores y musica, por ende mandaron e señalaron que se de a los dichos cantores sesenta pesos de oro de lo que corre, porque saquen sus chansonetas e musica e ynvencion, los cuales se han de dar al canonigo xuarez". (*Actas del Cabildo del Ayuntamiento de la gran ciudad de tenaxtitlan Mexico de la Nueva España* [27 vols., México, 1889-1911], Libro III, Agosto 25 de 1535, en vol. II, pág. 123).

Cuando uno de los canónigos fué enviado a España en 1536, por asuntos concernientes a la Catedral, fué autorizado a obtener de la catedral de Sevilla una muy buena copia en pergamino de la versión más reciente de la salmodia y de otras partes del servicio, sin reparar en gastos, y de solicitar un aumento del salario del organista, desde que la competencia de éste era muy esencial para la solemnidad de los servicios, no habiéndose podido contratar aún ninguno, ni por el doble de los 16 pesos especificados en la cédula provisional ⁽¹⁷⁾. El canónigo obtuvo también una orden de que el maestro de escuela, a quien le pagaba la corona 50 pesos anuales para instruir tanto a los niños españoles como a los indígenas, incluyera entre sus alumnos a los coristas, sin cargo alguno ⁽¹⁸⁾. Ambas solicitudes fueron concedidas, aumentándose el sueldo anual del organista a 40 pesos ⁽¹⁹⁾.

Dos años más tarde llegaron los libros de Sevilla ⁽²⁰⁾, instituyéndose un concurso para descubrir al mejor calígrafo disponible. Correspondió al Padre Juan de AVECILLA el honor de hacer copias, —exactas en tamaño y estilo de la notación y escritura—, del Dominical, Offertorio y Kyrie ⁽²¹⁾. Con esto se inició la biblioteca permanente de libros corales de la Catedral ⁽²²⁾ y las ceremonias, tanto cuando el obispo vestía ropaje pontifical como siendo de otra manera, se fijaron largamente para los años venideros mediante la copia de aquellos de la catedral de Sevilla que fueron hechos por su maestro de capilla ⁽²³⁾. Estas eran las costumbres que seguían también las catedrales provinciales a medida que eran establecidas.

En 1537 arribó a México la cédula permanente para la Catedral.

(17) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Marzo 1 de 1536, en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, págs. 217-218.

(18) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Noviembre 26 de 1538, en *ibid.*, pág. 219; *Cedulario*, pág. 110.

(19) Real Cédula, Valladolid, Octubre 26 de 1536, en *Cedulario*, pág. 110.

(20) Carlos V a Oficiales de Nueva España, Toledo, Octubre 6 de 1538, ordenando sean admitidos libres de derecho los libros de coro que Antonio Gómez está llevando para la Catedral de México, en GENARO GARCÍA, ed. *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México* (35 vols., México 1905-1911), XV, págs. 67-68.

(21) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, citado por GABRIEL SALDÍVAR, *Historia de la música en México (Epocas precortesiana y colonial)* (México, 1934), pág. 101.

(22) Fué hecho un inventario de los libros de coro en Noviembre de 1538, pero el encargado del Archivo no ha podido localizarlo.

(23) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Noviembre 17 de 1542, en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 225.

pero desde que los dignatarios eran nombrados por el Rey y los fondos de la diócesis eran limitados, la organización del Cabildo prosperó con lentitud. En el tiempo en que el Cabildo eclesiástico fué expedido, únicamente fueron nombrados cinco de los que habían sido presupuestados, pero entre ellos se encontraba un Chantre de quien se exigió ser doctor y experto en música, al menos en canto llano. Sus obligaciones consistían en cantar, en la enseñanza correcta del canto y en la dirección personal de todo aquello relacionado con el canto llano ⁽²⁴⁾. El primero en ocupar este cargo en la Catedral de México fué Cristóbal de Pedraza, quien fué designado antes de Julio de 1533. En 1536 se le confió una misión que le hizo regresar a España ⁽²⁵⁾ y mientras se encontró allí localizó a un impresor, con una imprenta y hasta con tipos musicales, que estaba dispuesto a trasladarse al Nuevo Mundo ⁽²⁶⁾. Unos tres años más tarde, más o menos, se le ofreció el obispado de Honduras ⁽²⁷⁾. Como sustituto, el tesorero, Rafael de Cervantes, gozó de los emolumentos de la posición por algún tiempo ⁽²⁸⁾, pero en 1540, fué Diego de Loaisa quien se hizo

(24) Véase la carta de la Catedral, manuscrito de la Colección García Icazbalceta, Universidad de Texas, Vol. XXII, folio 14. Impreso en latín en la edición de Lorenzana de Concilios provinciales [I-III]... *celebrado en la muy leal y muy noble ciudad de México...* (México, 1769-1770), II, Apéndice, y en latín y español en la edición de Barcelona de 1870, págs. 452-79 (en adelante abreviado a *Concilios provinciales*).

(25) Véase la Real Cédula del 6 de Julio de 1533, que prohibió su partida hacia las Indias hasta que fuera absuelto de la excomunión que se hallaba en ese entonces en vigencia. (*Colección de documentos inéditos... de Indias* [42 vols., Madrid, 1864-1884], XLI, pág. 139; "Poder al chantre Cristóbal de Pedraza", en CARREÑO, *Fray Juan de Zumárraga* [México, 1941], págs. 76-80, y Apéndice [9]).

(26) [Cristóbal de Pedraza] al Rey, sin fecha, en JOSÉ TORIBIO MEDINA, *La imprenta en México* (1539-1821) (8 vols., Santiago de Chile, 1912), I, xxxvi-xxxvii.

(27) Descripción del Arzobispado, manuscrito en la Colección García Icazbalceta, XXII, Doc. 7; y en LUIS GARCÍA PIMENTEL, ed., *Descripción del Arzobispado de México hecha en 1570 y otros documentos* (México, 1897), pág. 302 (en adelante abreviado a *Descripción del Arzobispado de México*); GIL GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales...* (2 vols., Madrid, 1649-1655), I, 306.

(28) Zumárraga al Rey, Febrero 8 de 1537 y Abril 17 de 1540, en CUEVAS, *Documentos inéditos*, págs. 75, 99.

cargo de las obligaciones de chantre ⁽²⁹⁾. El 1° de Febrero de 1538, con un sueldo de 70 pesos, el Canónigo Xuárez fué nombrado oficialmente maestro de capilla, cuyas responsabilidades recaían sobre el canto y la enseñanza de la música mensural y polifónica ⁽³⁰⁾.

A pesar de haber estado sirviendo en la Catedral los niños del coro antes de 1530, no existen referencias de sus nombres en los registros de que se dispone del templo de aquellos años. Siguiendo el precedente español, se hacían los nombramientos oficiales entre muchachos pobres, de sangre española. Ellos recibían instrucción diaria en canto llano y en música mensural. Su salario era de 12 pesos al año y una vez que comenzaban a actuar como cantores se les daba sus balandranes ⁽³¹⁾. Se esperaba de ellos que tomaran parte, por turnos, en todas las ceremonias de la iglesia, tanto dentro como fuera de la Catedral, debiendo integrar especialmente todas las procesiones, ya fuesen éstas festivas ya de duelo. Los primeros coristas españoles que se conocen por sus nombres fueron Bartolomé Mexía, quien comenzó a servir el 1° de Febrero de 1538, y Francisco de Santa María, quien comenzó el 1° de Julio de ese mismo año ⁽³²⁾. También se admitió a Diego Agurto ⁽³³⁾, y en breve estaban, entre otros, Gabriel Ramos, el hijo del organista Antonio Ramos ⁽³⁴⁾, Francisco de Soto, Andrés Vizcaino, Juan Muñoz, Juan Baptista, Francisco de Banegas, Diego de Olivera ⁽³⁵⁾, Benito García, y Diego, el "hijo de Logroño", un

(29) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Setiembre 11 de 1540, en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 221. Cuando Pedraza viajó a España en 1536, Pedro Venegas fué el sucesor. Véase el "Poder al canónigo Cristóbal de Campaya", en CARREÑO, *Fray Juan de Zumárraga*, pág. 76.

(30) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Febrero 4 de 1539, citadas por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 100.

(31) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Enero 7 de 1539, citadas por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 142.

(32) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Febrero 7 de 1539, citadas por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 142.

(33) Este fué Diego López de Agurto, un hermano de Fray Pedro y de Sancho López de Agurto, secretario de la Audiencia.

(34) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Noviembre 15 de 1539, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 100. *El Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (Vols. I-II, Sevilla, 1940-1942), II, pág. 305, contiene el nombre de Ramos y de su hijo Gabriel como habiendo dejado España el 17 de Setiembre de 1538.

(35) Hijo nativo de un conquistador, ordenado en 1555 y estudiante de leyes en la Universidad, en 1569. Véase, *Descripción del arzobispado de México*, pág. 384.

cantor español formado para el servicio en una catedral, que en un tiempo fué asistente del chantre ⁽³⁶⁾.

Muchos de los miembros del Cabildo demostraron estar dispuestos a disenciones. En ciertos momentos, la fricción entre el prelado y los capitulares llegó a un punto de real peligro. La ausencia de miembros de los servicios y el tipo de música a ser empleado llegó a provocar diferencias. A pesar de que la Cédula autorizaba un Cabildo adecuado para lograr un servicio digno de la Catedral, los fondos de que se disponía en los primeros años no permitían realizar todos los nombramientos. De ese número limitado, algunos no conocían canto llano y como muchos se hallaban continuamente ausentes, el obispo sintió la necesidad de emplear suplentes, en un esfuerzo para mantener las normas de la Catedral. Al escribir a Carlos V acerca de sus dificultades con los miembros del Cabildo, Zumárraga pidió autorización para reducir el salario de los ausentes y pagar con la diferencia a los suplentes. Los cantantes no presupuestados por el Cabildo recibían, cada uno, la suma de 30 pesos anuales. Zumárraga explicó además que el Cabildo había estado usando música de órgano en los servicios: a modo de explicación y como base para continuar esta práctica, sostuvo que tal música suplía hasta cierto punto las voces ausentes. Urgía la necesidad de música elaborada y bella en las iglesias, porque la experiencia había demostrado que los nativos, en sí ya muy musicales, se sentían con ella altamente edificados. Los frailes que oían sus confesiones informaron que las conversiones al cristianismo se llevaban a cabo con mucho más rapidez por medio de la música que por los sermones. Los indios venían desde grandes distancias para oír música que les impresionaba: ellos trabajaron duro para aprenderla y obtuvieron un increíble éxito en su esfuerzo. Estos hechos, sostuvo el obispo, eran en sí motivo suficiente para cantar los servicios con toda solemnidad posible ⁽³⁷⁾.

En este punto, sin embargo, algunos de los miembros no concordaban. Argumentaron, por ejemplo, que las misas establecidas por el Cabildo necesitaban ser meramente habladas y no cantadas, desde

(36) Pedro de Logroño, escribiendo a Felipe II (Zacatecas, 10 de Febrero de 1567, en *Cartas de Indias*, págs. 249-252), dice haber sido recomendado para las Indias en mérito a su voz de contrabajo, que fué sochantre de la Catedral de México, que también había servido durante 31 años en los mares del Norte y del Sur y demostrado sus cualidades de eclesiástico.

(37) Zumárraga al Rey, 17 de Abril de 1540, en CUEVAS, *Documentos inéditos*, págs. 95-109, especialmente págs. 98, 99 y 102.

que el texto leído "tenía que ser dicho con solemnidad" ⁽³⁸⁾. En otra ocasión, cuando vinieron cinco músicos instrumentistas para tomar parte en los servicios ⁽³⁹⁾, el obispo insistió que los miembros del Cabildo estuviesen de acuerdo con él para pagarles. Esto fué objetado por algunos de ellos, pero los músicos consintieron en recibir el pago con el saldo que se había acumulado por las ausencias ⁽⁴⁰⁾. El asunto de las misas fué arreglado mediante un decreto real, de acuerdo con el cual debían ser cantadas conforme el deseo del obispo ⁽⁴¹⁾ y que se recurriera al empleo de suplentes capaces en lugar de los titulares ausentes ⁽⁴²⁾. También se aprobó la acción de Zumárraga, excusando de los servicios matutinos, excepto en las grandes solemnidades, a todos los miembros del Cabildo, no siendo el chantre y todo aquel a quien le tocaba el turno semanal de ese servicio ⁽⁴³⁾. En 1542 se pidió al Rey que nombrara a Bartolomé Sánchez prebendado, por haber estado actuando de sochantre sin percibir remuneración ⁽⁴⁴⁾. Bajo Pedro de Campoverde, el Cabildo proveyó a los muchachos del coro de una instrucción adicional, pero faltando fondos especiales para este propósito, ese cuerpo decretó

(38) Zumárraga al Rey, 17 de Abril de 1540, en CUEVAS, *Documentos inéditos*, pág. 99.

(39) Evidentemente, otros instrumentos que el órgano estaban en uso en la Catedral. Motolinía, al escribir sobre esto en 1541, se refiere a ellos de la siguiente manera: "[La iglesia mayor] está muy servida y muy adornada de vasijas y ornamentos para el culto divino, como de instrumentos musicales". (GARCÍA ICAZBALCETA, ed., *Colección de documentos para la historia de México* [2 vols., México, 1858-1866] I, pág. 176).

(40) Zumárraga al Consejo, Febrero 8 de 1537, en CUEVAS, *Documentos inéditos*, pág. 76: "Y como vinieron aquí unos cinco ministriles altos... yo les mandé que ellos [los miembros del Cabildo eclesiástico] y yo de nuestras prebendas, y no de la iglesia, les pagásemos, de lo cual no poco se han agraviado. E yo les concedí las ausencias con tal condición, que el Consejo venga en ello y pagando todos ellos tanto como yo, para los ministriles".

(41) Cédula de Marzo 14 de 1541, en *Cedulario*, pág. 172.

(42) Cédula de Julio 14 de 1540, en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 237.

(43) "El cardenal [García de Loaisa] al presidente y oidores de la audiencia", Madrid, Julio 14 de 1540, en *Cedulario*, págs. 149-150.

(44) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Diciembre 29 de 1542, en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 225. Esto se hizo porque Sánchez firmó cartas dirigidas del Cabildo de la Catedral al Consejo de Indias, el 16 de Setiembre de 1555, como racionero, y al Rey el 14 de Febrero de 1561, en calidad de canónigo. (FRANCISCO DEL PASO Y TRONCOSO, ed., *Epistolario de la Nueva España*) (16 vols., México, 1939-1942), VIII, págs. 37-38; IX, pág. 116 (de ahora en adelante será citado como *Epistolario*).

el 2 de Enero de 1543, que 4 de los 12 pesos pagados a cada muchacho debían ser entregados al instructor, y que esta suma tenía que ser completada con 6 pesos provenientes de los fondos de la iglesia ⁽⁴⁵⁾, pero dos años después del regreso de este personaje a España, los descuentos de los salarios de los coristas cesaron.

Sucedió con tal frecuencia en los primeros años que los cantores dejaban la catedral para aceptar un empleo más remunerativo, especialmente en las iglesias de provincia, tan pronto que ellos estaban lo suficientemente entrenados para poder prestar cualquier servicio con eficiencia, que el Cabildo exigió de todo muchacho, al aceptar el nombramiento de corista, de declarar estar de acuerdo a permanecer en servicio nueve años ⁽⁴⁶⁾. Esto condujo al coro a una base más permanente y los resultados del nuevo sistema muy pronto se hicieron presentes.

Entre los niños que sirvieron en el coro con toda fidelidad se hallaban tres hijos del conquistador Portillo, cuya viuda vivía cerca de la Catedral. Estos fueron Esteban, Pedro, —quien era conocido por Garcés de Portillo—, y un muchacho menor que aquellos, Francisco. Se apreciaba tan altamente sus servicios que en momentos en que la madre trataba de mudarse a Puebla por no tener casa donde vivir, el Cabildo le asignó una que pertenecía al Hospital del Amor de Dios y los miembros organizaron una colecta entre ellos para pagar el alquiler de un año ⁽⁴⁷⁾. La iglesia fué muy bien compensada por esta acción, porque los dos muchachos mayores no sólo demostraron ser coristas eficientes. Ellos llegaron a ser oficiales de alto rango de la Catedral y de la Universidad: Esteban fué designado Rector de esta última, tesorero de la Catedral e inquisidor ⁽⁴⁸⁾.

El obispo Zumárraga había realizado repetidos esfuerzos con

⁽⁴⁵⁾ *Actas del Cabildo Eclesiástico*, citadas por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 143. El 14 de Abril de 1542, el salario de Campoverde, en su condición de *rationero*, había sido elevado a noventa pesos (GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 223).

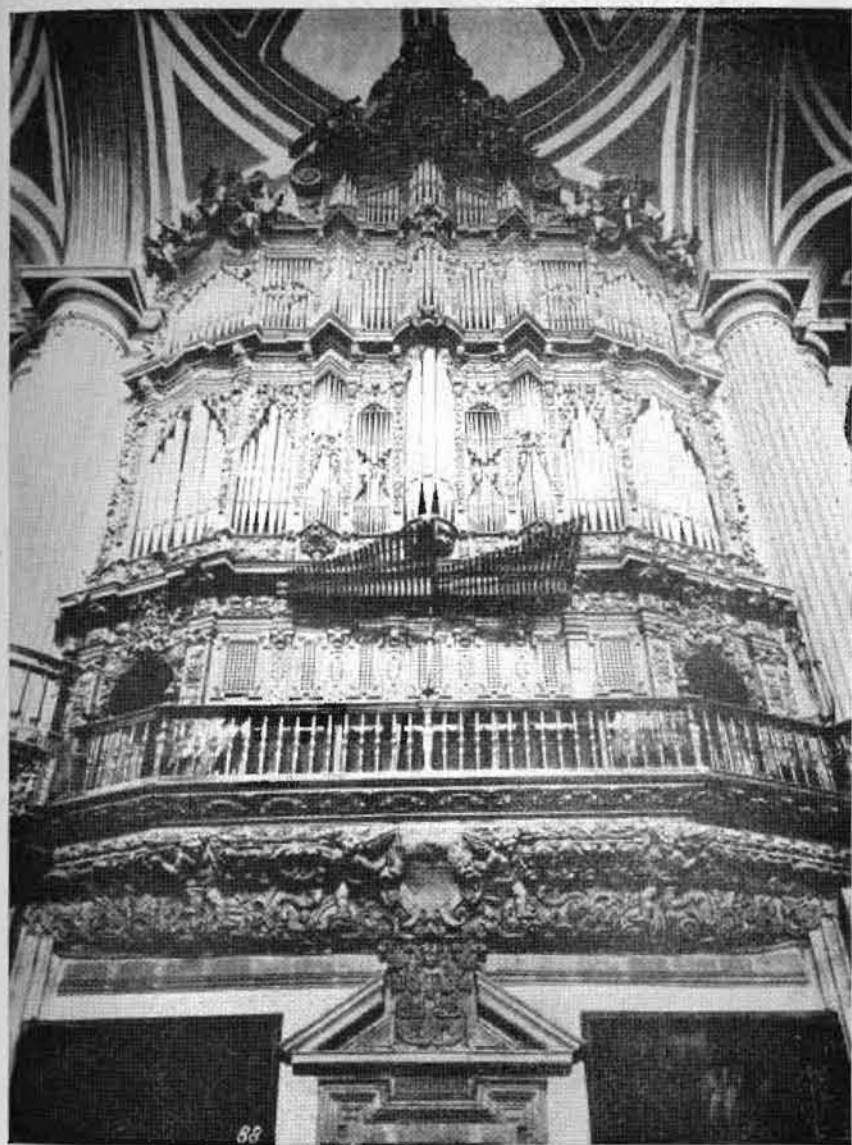
⁽⁴⁶⁾ *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Setiembre 22 de 1545, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 143.

⁽⁴⁷⁾ Notas de José María de Agreda, en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 263.

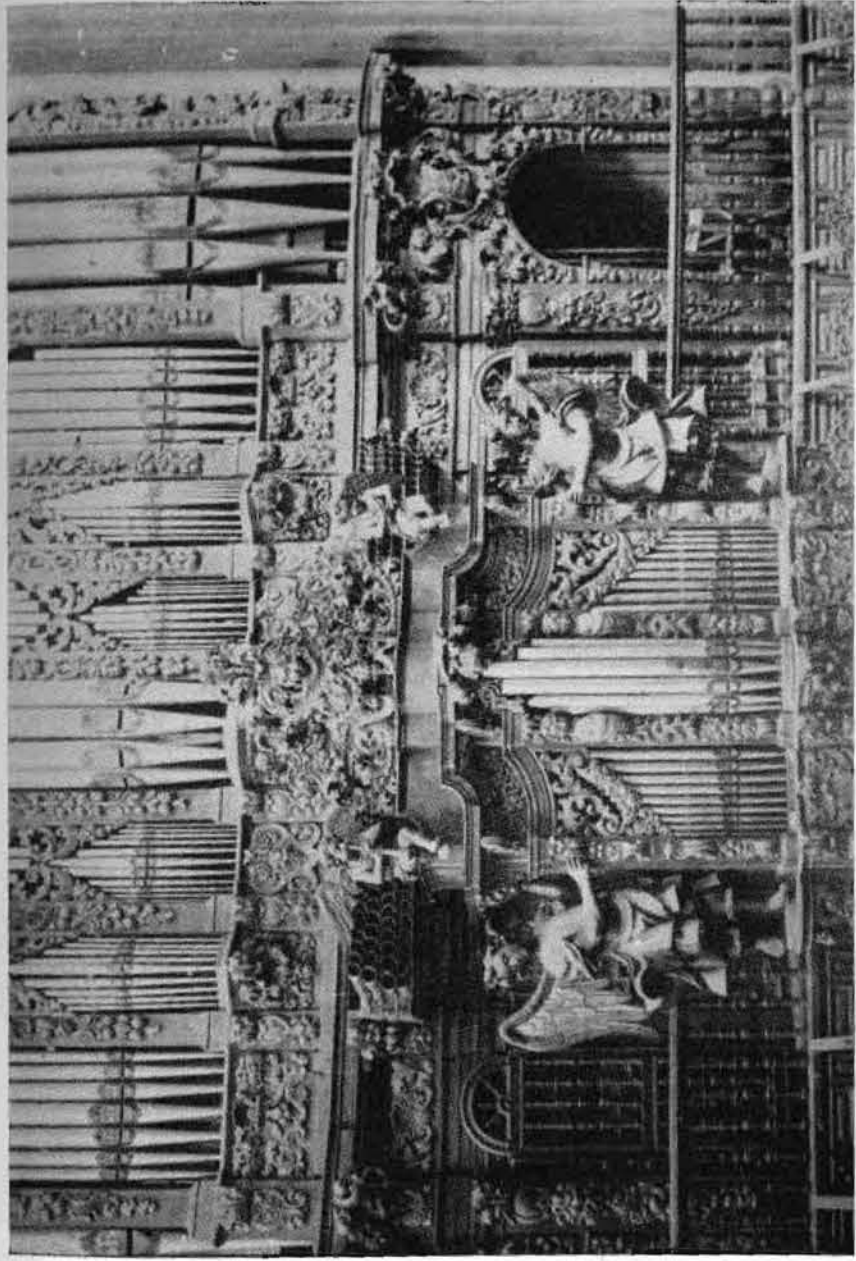
⁽⁴⁸⁾ Notas de José María de Agreda, en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, pág. 263. Véase también "Genealogía de Estéban de Portillo", Manuscrito en el Archivo General de la Nación, México, Inquisición, Tomo 65 (1573), Expediente 16, fojas 55; y la "Carta relación" de Moya de Contreras al Rey, Enero 25 de 1575, en *Cartas de Indias*, I, págs. 198 y 208.



Organo de la Catedral de México, D. F.



Organo de la Catedral de México, D. F.



Detalle del órgano de la Catedral de México, D. F.

el fin de asegurar una autorización para erigir un edificio que estuviera de acuerdo con la importancia de México como capital de un gran virreinato y centro principal de muchas órdenes religiosas, activas tanto en la América del Norte como en la del Sur. Pero las rentas episcopales no alcanzaron para tal construcción, y los numerosos llamados dirigidos al Real Tesoro por recursos para otros fines, impedían la ayuda proveniente de esa entidad. Cuando llegaron a México en 1537 las primeras citaciones para el Concilio Trentino, y se resolvió que el obispo no podía abandonar sus obligaciones para emprender un viaje tan largo, él designó cuatro representantes⁽⁴⁹⁾ con el fin de presentar un informe sobre las condiciones eclesiásticas en Nueva España, además de varias peticiones, entre las cuales figuraba un llamado urgente para que se hiciera provisión con el fin de erigir una catedral tal como México la merecía: "... como la de Sevilla y no inferior"⁽⁵⁰⁾. El tamaño y la desnudez de su iglesia fueron para Zumárraga motivos de una humillación constante. Pero antes de que se hubiera podido tomar algo más que los pasos preliminares hacia la construcción, su obra terrenal había tocado a su fin. El reconocimiento del progreso alcanzado condujo en 1547 al establecimiento del Arzobispado de México; la noticia sobre su elevación en rango le alcanzó en 1548, pero ya no pudo recibir el palio. En lugar de esto, el cuerpo de Juan de Zumárraga fué conducido a su descanso en la primitiva Catedral en la que tan duramente había luchado para proveerla de servicios, música y adornos apropiados⁽⁵¹⁾.

Sin embargo, debido a sus esfuerzos se había logrado la fundación de un coro, designándose un maestro de capilla y un maestro de escuela para vigilar la educación de un número reducido de muchachos que dedicaron sus mejores esfuerzos para lograr una música digna de una Catedral. Un órgano europeo que fué comprado en Sevilla del peculio particular del obispo⁽⁵²⁾ y un organista capaz contribuye-

(49) "Poder al cardenal don Francisco de Quiñones, al obispo don Sebastián Ramírez de Fuenleal, al chantre Cristóbal de Pedraza y a fray Cristóbal de Almazán", en CABREÑO, *Fray Juan de Zumárraga*, págs. 83-85, y en facsímile, Apéndice, [15-16].

(50) "Carta de los obispos de México, Oajaca, y Guatemala sobre la ida al concilio general...", en GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, Apéndice, N° 21, págs. 100-101.

(51) "Puso luego mucho cuidado y diligencia en adornar y ataviar su iglesia catedral, en lo cual gastó cuatro años toda la renta del obispado" (Toribio de Motolinía, "Historia de los Indios de la Nueva España", loc. cit., págs. 24-25).

(52) GARCÍA ICAZBALCETA, *Zumárraga*, pág. 202.

ron en la solemnidad de los servicios; otros instrumentos fueron empleados en determinadas épocas. Aunque no todos los miembros del Cabildo eran de manera alguna músicos, se encontraban entre ellos unas pocas voces buenas y algunas almas conscientes que cumplieron devotamente con sus obligaciones corales hasta el límite mismo de sus recursos. Libros corales manuscritos y sus respectivos estantes contribuyeron en la glorificación del Dios de los cristianos. El amor de los latinos por música hermosa en el servicio de la iglesia había sido estimulado por el entusiasmo que los indios sentían por el arte.

DURANTE los siguientes cinco años en que el Cabildo dirigió los negocios de la Catedral, no se produjo, ciertamente, ninguna mejora en su música, a juzgar por las cartas de Alonso de Montúfar, el primero en presidir el arzobispado. El informó que dos de los canónigos habían muerto y que dos más, al igual que diversos oficiales menores, se hallaban ausentes. El problema de conseguir suplentes capaces, al que Zumárraga se había enfrentado antes, se había vuelto serio. Montúfar encontró baja la escala de salarios de los miembros de su Cabildo y el costo de vida, en cambio, elevado. Ciertamente, los salarios que se pagaban en provincias eran tan superiores en proporción a los de la capital que los tañedores y tres o cuatro muy buenos cantores se habían ido a otros lugares, como lo fué el caso de uno de los canónigos (53). La Universidad recientemente fundada muy poco contribuyó en el mejoramiento de estas condiciones, desde que la música no fué incluida en sus planes de estudio. En cambio, ofreció a los cantores la oportunidad de adquirir una educación profesional, de lo que sacaron ventaja, entre otros, los hijos de Portillo.

No obstante las numerosas decepciones, el arzobispo tomó la firme determinación de instituir reformas y en 1555 reunió a un Consejo eclesiástico con la esperanza de poder unificar el programa de la iglesia. Entre los decretos dictados por ese cuerpo y concernientes a música eclesiástica, habían algunos que afectaron al coro de la Catedral y sus componentes (54). Los miembros del Cabildo que de

(53) Montúfar al Consejo, Noviembre 30 de 1554, en *Epistolario*, VII, págs. 290-295.

(54) *Constituciones del arzobispado y provincia de la muy insigne y muy leal ciudad de Tenustitlan México de la Nueva España* (México, 1556), folio XIII, verso (citadas de ahora en adelante como *Constituciones*); véase también *Concilios provinciales*, pág. 75. Se ordenó una disminución del número de músicos en las iglesias con carácter general; las trompetas fueron proscritas, los instru-

alguna manera procuraban abreviar partes del servicio estaban sujetos a una multa. Los niños que se hallaban prontos a ordenarse debían contar 14 años de edad y conocer latín, exceptuando de esto los coristas y acólitos que tuvieran dos años de servicios prestados. Para ejercer las funciones de epistolero se exigía de los muchachos saber canto llano hasta un grado suficiente para servir en la iglesia, entender lo que cantaban y haber dominado el Breviario. A los indios les era prohibido decir misas o las horas, pero se les permitía enseñar catecismo; a los clérigos se les prohibió entonar canciones seculares en público y asistir a las corridas de toros; se puso un especial énfasis en la prohibición de canciones entonadas por indios mientras no fueran aprobadas por aquellos que las entendían; los textos tenían que pasar por la censura para eliminar elementos profanos, restringiéndose el danzar a las horas que mediaban entre la misa y las vísperas. Todos los libros estaban sujetos a censura, ya fuesen importados o impresos en el país (56).

El coro de la Catedral fué motivo de profundas preocupaciones del arzobispo. El canónigo Xuárez, que sirvió durante un cuarto de siglo en calidad de maestro de capilla fué reemplazado en 1556 por Lázaro del Álamo, "atento a su buena habilidad y que lo hará muy bien y a pro y servicio desta santa iglesia". Álamo había nacido en Espinar, en el obispado de Segovia, donde él y su hermano Jerónimo habían servido durante su niñez como *seises* en la catedral. Más tarde, ellos estudiaron en la Universidad de Salamanca, cuya cátedra de música, fundada en 1255, se encontraba generalmente en manos de hombres distinguidos. Álamo mejoró la música en la Catedral de México y obtuvo de Europa un mayor número de libros de coro. Como recompensa, se le dió una gratificación en 1557, siendo más tarde promovido a canónigo (57). Las aptitudes musicales de la mayo-

mentos a viento (maderas) y los de cuerda fueron restringidos, urgiéndose en cambio la presencia del órgano.

(56) *Constituciones*, folio XXII; *Concilios provinciales*, pág. 108.
(57) *Constituciones*, folios XXXIII, XXVI verso, XXXIV verso — XXXV, XXXV verso — XXXVI; *Concilios provinciales*, págs. 116, 141, 146, 149.
(58) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Enero 2 de 1556, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 100, dando erróneamente el nombre de Alonso por el de Álamo.
(59) Información de la limpieza de Hierónimo del Álamo (1575), Manuscrito en el Archivo General de la Nación, México, Ramo de Inquisición, Tomo 66.
(60) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Junio de 1557, citadas por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 100. Su muerte se menciona en el Cabildo Eclesiástico al Rey, Mayo 19 de 1570, en *Epistolario*, XI, Doc. 645, págs. 90-91.

ría de los capitulares continuaban moviéndose en un nivel bajo, pero los miembros elevaron una queja al Rey diciendo que el arzobispo había nombrado a algunos que no sabían como tenían que cantar y les pagaba más a ellos que a los que conocían su profesión ⁽⁶⁰⁾. Loaisa continuaba aún actuando de chantre, sirviendo como sochantre Pedro de Logroño, cuya voz de bajo y habilidad musical le habían significado, muchos años atrás, una recomendación para las Indias ⁽⁶¹⁾. En 1559, el número de coristas fué aumentado a doce ⁽⁶²⁾, y entre ellos se hallaban los únicos dos sopranos ⁽⁶³⁾, hijos de Miguel de Eçija, cuyas hermosas voces fueron objeto de gran atención ⁽⁶⁴⁾. Ellos recibieron probablemente desde muy temprano una enseñanza especial del maestro de capilla que vivía en su casa ⁽⁶⁵⁾. Ambos eran frecuentemente recompensados con regalos y en 1566, el salario de Alonso fué aumentado de 35 a 40 pesos, por ser "bueno, virtuoso, y pobre" ⁽⁶⁶⁾. Tan populares eran estos niños que mucha gente creyó que sin ellos no era posible cantar ⁽⁶⁷⁾.

El trabajo de los muchachos del coro no se hallaba limitado a los confines de la Catedral; también estaban obligados a tomar parte, como conjunto, en procesiones religiosas y en otros acontecimientos de carácter cívico o religioso. Estos incluían la procesión y las festividades del Corpus Christi y la procesión anual en el día de San Hipólito, —el 13 de Agosto, aniversario del día en que se efectuó la conquista de México—, en la que el arzobispo era acompañado por el coro, "*tubis, fistulis, cettaris et omnibus aliis*

(60) "Carta al rey del cabildo eclesiástico", Enero 27 de 1558, en *Epistolario*, VIII, págs. 176-177.

(61) Logroño al Rey, Febrero 10 de 1567, en *Cartas de Indias*, págs. 249-252.

(62) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Noviembre 7 de 1559 (II, folio 16 verso), citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 143.

(63) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, 1559, II, folio 8 (1559), citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 143.

(64) De acuerdo con el "Catálogo de pobladores de Nueva España", *Boletín del Archivo General de la Nación*, XII (1941), 260, Alonso de [E]çija y Serván Rivero fueron hermanos.

(65) Información de limpieza de Hierónimo del Álamo (1575), Manuscrito en el Archivo Geueal de la Nación, México, Ramo de Inquisición, Tomo 66.

(66) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Enero 11 de 1566, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 143.

(67) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Enero 11 de 1566, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 143.

musicorum generibus" ⁽⁶⁸⁾. Para este servicio, la ciudad pagaba regularmente al coro la cantidad de 30 pesos ⁽⁶⁹⁾. Entre los acontecimientos de 1559 estaban las ceremonias conmemorando la muerte de Carlos V, que se había producido en el año anterior. Los detalles de la participación del coro en esa ocasión evidencian el estado en que se encontró en ese entonces la música en la Catedral de México.

Estas ceremonias no se llevaron a efecto en la primitiva Catedral, cuyo techo era demasiado bajo como para permitir la erección de un monumento funerario tan elevado como lo deseaba el Virrey y cuya ubicación se encontraba demasiado cerca del palacio virreinal como para permitir una procesión extensa. Se hizo en la Capilla india de San José, porque su vasto patio podía servir de sitio para el monumento y tenía lugar suficiente para acomodar al gran número de los concurrentes ⁽⁷⁰⁾. La capilla entera había sido decorada con cortinados negros, designándose bancos especiales para altos oficiales y dignitarios. Alrededor del púlpito del arzobispo, que se encontraba cerca del altar mayor, se había ubicado al Cabildo y al coro de la Catedral, así como a los cuatrocientos sacerdotes que tomaron parte. Durante el servicio de vigilia, que fué precedido por una procesión cuyo cortejo demoró dos horas en pasar, desde la Plaza de Armas bajando por la Calle San Francisco hasta el convento, el maestro de capilla formó dos coros para el invitatorio. Uno cantaba el *Circumdederant me* y el otro el salmo *Exultemus*, en una versión contrapuntística de Cristóbal de Morales ⁽⁷¹⁾. Después de haber cantado los portadores de la capa pluvial la antifona y el primer salmo, *Verba mea auribus percipe, Domine*, el sochantre se les unía, mientras que los frailes y clérigos siguieron en forma de coro; luego, los coristas, propiamente, cantaron la antifona en forma contrapuntística. El segundo salmo, *Domine ne*

(68) VALADÉS, DIEGO *Rhetorica Christiana... qua quidem ex Indorum maxime deprompta sunt historiis...* (Perugia, 1579), pág. 106 (debería ser la pág. 206).

(69) *Actas del Cabildo del Ayuntamiento de la gran cibdad de tenurttitan México de la Nueva España*, Agosto 23 de 1571.

(70) Véanse los detalles de este servicio dados por FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR en su *Támulo imperial de la gran ciudad de México* (México, 1560).

(71) Morales, que nació en Sevilla en 1512, fué miembro del coro del Vaticano y al fallecer en 1553, fué Maestro de Capilla de la Catedral de Toledo. Una de sus obras más apreciadas es la Misa *De Beata Virgine*, impresa por Scotus en Venecia, en 1540. Otras misas fueron publicadas en Roma, en 1544 y en 1565, pero muchas otras circularon en forma de manuscrito. Morales es considerado generalmente como uno de los más grandes polifonistas que ha producido España.

in furore, fué cantado en gregoriano hasta la mitad del verso; a esto, el maestro de capilla y los coristas replicaron con un trecho a cuatro voces compuesto por Álamo. Terminado el *Pater noster* del obispo ante el altar mayor, se cantó el *Parce mihi* en una versión contrapuntística de Morales, así como el *Qui Lazarum resuscitasti*, después de la segunda lección. Mientras se formaba la procesión, los portadores de la capa pluvial cantaron el *De profundis*, a lo que siguió como responsorio el *Libera me*. A la oración final del obispo, y después de haber ascendido él y todos los asistentes al monumento fúnebre, respondieron los cantores con la debida solemnidad ⁽⁷²⁾. Al día siguiente, después de la procesión, se cantó una misa a cinco voces en contrapunto y luego de haber orado el obispo, se hizo oír un motete con el siguiente texto:

Nunc enim si centum linguæ sint, Carole Caesar,
Laudes non possem promere rite tuas:
Qui reges maguos multos valdeque potentes,
Fudisti summo et auxiliante Deo.

Mientras se formaba la procesión, se entonó un salmo, que fué completado con los responsorios. Evidentemente, las obras de los grandes polifonistas de ese tiempo eran cantadas en la iglesia mexicana apenas unos pocos años después de haber sido dadas a conocer en España y se esperaba del maestro de capilla, y en verdad lo hizo, que escribiera composiciones originales para partes de ese servicio, según lo demandara la ocasión.

DURANTE la década siguiente, continuaron siendo formulados reglamentos para el mejoramiento del coro. El 8 de Octubre de 1560, se ordenó que las tres misas provistas por el Cabildo fuesen cantadas de nuevo; el 2 de Mayo de 1561, se prohibió al maestro de capilla, con pena de multa de seis pesos, de atender con su coro funerales; el 3 de Octubre de ese mismo año se prohibió que durante el servicio se enviara fuera del recinto a un corista, se hablara a uno de ellos o se cruzara de un costado a otro del coro, y finalmente, con fecha 3 de Diciembre de 1566, se prohibió al sochantre y a los coristas aceptar cualquier empleo fuera del recinto que pudiera significar una ausencia de sus obligaciones prescritas. Se requería de todos los coristas, por

⁽⁷²⁾ La parte de canto llano del servicio completo de vigilia, así como la del *Requiem aeternam* y del *Credo* de la Misa de Requiem se conservan en el *Manuale sacramentorum*, publicado en México en 1560.

acta del Cabildo fechada el 7 de Enero de 1567, a tomar parte con ese cuerpo en las procesiones y de cantar música polifónica con el maestro de capilla, y según una orden de Marzo 29 de 1569, durante la Cuaresma tenían que interrumpir el canto a la señal del chantre y seguir con el himno *Vexilla Regis*. En todos los servicios matutinos de la Semana Santa los miembros del Cabildo estaban obligados a unirse en el Invitatorio; en otros matinales en el primer Nocturno, y cuando se oficiaba en honor a Nuestra Señora, hasta el Gloria. El arzobispo hizo particularmente más severa la obligación, para los miembros del Cabildo, de aprender a cantar por lo menos "capítulo, oración, lección, prefacio, gloria, credo, oración dominical, ite missa est, benedicamos domino, gradual, responsorio, aleluya, introito", como también versos de antífonas. Si ellos no aprendían el canto llano dentro de un año perdían un décimo de su estipendio; después del lapso de un año un octavo, y cada año siguiente una proporción mayor ⁽⁷³⁾.

En 1562, Loaisa fué reemplazado como chantre por Rodrigo de Barbosa, un hombre que ya había llegado a los cincuenta años y que se había doctorado en teología en Salamanca ⁽⁷⁴⁾, pero Álamo continuó en su calidad de maestro de capilla y compuso la música para motetes, villancicos y "chansonetas" cantadas en las grandes solemnidades, generalmente con textos proporcionados por poetas locales. Uno de estos era Juan Bautista Corvera, a quien el arzobispo hacía pedidos a través de Álamo, para que escribiera poemas para Navidad, Semana Santa y el día de Corpus Christi. Corvera escribió también comedias. Una, en particular, fué recibida muy favorablemente, tanto por el arzobispo como por el Virrey, que estaban presentes durante su estreno. Tratábase de una pieza en que tomaban parte tres pastores y tres pastoras ⁽⁷⁵⁾. Otro poeta era el capellán de la Catedral, Juan Pérez

⁽⁷³⁾ Constituciones del coro de la yglesia catedral de México, Manuscrito fechado en 1570 que se encuentra en la Colección García Icazbalceta, XXII, Documento 5; "Orden que deve observarse en el coro", en FORTINO VERA, ed., *Colección de documentos eclesiásticos de México* (3 vols., Amecameca, 1887), I, págs. 267-373.

⁽⁷⁴⁾ Genealogía de Barbosa, chantre, Manuscrito en el Archivo General de la Nación, Inquisición 62 (1572), 7 folios. De acuerdo con su propia declaración, él llegó a México el 5 de Julio de 1562 (véase *Descripción del Arzobispado de México*, pág. 400).

⁽⁷⁵⁾ Proceso contra Juan Bautista Corvera, original en el Archivo General de la Nación, Inquisición, IV (1564-1565). Publicado en forma de extracto en *Los judíos en la Nueva España* (Publicaciones del Archivo General de la Nación, XX, México, 1932), págs. 165-182. Véase especialmente pág. 172.

Ramírez, hijo de un conquistador y nacido en México en 1543, a quien se le pagaban en 1569 cincuenta pesos, en adición a su salario regular de cien pesos, por escribir los textos de las comedias y chanzonetas "para el ornato de la dicha iglesia y culto divino" (76).

Las calificaciones de los miembros del Cabildo y del coro fueron dadas a conocer en un informe hecho por el arzobispo en 1570. El edificio de la Catedral era todavía el mismo que había sido completado en 1525; Barbosa estaba oficiando como chantre; Lázaro del Álamo, "muy diestro en la música y buen eclesiástico", era el maestro de capilla, y entre los canónigos figuraban Diego (López) de Agurto, uno de los muchachos que entró en el coro muy a comienzos de éste, y Juan de Oliva, que había vivido veintidós de sus cincuenta y ocho años en México y que había sido canonizado por Montúfar en recompensa a su fina voz de contrabajo y buenos servicios (77). Entre los cantores figuraba el canónigo Serván Rivero, "buen cantor, diestro en música", con un salario de 200 pesos; Bartolomé Franco, un nativo de México de 24 años de edad, con 150 pesos; y Alonso de Eçija, "diestro en música... y buena voz", que recibía un salario en su calidad de *rationero* (78). Entre los otros cantores estaba Pedro Baptista, un español de 23 años de edad que se encontraba en México hacía apenas de cinco a seis años (79) y Juan Fernández, de Olvega, cerca de Tarragona en Aragón, cada uno percibiendo un salario de 100 pesos (80). Esteban de Portillo, que había sido corista, recibió su doctorado de la Universidad y actuaba ahora como *visitador* de la diócesis. Entre sus obligaciones figuraba la de averiguar si alguno de los eclesiásticos iba por las calles de noche, tocando guitarra o cantando "villancetes", o si estaban interesados en mujeres al extremo de tomarlas por las manos en público o darles paseos en mulas o caballos (81). Otro cantor, uno de los tan necesitados sopranos, fué Ventura Xixon, a quien se le daba un sueldo de 100 pesos (82).

(76) *Descripción del Arzobispado de México*, pág. 392.

(77) *Descripción del Arzobispado de México*, págs. 16, 302.

(78) *Descripción del Arzobispado de México*, págs. 363, 364, 301.

(79) *Descripción del Arzobispado de México*, pág. 345.

(80) *Descripción del Arzobispado de México*, pág. 356. Una anotación en su petición por una prebenda o canonicato establece que había servido como cantor: "...tiene buena voz y entendemos que tiene habilidad y suficiencia". ("Catálogo de pobladores de Nueva España", *loc. cit.*, pág. 287).

(81) *Descripción del Arzobispado de México*, pág. 307.

(82) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, II, folio 230 verso, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 144.

A pesar de no ser el arzobispo Montúfar un hombre de muy alta inteligencia, a través de sus incumbencias él trató de mejorar la conducta general y las cualidades musicales de su Cabildo y estaba claramente interesado en estimular a cantores locales dotados de condiciones. Una vez que llegó a ser mentalmente incapaz de cumplir con los deberes de su cargo, lo reemplazó Bartolomé de Ledesma hasta que llegara Pedro Moya de Contreras, quien fué enviado a México en 1571 como inquisidor general, siendo nombrado obispo coadjutor. La vacante en el puesto de maestro de capilla producida por la muerte de Lázaro del Álamo fué llenada por Juan de Victoria, un nativo de Burgos, que había arribado a México alrededor de 1567, dando evidentes muestras de competencia (83).

En 1573, Moya de Contreras fué nombrado para presidir la archidiócesis, colocándose en ese año la piedra fundamental de la gran Catedral que debía hacer frente al sur sobre la Plaza de Armas, pero sólo en 1623, cuando una parte, el Sagrario, fué abierta al servicio, se procedió a demoler la primitiva capilla. Lentamente, durante esa mitad del siglo, al lado de la estructura primitiva, comenzaron a alzarse las paredes macizas de la que sería la catedral más grande en América (84).

Pero Moya de Contreras no esperó hasta después de su consagración, que tuvo lugar en Diciembre de 1574, para iniciar la reorganización del coro, que consistía entonces, además de los miembros del Cabildo, del maestro de capilla, del organista y de doce coristas. Teniendo en mente este propósito, designó a Manuel Rodríguez, quizás el más famoso de los organistas (85), para organizar una orquesta de instrumentistas seculares y en Octubre se nombró a Bartolomé de Luna como director del conjunto con un salario de 200 pesos (86). El canónigo Oliva fué delegado por el Cabildo para hacerse cargo de

(83) Licencia a Juan de Victoria para ir a Castilla, Marzo 2 de 1576, Manuscrito en el Archivo General de la Nación, General de Partes, I, 141.

(84) SARINAÑA, ISIDRO *Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México* (México, 1668).

(85) Aparentemente, Francisco del Castillo todavía actuaba de organista, porque él falleció unos pocos días después de haber hecho su testamento en 1576 y en él consta que es "organista de la Santa Iglesia Catedral" (Francisco Fernández del Castillo a la autora de este estudio, Noviembre 23 de 1923. El señor Fernández del Castillo fué durante muchos años un investigador en el Archivo General y se especializó en documentos del siglo XVI).

(86) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Enero 8 de 1574; Octubre [8] de 1574, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 162).

la instrucción en "son" y en "cantar", así como también de los músicos indios, tocadores de caña, tres veces a la semana ⁽⁸⁷⁾.

Ciertos hechos que ocurrieron en conexión con la consagración del arzobispo traen a luz otras actividades del coro de la Catedral. El 5 de Diciembre de 1574, día de la consagración, y el día 8 en que recibió el palio, se representaron dos comedias por parte de los coristas, siendo dirigidos por Juan de Victoria. La primera de estas, *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la iglesia mexicana*, que simbolizaba la unión espiritual entre el arzobispo y la iglesia, fué obra de un clérigo de la Catedral, Juan Pérez Ramírez. Entre los interlocutores se hallaban la Iglesia mexicana, la Fe, Esperanza, Caridad, Gracia, Pedro el Prudente, el Amor Divino (un cantor), pastores, pastoras y un coro. Los pastores entraban al escenario cantando, alternando con las pastoras, y de tiempo en tiempo el coro armonizaba con selecciones de salmos y de los cánticos de Salomón. La Dama Amor aparecía cantando: "Aquel que busca me encontrará", llevándose a cabo acto seguido el matrimonio, por medio del canto, interpretando los cantantes y la Dama Amor alternativamente el ritual. Después que los cantantes terminaban, "Y aquellos a quienes Dios ha unido", finalizó el espectáculo con una danza ⁽⁸⁸⁾. La segunda comedia, escrita por un estudiante de teología, Fernán González de Eslava, se basaba en el mismo asunto ⁽⁸⁹⁾, pero una farsa representada *entreactos*, deleitaba al público en igual medida en que aumentaba la animosidad entre el Virrey y el arzobispo, que se había manifestado en más de una ocasión desde que Moya de Contreras salió a escena como inquisidor, pues en el curso de sus esfuerzos como colector del impuesto de alcabala, sacaba de la cama a varios niños completamente desnudos, para gran deleite de la audiencia. Pero como este impuesto estaba a punto de ser aplicado por primera vez en México, la caracterización de un colector despiadado y los sufrimientos de sus víctimas fueron llevadas por los espectadores a sus casas. El Virrey, como jefe de la administración civil, estaba autorizado a

(87) "Que Oliva dé son, cantar y que dé lición a los indios de chirimías hasta tres veces la semana" (*Actas del Cabildo Eclesiástico*, Octubre 8 de 1571, citado por SALDIVAR, *op. cit.*, pág. 144).

(88) Impreso en ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ J., ed., *Autos y coloquios del siglo XVI* (México, 1939), págs. 41-77.

(89) Véase GONZÁLEZ DE ESLAVA *Coloquios espirituales y sacramentales* (México, 1610), o en la reedición publicada por GARCÍA ICAZBALCETA (México, 1877); también ROJAS GARCIDUEÑAS *El teatro de Nueva España en el siglo XVI* (México, 1935), págs. 90-91.

hacer efectivo el cobro del impuesto; él vió en la comedia sólo un intento de crear dificultades y descontentos y tomó su desquite recordando al arzobispo que existía un decreto prohibiendo representaciones de cualquier comedia sin previa aprobación civil. También ordenó el arresto de Juan de Victoria por haber ofrecido éste la comedia con los muchachos del coro; el de González de Eslava porque se le suponía autor de la farsa, y el del mulato que hizo el papel de payaso. Victoria fué retenido en la cárcel por unos pocos días y los otros por más de dos semanas, no obstante los esfuerzos del arzobispo por obtener su libertad ⁽⁹⁰⁾.

Exhibiciones como éstas por parte de los coristas en la Catedral y en otros lugares no eran acontecimientos excepcionales, ni la que hemos comentado ha sido la única presentación de una comedia de Eslava. Esta fué dada al día siguiente en el convento de San Francisco y había sido solicitada por los conventos de Regina Cœli y La Concepción, pero estas representaciones, al igual que las de otras tres comedias fijadas para el domingo siguiente fueron canceladas como resultado de la comunicación del Virrey ⁽⁹¹⁾.

Evidentemente, el Virrey se había quejado también al Consejo que el arzobispo no llenaba los puestos de cantor y corista por medio de exámenes de competencia, como lo requerían la ley o los precedentes europeos, y que tampoco lo había hecho con la aprobación virreinal. A comienzos de 1575, el nuevo arzobispo explicaba cuán difícil era obtener cantantes capaces, desde que los pequeños salarios no ofrecían interés, siendo más bien un asunto de implorar a los cantantes de aceptar esos cargos que de exigir de ellos de iniciar un largo proceso de expedienteo, lo cual ciertamente no harían ⁽⁹²⁾.

(90) Moya de Contreras al presidente de los Reales Consejos de Indias [Juan de Ovando], Enero 24 de 1575, en *Cartas de Indias*, págs. 176-194; Virrey Enriquez al Rey, Diciembre 9 y Diciembre 13, en AMADO ALONSO, *Biografía de Fernán González de Eslava*, *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), págs. 213-331; ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, págs. 79-89; *Cedulario*, págs. 433-435.

(91) Véase ALONSO, *op. cit.*, págs. 236-237, y constatación en *Coloquios espirituales* que el coloquio de González de Eslava, "De la esgrima espiritual", fué representado en la Catedral por los "monacillos". Véase también ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, pág. 91; y *Cedulario*, pág. 434.

(92) Moya de Contreras a Ovando, Enero 24 de 1575, en *Cartas de Indias*, págs. 192.

En una carta escrita posteriormente ⁽⁹³⁾, describió con franqueza y con algunos detalles a los miembros de su Cabildo que eran cantores. Era chantre Alonso Granero de Ávalos. El canónigo Diego López de Agurto, que contaba ahora cuarenta y seis años, había servido en la iglesia desde su niñez, pero a pesar de esto "es hombre sin letras y apenas sabe leer. Muestra poco entendimiento y mal asiento de juicio, ynquieto y vano, y distraído en negocios de mugeres". Serván Rivero, de 24 años, era un músico hábil, pero "sabe poca gramática y no ha hecho fruto entre los Indios... no ha perseverado ni dado buena quenta". Bartolomé Franco, también mexicano nativo, de 24 años, es un contrabajo ⁽⁹⁴⁾. Pedro Garcés, un hombre de moral, honesto, callado y pacífico, con un título universitario, un dominio fluido del idioma mexicano y de gran habilidad en música, había crecido en el servicio de la iglesia, sirvió como prebendario y sochantre muchos años y ahora, a la edad de 43 años, todavía poseía buena voz. El aragonés Juan Hernández, que se encuentra en México hace alrededor de 8 años, es un músico hábil, dotado de buena voz, con la cual ha ganado un puesto de cantor en la Catedral, siendo además un graduado de la Universidad de México en derecho canónico. Es de buena habilidad, posee moral, bien inclinado y merece progresar ⁽⁹⁵⁾. Juan de Salcedo, un nativo de México, de 35 años, ha obtenido el título en derecho canónico, enseñando en la Universidad durante 4 años. "Es de buena habilidad y memoria: a estudiado y travajado con necesidad y virtud, tiene presteza y facilidad en la lengua y a sido algo infamado della, no sé si con verdad; al presente parece tener más reposo; es libre y orgulloso algo arrogante, a sido siempre recogido y honesto; merece que V. M. le haga mer-

(93) "Carta-Relación" de Moya de Contreras, Marzo 24 de 1575, en *Cartas de Indias*, págs. 195-212. El canonicato dejado vacante con la muerte de Agurto fué llenado el 31 de Enero de 1591. Véase *Actas del Cabildo Eclesiástico*, citado por GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI* (México, 1886), pág. 366.

(94) En 1578 se le destinó a celebrar ochenta misas por año. Véase Diario manual de... esta santa iglesia catedral..., 1756, Manuscrito en la colección Genaro García, University of Texas, folios 130 verso-131.

(95) El aparece como corrector de los textos de diversos libros de música; en 1591 fué miembro de un Comité con el Canónigo Alonso de Egija y Juan de Salcedo para conseguir la contribución de la ciudad para la construcción de la Catedral; y en 1618, entonces secretario del Cabildo Eclesiástico, dejó 6.000 pesos para la celebración de misas para su alma (véase el Diario manual, Manuscrito, folios 188 verso-189, 292).

ced" ⁽⁹⁶⁾. El favorito del arzobispo parece haber sido Alonso de Egija, que tenía en ese entonces 30 años. Hábil en música, poseedor de una buena voz, era sochantre ⁽⁹⁷⁾. También menciona, entre los clérigos de su diócesis a Diego de Olvera, uno de los primeros muchachos del coro que ahora tenía 43 años. Es "bachiller en canones, buena lengua mexicana, a sido cura entre yndios más a de diez años, no ha tenido buen gobierno en su persona, y a sido preso por desatinos que ha hecho con colera; de un año á esta parte parece que está mas asentado; está al presente en Huehuetoca" ⁽⁹⁸⁾.

En los mismos comienzos del primer año de haber asumido sus funciones de arzobispo, Moya de Contreras obtuvo progresos en la organización del coro. Al director de la orquesta, De Luna, fué dado un nombramiento en coparticipación con Francisco Covarrubias, Miguel de los Reyes y Bartolomé de Sayavedra, con un sueldo de mil pesos anuales. En Mayo, un tocador de sacabuche, Pedro de Rivas, fué agregado a ese trío y el 20 de Mayo de 1575, se nombró maestro de capilla a Hernando Franco ⁽⁹⁹⁾. Si bien se ha creído generalmente que Franco era natural de México ⁽¹⁰⁰⁾, en realidad nació en la aldea de La Serena, en la vecindad de Alcántara. Había conocido a Álamo, el maestro de capilla precedente, unos 33 años antes en Espinar, donde la familia Álamo vivió por muchos años, viniendo a Guatemala como maestro de coro con el oidor Sedeña ⁽¹⁰¹⁾, quien le trajo más tarde a México ⁽¹⁰²⁾. Franco compuso muchas obras, de las cuales algunas

(96) Fué nombrado canónigo en 1590 y tal vez deán; a su muerte, en 1626, legó una excelente biblioteca a los Dominicanos.

(97) Oficialmente, él se mantuvo en su cargo en 1576. Véase en el ejemplar que posee la Newberry Library (Chicago) del *Gradual* de 1576, en el que firma en este sentido, en el reverso de la página titular.

(98) "Carta-Relación", *loc. cit.*, pág. 212.

(99) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, págs. 101, 123.

(100) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, citado por SALDÍVAR, *op. cit.*, pág. 101; y GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS, *Una gran temporada de la Sinfónica*, en "El Universal", México, D. F., Setiembre 4 de 1941.

(101) Este fué Mateo Arévalo de Sedeña, nacido en Segovia, un graduado en Salamanca, el cual probablemente vino a México con Montúfar en 1554, en calidad de *provisor* de la Catedral, habiendo sido recomendado por éste para un cargo civil. Dictó derecho canónico en la Universidad de México, fué su Rector en 1575 y ejerció el cargo de oidor hasta su muerte. Véase *Cartas de Indias*, II, Biografías; y Genealogía de Barbosa, chantre, Manuscrito en el Archivo General de la Nación, Inquisición, Tomo 62.

(102) Genealogía de Hierónimo del Álamo (1575), Manuscrito en el Archivo General de la Nación, Inquisición, Tomo 66, Expediente 7.

se han salvado. Las partituras vocales comprenden obras desde cuatro hasta once voces, cada una de las cuales es tratada con mucha sencillez, pero con alguna inspiración, no obstante la simplicidad de la línea melódica gregoriana. Hasta que no aparezcan manuscritos de Álamo, es probable que Franco sea el primer compositor de música religiosa en América cuyas obras existen en parte ^(103, 104).

Hacia fines de 1576 existían muchas vacantes en el Cabildo de la Catedral. Habían muerto dos canónigos, Cervantes y Oliva; Luis de Villanueva se había casado ⁽¹⁰⁵⁾ y los tres cargos permanecieron aún sin llenarse.

ANTES de este tiempo, algunas imprentas locales ya habían empezado a suministrar los libros litúrgicos necesitados por la iglesia. La impresión de música había sido considerada ya por el primer chantre, Pedraza, como una necesidad ⁽¹⁰⁶⁾, pero no fué sino al cuarto de siglo de haberse realizado la conquista, en 1556, que el primer volumen, conteniendo notas musicales, apareció en el *Ordinarium* de los Agustinos ⁽¹⁰⁷⁾. El próximo volumen, que incluía música impresa, fué el *Manuale sacramentorum* (1560) ⁽¹⁰⁸⁾, siguiendo en 1561 un *Missale Romanorum ordinarium* ⁽¹⁰⁹⁾. Las recomendaciones del Concilio Trentino exigieron una revisión del texto del *Manuale sacra-*

⁽¹⁰³⁾ Carlos Chávez dirigió en 1941 un arreglo para orquesta de una de las obras de Franco. Véase GONZÁLEZ PEÑA, *op. cit.*

⁽¹⁰⁴⁾ El Profesor Steven Barwick realizó investigaciones en los Archivos de la Catedral de México, presentando el resultado de las mismas como tesis de su doctorado en la Universidad de Harvard. Su estudio comprende precisamente las obras completas de Fernando Franco, halladas por él. Figura en el plan de publicaciones de este Departamento la edición de ese importante trabajo, que comprende 175 páginas de música y un estudio preliminar, que sería publicado en los idiomas español e inglés. Esta publicación sería incorporada a la *Serie Histórica Americana* de las ediciones musicales de la Universidad Nacional de Cuyo. (Nota de la Dirección).

⁽¹⁰⁵⁾ El Virrey Enríquez al Rey, Octubre 31 de 1576, en *Cartas de Indias*, pág. 332; el Arzobispo al Rey, Noviembre 6 de 1576, en *Epistolario*, XII, Doc. 690, pág. 21.

⁽¹⁰⁶⁾ Véase nota 26.

⁽¹⁰⁷⁾ Por detalles, véase SPELL, LOTA M., *The First Music Books Printed in America*, *The Musical Quarterly*, New York, Vol. XV (January, 1929), págs. 50-54; y en su traducción al español, *Los primeros libros de música impresos en América*, Boletín Latino-Americano de Música, tomo V, Montevideo 1941, págs. 195-201, il.

⁽¹⁰⁸⁾ Existe un ejemplar en la Biblioteca de la University of Texas.

⁽¹⁰⁹⁾ Existe un ejemplar en la New York Public Library.

mentorum de 1560, lo cual se llevó a efecto con una edición en 1568. La adopción de un Breviario revisado en 1569, de un Misal en 1571 y de un Calendario por decreto papal hizo que las primeras ediciones de estas obras fuesen enviadas al montón de desperdicios. Separadamente llegaron noticias de Roma anunciando la restricción impuesta por el Papa a la impresión de un nuevo Misal, siguiendo órdenes dadas a los libreros para limpiar sus estantes de todos los libros litúrgicos para ser entregados en el arzobispado y destruidos allí mismo ⁽¹¹⁰⁾, además de un aviso que no serían enviados a las Indias, hasta no recibir una aprobación del Concilio Trentino, textos litúrgicos, Biblias o Nuevos Testamentos. En 1573, Felipe II había obtenido del Papa una autorización para imprimir obras litúrgicas en su propio reinado, pero él reservó el derecho exclusivo, tanto de la impresión como de la venta, en todos sus dominios, a los monjes Jerónimos, que en ese entonces estaban construyendo el Escorial ⁽¹¹¹⁾. Con fecha de 1° de Diciembre de ese año se envió a México una provisión, ordenando que no podían ser impresos allí más breviarios, libros de oraciones u horarios ⁽¹¹²⁾.

Pero sucedió que en 1572, Pedro Ocharte, uno de los principales impresores en México, fué arrestado por la Inquisición por haber hecho unas ligeras insinuaciones sobre el Papa, por haber lanzado éste tales decretos. Ocharte tenía en sus prensas un volumen de Música de la Pasión, un Antifonario, y algunas otras obras de carácter litúrgico cuya ejecución había sido ordenada ya sea por el arzobispo de México, ya por el obispo de Michoacán. Mientras se encontraba sumariado, y por este mismo motivo alejado de su negocio, la Música de la Pasión fué terminada por otro impresor ⁽¹¹³⁾, enviándose ejemplares al obispo de Michoacán, pero las revisiones del texto y de la música adoptadas en Roma, exigieron modificaciones posteriores en el Antifonario inconcluso. Cuando se aclaró la situación de Ocharte por la Inquisición, en Marzo de 1574, éste solicitó de Moya de Contreras

⁽¹¹⁰⁾ "Escrito de unos libreros de México pidiendo al Santo Oficio que no se les recojan libros" (1571), en *Libros y libreros en el siglo XVI* (Publicaciones del Archivo General y Público de la Nación, XI, México, 1910), págs. 463-464.

⁽¹¹¹⁾ Cédula, Julio 15 de 1573, en PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, *Bibliografía madrileña...* (3 vols., Madrid, 1891-1907), I, pág. 101.

⁽¹¹²⁾ El Virrey al Rey, Setiembre 23 de 1575, en *Cartas de Indias*, pág. 305. Véase también el *Cedulario de ENCINAS* (Madrid, 1596), I, pág. 232.

⁽¹¹³⁾ "Proceso contra Pedro Ocharte", en *Libros y libreros en el siglo XVI*, págs. 85-141.

autorización para editar el *Gradual*, que ya se encontraba en prensa. Se le otorgó el 28 de Mayo de 1574⁽¹¹⁴⁾, pero sólo el 22 de Diciembre de 1575 estaba en condiciones de asegurarse del Virrey la autorización para la publicación, si bien ya había sido impresa la obra antes de este último trámite. Es evidente que los tipos habían sido aplicados ya antes de Marzo de 1574. Lo demuestran las revisiones, claramente visibles, realizadas de acuerdo con los decretos tridentinos, primero por el cantor Juan Hernández y más tarde por Alonso de Eçija, en ese entonces sochantre de la Catedral, porque Eçija dejó aclarado en su aprobación que él corrigió tanto el Sanctoral como el Dominical de acuerdo con el nuevo Misal romano⁽¹¹⁵⁾. Entre los cambios aplicados en la página titular y el colofón, —que se hicieron necesarios por el tiempo transcurrido entre la composición de los tipos originales del *Gradual* y su edición—, se encuentran el nombre del Papa, el título de Hernández quien había obtenido el grado de Bachiller en derecho canónico el 25 de Mayo de 1574⁽¹¹⁶⁾, la edición del nuevo Misal romano, el nombre de Ocharte, quien volvió a sus actividades de impresor en 1574, el nombre del patrocinador y la fecha. Hasta ahora se conocen cuatro diferentes Graduales que llevan la fecha de impresión de 1576, pero en dos faltan la página titular y el colofón^(117, 118). Es

(114) Véase el reverso de la página titular del *Gradual* de 1576 en la Newberry Library (Chicago), donde se solicita la aprobación por parte del censor y del Arzobispo, en la que consta que "Ocharte imprime" tanto el *Dominicale* como el *Sanctorale*.

(115) *Ibid.*

(116) Archivo General de la Nación, Sección Universidad, Grados de Bachiller en Cánones, 1566-1699, Letra J, Tomo 4.

(117) Existen dos ejemplares en la Biblioteca Nacional, México; uno en la Newberry Library, Chicago, y otro en la Library of Congress, Washington, D. C.

(118) Véase el estudio ilustrado de la Dra. SPELL LOTA M., *Los primeros libros de música impresos en América*, en el Boletín Latino-Americano de Música, Tomo V, Montevideo 1941, págs. 195-201. Después de esta información hubo ofrecimientos, en los Estados Unidos, de otros libros mexicanos de música eclesiástica, pero su poseedor, al ver rechazada su oferta exageradamente elevada, regresó con ellos a México donde ha procedido, según propia confesión, a arrancar las páginas y a venderlas sueltas a los numerosos turistas estadounidenses, negocio este más lucrativo. Huelgan comentarios.

Informaciones adicionales sobre libros de música mexicanos de la Colonia ha proporcionado el Dr. ROMERO, JESÚS C., *En México fué impreso el primer libro de música de toda América*. Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública, No 1, México, D. F., Febrero de 1946, págs. 27-31. En este estudio se da precisamente cuenta del hallazgo de la primera edición del *Gradual Dominical* impreso en México por Antonio de Espinosa en 1565,

evidente que uno de ellos fué adquirido por la Catedral, pues existe una entrada en las actas del Cabildo, con fecha 12 de Febrero de 1577, en la que "se mandó dar libranza de 40 pesos de tepuzque á Pedro Ocharte impresor de libros por un Antifonario para esta Santa Iglesia"⁽¹¹⁹⁾. A pesar de que los impresores mexicanos estaban únicamente autorizados, por decreto real, para editar después de 1573 obras litúrgicas con la aprobación de los monjes Jerónimos⁽¹²⁰⁾, no existe evidencia alguna que ésta haya sido asegurada en el *Gradual* de 1576. La segunda parte, el *Psalterium amphonarium [sic] sanctorale, cum psalmis et hymnis, positus in suis locis propriis, uniuscujusque diei festi totius anni, nunc primo cun licentia excussum* no salió de la imprenta sino en 1584⁽¹²¹⁾, después del calendario reformado que había sido hecho efectivo en México⁽¹²²⁾, y la tercera parte, el *Antiphonarium* no fué editada hasta 1589⁽¹²³⁾. Todas estas obras impresionan desde el punto de vista tipográfico, especialmente teniendo en cuenta el México del siglo XVI. La música ha sido impresa en dos colores, en folio grande, y muchos grabados en madera, muy elaborados, han sido empleados para las letras iniciales. En el ejemplar de 1589, que pertenece ahora a la Universidad de Texas, se encuentran muchas

con fecha de 1564 en el colofón. Este libro fué hallado por nuestro colaborador, el Dr. Raúl G. Guerrero, durante una investigación folklórica en el Estado de Chiapas. Se encuentra en la iglesia de un pueblo enteramente indígena, Tapalapa, en una región agreste, y según información del citado profesor, todo intento de adquirirlo fué rechazado de plano por los indios poseedores del mismo. (Nota de la Dirección).

(119) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, III, 26 verso, citado en GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, pág. 329. El volumen aparece en un inventario de los libros corales en 1589.

(120) El Virrey Martín Enríquez a Felipe II, Setiembre 23 de 1575, en *Cartas de Indias*, pág. 305.

(121) Véase GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, pág. 324. El original está en la Biblioteca de la University of Texas. En 1584 se permitió a los impresores publicar obras litúrgicas con la aprobación del Tribunal de la Cruzada. Véase PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, I, pág. 101.

(122) Véase GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, pág. 300; y cédula de Mayo 14 de 1583, en *Colección de documentos inéditos... de Indias*, XVIII, pág. 153.

(123) Colofón: *Soli Deo honor y gloria. Explicit volume Antiphonarii de tempore una cum aliquibus Hymnis notatis summa cura, longissimisqz vigiliis perfectum, correctum: nuperrime revisum y emendatu. Impressumqz Mexici, apud Petrum Ocharte. Anno incarnationis dominice. 1589.* Ejemplar existente en la Biblioteca de la University of Texas. Véase también GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, págs. 324-325.

notas manuscritas al margen, algunas de ellas refiriéndose al acompañamiento al órgano. La Catedral de México no recibió envíos, sino a partir de 1582, del *Nuevo rezado* impreso en Europa, pero al correr de pocos años, el arzobispo, dignatarios de la iglesia y funcionarios reales recibieron miles de ejemplares, muchos de ellos en calidad de obsequio por parte del Rey ⁽¹²⁴⁾. En una sola partida de cuarenta cajones, conteniendo libros destinados a la capital de México, y que pasaron por el censor el 3 de Octubre de 1584, se encontraron:

10 Horas Dominicales.	4º becerro.
10 Arte de Canto llano.	8º badana.
3 Psalterio dominico de Choro [Venecia] grande becerro	
2 Breviario dominico.	6º badana.
2 Missale dominico.	Fº becerro, badana.
4 Diurnal dominico.	32º Venecia becerro.
1 Ordinario dominico.	4º badana.
13 Catecismo del Papa.	Se Plantino badana.
196 Biblios de Vatablo.	Fº becerro de los grandes ⁽¹²⁵⁾ .

Fué una suerte que los nuevos libros fuesen enviados a la Catedral sin cargo, porque al haberse iniciado seriamente la obra del nuevo edificio, los fondos de la iglesia fueron en su mayor parte dedicados a su levantamiento. Como resultado de esto, la pobreza del cuerpo dirigente fué tal que el 3 de Julio de 1582 se resolvió que los salarios de los cantores y músicos tenían que ser reducidos y se les notificó que si ellos deseaban continuar en el servicio tendrían que esperar por el pago hasta que se dispusiera de fondos. Todos se negaron y no hubo música hasta que el arzobispo, hacia fines de agosto, les indujo a que regresaran a sus puestos ⁽¹²⁶⁾. Lentamente se introdujeron otras materias en el plan de estudios de los coristas. Se ofreció instrucción en órgano y antes de que transcurriesen muchos años se empleó al primer organista como producto de la escuela, pero se le pagó un salario más reducido que el ordinario en virtud de haber recibido su enseñanza a expensas de la Catedral ⁽¹²⁷⁾.

(124) Véase *Libros y librerías en el siglo XVI*, págs. 390, 392, 395-396, 401, 404, 411, 414, 416, 418.

(125) Véase *Libros y librerías en el siglo XVI*, págs. 263-281. El Index de 1584 que prohibió esta versión no había llegado a México cuando arribaron estos libros (*ibid.*, pág. 297).

(126) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, citado por GARCÍA ICAZBALCETA en Zumárraga, op. cit., pág. 140; SALDÍVAR, op. cit., pág. 123, y en *Huelga en la Catedral*, Revista Universidad, México, D. F. (Abril 1937), págs. 6-7.

(127) SALDÍVAR, op. cit., pág. 144.

El tercer concilio de la iglesia se reunió en 1585 y reafirmó muchos de los antiguos reglamentos referentes a música sacra, dando a algunos de ellos mayor rigidez. Nadie podía ser admitido a órdenes menores hasta que no dominara los rudimentos del canto eclesiástico, ni podía ser promovido a un subdiaconato sin demostrar ser musicalmente eficiente ⁽¹²⁸⁾. El maestro de capilla estaba obligado a enseñar *canto figurado y contrapunto*, debiendo hacerlo en horas que no interfiriesen con la lección del sochantre en canto llano. Si el coro cantaba una nota errónea, el maestro de capilla debía ser castigado. El *canto figurado* era requerido en Semana Santa, "mas a las maitines el cantico *Benedictus*, alternados con el organo los versos, con aquella diferencia de música que se llama fabordon". Durante Cuaresma debía cantarse el *Salve regina*; en Navidad, Epifanía, el día de la Ascensión y el día del nacimiento de la Virgen, tenían que ser entonadas *canciones devotas*, y el Domingo de Ramos y durante Semana Santa, se tenían que cantar las primeras Lamentaciones y los otros oficios especificados ⁽¹²⁹⁾. El maestro de capilla no debía limitar al coro a la interpretación de sus propias composiciones sino que estaba obligado a incitarlo a cantar las obras de los grandes maestros.

Un catálogo inédito de la biblioteca coral de la Catedral, de 1589, muestra que las obras de Guerrero, Morales, Victoria, Orlando di Lasso y Palestrina estaban todas ellas representadas; de Morales figuraban la Misa de Requiem y otras dos Misas. También habían muchos volúmenes de *chanzonetas*, de motetes y de obras de varios maestros de capilla ⁽¹³⁰⁾.

Los coristas continuaron tomando parte activa en muchas funciones fuera de la Catedral. En 1578, el coro de la Catedral participó en las ceremonias, de una semana de duración, relacionadas con el arribo de ciertas reliquias donadas a los jesuitas, debiendo caminar en las procesiones con el arzobispo y el Cabildo y parar en los cruces de varias calles donde se habían erigido arcos, de los cuales algunos servían de altares. Ante uno de estos, mientras la procesión se había detenido para leer las inscripciones, el coro entonó un villancico en alabanza a los mártires. El quinto día de la celebración, en un *sarao* religioso dado por el Colegio de San Miguel, los coristas representaron a un coro de ángeles, mientras que dos instrumentos introdujeron su

(128) *Concilios provinciales*, III, Cap. IV, Secs. III-IV, pág. 27.

(129) *Concilios provinciales*, III, Statutorum (1585), Pars I, Cap. XVIII, Apéndice, págs. 66-70; *ibid.* (Barcelona, 1870), págs. 506-510.

(130) Original en los Archivos de la Catedral.

danza solemne y llena de gracia. La presentación del Colegio de San Pedro y San Pablo se inició con una danza a cargo de ocho muchachos, y como final, los coristas cantaron el *Pacem meam do vobis* (131).

Las representaciones dramáticas del coro continuaron a ser un hecho en el día de San Hipólito, y para esta colaboración, los componentes recibieron un pago por parte del ayuntamiento de la ciudad. No menos importante fué su contribución en el día del Corpus Christi. En 1594 se ordenó se les dieran veinte pesos por la danza y la comedia que ofrecieron, pero unos días más tarde, esta suma fué aumentada a cincuenta pesos (132). También se les dió cien pesos durante muchos años por suministrar música vocal e instrumental después de la misa en el domingo siguiente a Corpus Christi (133).

Una de las ocasiones más solemnes, muy hacia fines de ese siglo, en el que participó la totalidad del coro y Cabildo de la Catedral, se llevó a efecto el 1° de Marzo de 1599, cuando se realizaron los servicios conmemorativos de la muerte de Felipe II, quien había fallecido en el año anterior. Se siguió el plan general de cuarenta años antes, pero los oficiales de la Inquisición se encontraban en funciones y los servicios se realizaron con este motivo en la Plaza y en la iglesia de Santo Domingo. Uno de aquellos oficiales relata que el primer salmo fué ofrecido en canto de órgano y en un tiempo muy lento y sostenido, con admirable armonía y equilibrio de las voces, las cuales, además de haber sido escogidas cuidadosamente, habían sido triplicadas en número. Después de haberse hecho oír los dos coros de clérigos en canto llano, se entonó la antifona en canto de órgano, y la primera lección en el tono del primer salmo. Después del servicio de vigilia, el coro se desplazó hacia las proximidades del monumento funerario y cantó el responsorio *Ne recordais* con una dulzura y un ensamble de voces nada común. Con motivo de la falta de un arzobispo, oficiaba Juan de Cervantes, el dignatario que presidía los destinos de la Catedral. A esto siguió el *Requiescat in pace* (134).

Al finalizar el siglo XVI, el coro de la catedral había llegado

(131) JOHNSON, H. L., *An Edition of "Triunfo de los Santos", with a Consideration of Jesuit School Plays in Mexico Before 1650* (Philadelphia, 1941), pág. 16; *Carta del padre Pedro Morales* (Mexico, 1579); y FLORENCIA, FRANCISCO, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España* (México, 1694).

(132) *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Junio 20 y 27 de 1594.

(133) Véase Diario manual de... esta santa iglesia catedral..., folio 55.

(134) RIBERA FLORES, DIONISIO, *Relación historizada...* (México, 1600), folios 163 verso al 164.

a tomar parte activa en la vida religiosa y social de la capital de Nueva España, cantando en los servicios de la catedral, participando en procesiones, constituyendo ellos mismos un coro para cantar en las grandes solemnidades religiosas *chansones* y *villancicos*, y como cantores, actores y danzarines, en las representaciones dramáticas en la catedral, en varios conventos y monasterios y en el palacio del Virrey. Se les dió a los muchachos un entrenamiento sistemático, todos los días, tanto en canto llano como en música contrapuntística, bajo la dirección de sochantres capaces y maestros de capilla hábiles, que escribieron obras originales para muchas partes del servicio, villancicos y motetes, así como la música incidental para las comedias. Ellos conocieron y apreciaron las obras de los más grandes polifonistas de su tiempo, como ha sido demostrado por la presencia de tales composiciones en la biblioteca coral de la catedral, antes de 1600. Mientras el número regular de los muchachos coristas parece haberse mantenido oficialmente en doce (135), el coro solía ser triplicado cuando la ocasión lo exigía, siendo mejorado a su vez el canto de los miembros del Cabildo, tanto en volumen como en calidad. El primitivo órgano, construido por nativos en México, fué reemplazado por otro importado de España, siendo tocado por organistas españoles hasta cerca de fines del siglo XVI (136). Fué aumentado el número de músicos nativos que contribuyeron en la evolución de la primera música instrumental, así como la variedad de los instrumentos empleados, hasta que en 1575, la catedral se vanagloriaba de una orquesta de proporciones nada pequeñas para aquellos tiempos. Los comienzos y el desarrollo de la música de catedral en América pueden ser estudiados con provecho en los archivos de la Catedral de México, la más grande en el Nuevo Mundo, durante el siglo XVI.

Austin, Texas, Agosto de 1946

LOTA M. SPELL

(Traducción de Francisco Curt Lange)

(135) Un número considerable para esa época, desde que el Coro del Vaticano contaba en 1578 sólo con veinticuatro cantores y la Catedral de Florencia sólo con ocho. Véase MOLITOR, RAPHAEL, *Die Nach-Tridentinische Choralreform zu Rom* (2 vols., Leipzig, 1901-1902, I, pág. 230; y KINKELDEY, OTTO, *Orgel und Klaviermusik des 16. Jahrhunderts*, (Leipzig, 1910), pág. 166.

(136) Sobre el órgano de la Catedral de México véase: RUIZ, LUIS R., *Monografía de la Catedral de México*, con notas históricas, artísticas e informativas, Publicación N° 36, Ed. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, D. F., 1939, pág. 43; y KELEMEN, PAL, *Organos eclesiásticos de México en la Época Colonial*, Boletín de la Unión Panamericana, Vol. LXXVI, N° 4, Washington D. C., abril de 1942, págs. 197-208. (Nota de la Dirección).

INFORMACIONES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

TOTAL DE ACTOS REALIZADOS POR LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA

(mayo-agosto 1950)

Ciclo de Extensión Musical: 1. Fuera del Ciclo: 13. Total: 14.

En Mendoza: 12. — En San Luis: 1. — En San Rafael: 1.

TOTAL DE LOS CONCIERTOS REALIZADOS

(1940 - agosto 1950)

Ciclo de Extensión Musical: 200. — Fuera del Ciclo: 184.

Total: 384.

En Mendoza: 342. — En San Luis: 17. — En San Juan: 8.

En Buenos Aires: 8. — En San Rafael: 4.

En Mercedes (San Luis): 3. — En La Rioja: 1.

En Catamarca: 1.

DETALLE DE LOS ACTOS REALIZADOS

Mayo - Agosto 1950

CONCIERTOS

- 9-V-1950: CONCIERTO SINFÓNICO, en conmemoración del décimo aniversario de la Fundación del Conservatorio de Música y Arte Escénico (6-V-1940). Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solistas: José Habschied (flauta) y Francisco Amicarelli (piano). Obras de Beethoven (Obertura Leonora N° 3; Sinfonía N° 4), López Buchardo (Campera), Ginastera (Impresiones de la Puna) y Perceval (Poema eriollo).
- 12-V-1950: CONCIERTO SINFÓNICO, en conmemoración del décimo aniversario de la Facultad de Ciencias de la Educación. Teatro Gran Rex, San Luis. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solista: José Habschied (flauta). Obras de Mozart (Obertura, "La Flauta Mágica"), Beethoven (Sinfonía N° 1), Ginastera (Impresiones de la Puna), López Buchardo (Campera), De Rogatis (Danza de "Huemac"). Enesco (Primera Rapsodia rumana).
- 13-V-1950: EXÁMEN PÚBLICO para optar al título de profesor de canto. Salón de Actos del Automóvil Club Argentino, Mendoza. Aspirante al título: señora Milena Banchini de Yanzón. Jurado integrado por los profesores: Brígida Frías de López Buchardo, Athos Palma, Alberto Ginastera, Julio Perceval y Luis La Via. Profesora que presentó: Fanny Augusta Cavalieri de Biava. Acompañó: Profesor José Miguel Alicini. Programa integrado por canciones y arias de: Monteverdi, A. Scarlatti, J. S. Bach, Händel, Mozart (parte completa de Doña Elvira de "Don Giovanni"), Schubert, Wagner (Muerte de Isolda de "Tristan e Isolda"), Massenet, Respighi, Debussy, Fauré, Turina, Obradors, Dublanc, Ugarte, Perceval y López Buchardo. Obra impuesta: "Ah perfido, spergiuro" de Beethoven.
- 23-V-1950: PRIMER CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solista: Henryk Szeryng (violín). Obras de Mozart (Sinfonía N° 35 "Haffner"), Bach, J. S. (Concierto en La menor), Tschalkowsky (Concierto), Strauss, R. (Muerte y transfiguración).
- 7-VI-1950: SEGUNDO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solista: Marisa Regules (piano). Obras de Schumann (Obertura "Manfred" y Concierto en La menor, op. 54), Aguirre (Huella y Gato), y Beethoven (Sinfonía N° 3, "Eroica").
- 12-VI-1950: CONCIERTO DE PIANO. Teatro Independencia, Mendoza. A cargo de Marisa Regules. Obras de Mozart, Beethoven (Sonata N° 23 en Fa menor, op. 57, "Appassionata"), Chopin, Debussy, Albéniz y Liszt.
- 28-VI-1950: TERCER CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solista: Witold Malczuzynski (piano). Obras de Brahms (Sinfonía N° 4), Chopin (Concierto N° 2, op. 21) y Liszt (Concierto N° 2).
- 5-VII-1950: CUARTO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solista: Bernard Michelin (violonchelo). Obras de Beethoven (Sinfonía N° 5, op. 67), Dvorak (Concierto, op. 104), Williams (Vidalita y Milonga) y Enesco (Primera Rapsodia rumana).
- 9-VII-1950: CONCIERTO SINFÓNICO, en conmemoración de la Fecha Patria. Organizado por el Superior Gobierno de la Provincia de Mendoza. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solistas: Francisco Amicarelli (piano), José Habschied (flauta). Himno Nacional Argentino y obras de Mozart (Obertura de "La Flauta Mágica"), Grieg (Concierto en La menor), Ginastera (Impresiones de la Puna), De Rogatis (Danza de "Huemac") y Wagner (Obertura de "Tannhäuser").
- 19-VII-1950: QUINTO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solista: Andrés Segovia (guitarra). Obras de Mendelssohn (Sinfonía N° 4, op. 90, "Italiana"), Castelnuovo-Tedesco (Concierto), Gianneo (El Tareo en Flor), Lorenzo Fernández (Batuque) y Smetana (Obertura de "La Novia Vendida").
- 28-VII-1950: CONCIERTO de ciclo de Extensión Cultural. En conmemoración del segundo centenario de la muerte de J. S. Bach. Homenaje de la U.N.C. en adhesión a las Jornadas Culturales Sanmartinianas. Basílica de San Francisco, Mendoza. Participantes: Profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelan (violines), Milena B. de Yanzón, Marta B. de Romano (canto) y Alejandrina Suárez (órgano); alumnos: Enrique Gelusini (órgano) y Elena Videla de Polizzi (canto), y la Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música. Director: Prof. Aquiles Romani. Se ejecutaron las siguientes obras de J. S. Bach: Tocata y Fuga en Fa mayor y Fantasía y Fuga en Sol menor, para órgano; Concierto en Re menor para dos violines y

orquesta; Cuatro arias y un dúo, con sus respectivos recitativos de "La Pasión según San Mateo".

- 12-VIII-1950: CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA, on ocasión de la inauguración de los cursos de Filosofía y Letras en San Rafael y en conmemoración del Día de la Reconquista. Salón de actos de la Escuela Normal Nacional, San Rafael. A cargo del Cuarteto de arcos de la Universidad, integrado por los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de Turina (Oración del Torero), Borodin, Giannco (Tres piezas) y Beethoven (Cuarteto N° 11, op. 95).
- 17-VIII-1950: CONCIERTO SINFÓNICO en conmemoración del centenario del fallecimiento de Don José de San Martín. En adhesión de las Jornadas Sanmartinianas del Pueblo y del Gobierno de Mendoza. Basílica de San Francisco, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Himno Nacional Argentino y obras de Wagner (Preludio de "Parsifal"), Franck (Redención) y Beethoven (Sinfonía N° 3, "Eroica", op. 55).
- 31-VIII-1950: SEXTO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Jean Constantinesco. Solista: Inés Gómez Carrillo (piano). Obras de Prokofieff (Sinfonía Clásica, op. 25), Rachmaninoff (Concierto N° 3, op. 30), Giannco (Primera serie de "Blanca-Nieves") y Strauss, R. (Nueva serie de "El Caballero de la Rosa").

El atraso que por inconvenientes técnicos sufre esta Revista aconseja prescindir en este número de la inserción de las actividades musicales argentinas, las cuales serán eventualmente condensadas en el número 6, o sea, el último del Año II (segundo período de suscripción).

Tanto el lector nacional como el extranjero hallarán suficientes informaciones en las publicaciones periódicas argentinas *Buenos Aires Musical*, *Mundo Musical* y *Polifonía*, publicadas en la Capital, como en el Boletín de Informaciones de la División de Música de la Unión Panamericana, Washington, D. C.

La Dirección

INDICE

TEMAS ARGENTINOS Y AMERICANOS

	Pág.
WILKES, JOSUÉ TEÓFILO - BUENOS AIRES	
<i>La rítmica específica del cantar nativo</i>	11
LANGE, FRANCISCO CURT - MENDOZA	
<i>Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869) - El ambiente musical en la mitad del segundo Imperio (Primera parte)</i>	473
SPELL, LOTA M. - AUSTIN, TEXAS	
<i>La música en la catedral de México en el siglo XVI</i>	217

INFORMACIONES

<i>Conciertos realizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo</i>	259
---	-----

