

MUSICA Y CULTURA EN EL BRASIL EN EL SIGLO XVIII

p o r

Luis Heitor Correra de Azevedo

Consideraciones generales.

Cada cosa tiene su tiempo. Los estudios musicológicos comenzaron en América Latina con el descubrimiento del arte primitivo o popular. Parecían no tener ninguna otra meta. Podría afirmarse que los investigadores de nuestros países habían dedicado sus esfuerzos exclusivamente a la etnomusicología y que la musicología histórica seguía siendo un mundo cerrado a su curiosidad, por falta de material a investigar o a analizar. En estos últimos años se ha podido constatar un cambio radical en este sentido. Los trabajos de Juan Bautista Plaza en Venezuela, de Francisco Curt Lange en el Brasil, de Alejo Carpentier en Cuba, de Robert Stevenson en México y Perú, para no citar sino que a algunos, han desentrañado las partituras de los maestros de la época, cuyos nombres a menudo —último vestigio de su apagada fama— ni siquiera eran conocidos por los historiadores. Actualmente estas obras son ejecutadas en los conciertos y algunas, inclusive, han sido grabadas en discos. Durante el último Festival Interamericano de Música de Washington (1961), por ejemplo, se pudo escuchar música mexicana del siglo xvi compuesta por maestros tales como Hernando Franco y Fructus del Castillo. En octubre pasado se ofrecieron conciertos en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y en Gelsenkirchen, en Alemania, consagrado a las obras de los maestros brasileños del siglo xviii, los que representan la contrapartida sonora de esa floración de la arquitectura y de la escultura barroca, cuyo encanto ya había llamado la atención a los historiadores de arte, convirtiendo las ciudades montañosas donde florecieron en centros importantes de peregrinaje artístico. Discos con las obras de estos compositores (y de José Mauricio Nunes García) aparecieron en Río de Janeiro; en Caracas el Orfeón Lamas, de Vicente Emilio Sojo, grabó las de sus contemporáneos venezolanos y la Universidad de Oriente, en Cuba, contribuyó en esta labor, dando a conocer la música de Esteban Salas al editar un disco con una de sus Misas. Todo esto ha ocurrido recientemente. Hace un cuarto de siglo apenas esto habría sido inconcebible.

Había llegado la hora de confrontar las investigaciones realizadas en los distintos países de iberoamérica. Este número especial de la

Revista Musical Chilena, dedicado a la Música colonial, aparece oportunamente para determinar y consagrar los resultados de esta primera fase de los trabajos relativos a la situación de la música durante los primeros siglos de nuestra historia.

Es imprescindible insistir sobre las profundas diferencias que existen dentro de nuestro mundo iberoamericano. Nuestra América tiene, sin duda, una cierta unidad debido a su formación étnica y cultural. Pero existen contrastes, bajo esta aparente unidad. Estos contrastes se acentúan más aún cuando se cruza la frontera del lenguaje, o sea cuando se tiene de un lado el Brasil, portugués, y del otro las Repúblicas de lengua castellana. En el Brasil colonial se buscarían en vano las universidades y las imprentas que florecieron desde un primer momento en América española, sólo podrán encontrarse algunas pocas bellas iglesias anteriores al siglo XVIII y ni siquiera puede soñarse con descubrir capillas musicales como aquellas que existieron desde la llegada de los conquistadores en Santo Domingo, México, Santa Fe de Bogotá o el Cuzco.

Aunque los principios de la política colonial portuguesa difirieron de la empleada por los españoles y los métodos puestos en práctica por la administración fueron distintos (lo que no podía dejar de afectar las manifestaciones del genio musical en el Brasil y que lo retardaron), puede constatar, no obstante, que la iglesia siempre coherente con sus principios supo captar y ganar la estimación de los naturales a través de la música. No cabe duda de que el Brasil fue un terreno fértil para los experimentos misioneros de los jesuitas quienes, en seguida, los exportaron a otros puntos de América.

Los orígenes de la cultura musical europea en el Brasil.

Las letras y las artes fueron enseñadas y ejercidas en la Colonia del Brasil, desde un comienzo, por los padres de la Compañía de Jesús, al realizar su misión apostólica y, en seguida, en sus colegios, que fueron los primeros del país.

Los indígenas demostraron tener una extraordinaria sensibilidad musical. Como medio para establecer contactos con las tribus todavía desconocidas, los jesuitas realizaban procesiones encabezadas por niños indígenas que cantaban y así preparaban favorablemente el espíritu de los habitantes que los recibían como amigos en sus aldeas. Con cantos y bailes o bien al compás de instrumentos musicales la manada salvaje era conquistada para la fe de Cristo. También eran conquistados por la música porque muchos de esos niños que los jesuitas educaban y a los

que enseñaban los elementos de este arte, se convertían en músicos excelentes.

En 1586 Cristovao de Gouveia, Visitador de la Compañía, ordenó que en todos los colegios de niños indígenas "se diesen clases de canto a aquellos que parecían revelar aptitudes musicales"¹. El Padre Antonio Vieira, en la ley orgánica de las aldeas indígenas, establecida entre 1658 y 1661, confirmó estas disposiciones y ordenó la compra de instrumentos musicales destinados a los colegios de las aldeas nativas.

Fue así como se propagó el amor por la música en el siglo XVIII y penetró en las demás clases sociales de la población colonial. Se sabe, por ejemplo, que un poderoso señor de la ciudad de Bahía, probablemente el capitán Baltazar de Aragao, tenía a su servicio a un maestro de música francés. François Pyrard que lo conoció relata este hecho en su memoria de viajes, publicada en París en 1625². Joao Fernández Vieira, rico propietario y héroe de la campaña contra la ocupación holandesa, tenía en sus tierras de Pernambuco una capilla con cantantes e instrumentistas quienes en las grandes fiestas religiosas hacían escuchar muy buena música.

La enseñanza.

La historia recuerda los nombres de algunos jesuitas que se destacaron especialmente en la enseñanza musical. Ellos son los padres Antonio Rodrigues y Antonio Dias, en el siglo XVI y el padre Diego da Costa en el siglo XVII. La tradición de la enseñanza musical en los distintos establecimientos jesuitas se mantuvo durante dos siglos y logró su mayor relieve en la Fazenda de Santa Cruz, inmenso dominio agrícola de propiedad de la Compañía cerca de Río de Janeiro. Basándonos en el testimonio de algunos viajeros que la visitaron en el siglo XVIII, allí se había instalado un verdadero Conservatorio en el que los alumnos eran esclavos negros; tenían una orquesta, coros y, según parece, tenían a su cargo las obras que se ejecutaban en la iglesia, durante los oficios, y hasta montaban pequeñas óperas que se representaban en el escenario. Inclusive, después de la expulsión de los jesuitas, que tuvo por consecuencia la decadencia del dominio de Santa Cruz, el que pasó a pertenecer a la

¹Cf. Serafim Leite, *Historia da Companhia de Jesus no Brasil*, vol. II, Lisboa, Livraria Portuguesa, 1938, p. 109.

²Pyrard, desde su llegada a Goa hasta su regreso a Francia. En París, en casa de Samuel Thiboust, 1625, p. 563.

³Segunda parte del Viaje de François

corona portuguesa, las actividades musicales continuaron y llenaron de asombro a la familia real cuando llegó al Brasil en 1808. El catálogo de obras de Marcos Portugal, el famoso compositor que terminó sus días en Río de Janeiro, incluye óperas destinadas al teatro de Santa Cruz, como por ejemplo *A Saloia Namorada*, de 1812, cuyo libreto fue escrito por Domingo Caldas Barbosa, poeta brasileño y famoso cantante de *modinhas*.

En líneas generales, no obstante, el oficio de músico se transmitía de maestro a discípulo, dentro de la iglesia o a lo sumo en su inmediata proximidad. Se ha guardado el recuerdo de los compositores más brillantes, olvidando a menudo el de sus maestros, al punto que hoy día es imposible saber con quién tal o cual eminente músico de la época aprendió las reglas y la práctica de su arte.

La música religiosa y los divertimentos profanos.

La música religiosa tiene extraordinario auge en las iglesias durante el siglo XVIII. La capilla de la Catedral de Mariana, en Minas Gerais, fue constituida en 1745, con un maestro de capilla, un organista y cuatro niños coristas. La mayoría de las iglesias contaba con servicios musicales bastante bien organizados. Varios órganos fueron instalados, inclusive algunos de fabricación nacional.

Agostinho Rodrigues Leite tenía su taller en Olinda y fabricó para las iglesias locales de Recife un buen número de órganos que le fueron encomendados. Un tal Manuel Inacio Valcacer era fabricante de instrumentos musicales en general, pero también construía órganos.

Todas las antiguas iglesias de Minas Gerais, durante el período de la gran riqueza producida por la extracción del oro y de los diamantes, poseían órganos y rivalizaban en sus suntuosos servicios religiosos. Francisco Curt Lange, quien cuidadosamente ha investigado el pasado musical de esta gran unidad de la Federación brasileña —el Estado, antaño la Capitanía General de Minas Generales— nos la da a conocer en los estudios publicados durante estos últimos años. En Tijuco como en Vila Rica, Mariana, Sabará, o Sao Joao del Rey, las deliciosas iglesias barrocas, gloria del arte colonial en Brasil, conservan vestigios de esta grandeza pasada: bellos órganos inutilizables y lo que queda de los archivos musicales. Lange ha tenido que realizar una ardua labor para desenterrar y encontrar el material que le ha permitido reconstituir cierto número de partituras.

Este es el testimonio de la actividad musical de los habitantes de

Minas Gerais en el siglo XVIII. Este arte servía no sólo para embellecer las ceremonias del culto sino que, también, para ennoblecer sus pasatiempos puestos que cuartetos de Haydn y de Pleyel, Trío y Quintetos de Bocchirini fueron descubiertos por Francisco Curt Lange entre los viejos papeles que tuvo bajo los ojos³.

Tanto en Olinda como en Bahía los músicos se agrupaban en corporaciones que formaban las Cofradías de Santa Cecilia; los miembros de estas Cofradías eran los únicos que tenían el privilegio de ejercer la profesión musical, imponiéndosele una pena de cárcel a todos aquellos que violaban los reglamentos.

No había fiesta pública que no contase con la participación de los cantantes e instrumentistas. En el *Triunfo Eucarístico* de Simao Ferreira Machado, editado en Lisboa en 1734, el autor relata la ceremonia del año anterior en Vila Rica (la actual ciudad-museo de Ouro Preto), con motivo del traslado del Santísimo Sacramento a la nueva iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar. En el cortejo que cruzó la ciudad se vieron carrozas "maravillosamente decoradas en las que se encontraba músicos de dulces voces y varios instrumentistas". Encabezando el cortejo —hecho milagroso en un lugar como Vila Rica tan cerrado a los extranjeros— se encontraba un alemán, montado en un soberbio caballo, con la trompeta entre los labios "que hendía el silencio con las improvisaciones de su arte, de manera que la melodía de su instrumento fascinaba los oídos con su encanto; esta es la razón —explica el autor de *Triunfo Eucarístico*— por la que se le permitió tomar parte en la ceremonia". Detrás del alemán "marchaban ocho negros, vestidos en gran estilo, que tocaban caramillos (flautas o oboes primitivos), con tanta cohesión que su voces alternaban con la de la trompeta, deteniéndose unos mientras tocaba el otro". Había además otros ejecutantes en el cortejo, eran numerosos y el cronista los evoca con gran lujo de detalles⁴.

Abundan las fuentes que nos dan a conocer el lugar preeminente que ocupaba la música en los hogares coloniales. Los Inventarios y Testamentos de los *bandeirantes paulistas*, pioneros que partían de Sao Paulo a desbrozar el corazón del Brasil, hacen muy a menudo referencia a los

³Francisco Curt Lange, *La música en Minas Gerais, en el siglo XVIII. Archivo de la música religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais (Brasil) (Siglo XVIII)*. Tomo I. Universidad Nacional de Cuyo, Escuela Superior de Música, Departamento de Musicología, Mendoza, 1951, p. 5.

⁴Texto transcrito por Francisco Curt Lange en su artículo *La música en Minas Gerais* (Boletín Latino-Americano de Música, año VI, tomo VI, Río de Janeiro, abril de 1946, primera parte, p. 420).

instrumentos musicales. Además, numerosos viajeros extranjeros, en sus relatos, hablan de la gracia y destreza de las jóvenes brasileñas al tocar el arpa, la guitarra o el clavecín o a la extraordinaria dulzura de las melodías típicas del país, llamadas *modinhas*.

El teatro.

Durante el siglo XVIII se desarrolla también el arte teatral y la música y los músicos encuentran nuevas posibilidades en este sector. La *opera buffa*, creación característica de este siglo, tiene gran auge en sus modalidades menos elevadas, semejantes a las que florecieron en Portugal gracias al poeta dramático brasileño: Antonio José da Silva, apodado "el Judío" quien murió en 1739, a los treinta y cuatro años condenado por un tribunal de la Inquisición.

Los teatros, llamados Casas de Opera, brotaban en todas las ciudades importantes del país: Río de Janeiro, Sao Paulo, Bahía, Recife, Belem, Porto Alegre, Curo Preto o Diamantina. El primer teatro de Río de Janeiro del cual tenemos informaciones precisas fue explotado por un cierto padre Ventura, mulato jorobado, que dirigía la orquesta y que de vez en cuando subía a escena para cantar *modinhas* y para bailar el *fado*. Este teatro fue inaugurado en 1767 desapareciendo destruido por el fuego en 1776. El famoso geómetra y navegante francés Louis Antoine de Bougainville, que en su viaje alrededor del mundo hizo escala en Río de Janeiro, fue invitado al Teatro del Padre Ventura por el Virrey Conde de Cunha. En su libro publicado en París en 1771 nos da sus impresiones sobre esta visita. "Pudimos —dice— en una sala bastante bella ver la obra maestra de Metastasio, representada por una compañía de mulatos y escuchar este trozo divino del gran maestro italiano ejecutado por una orquesta que dirigía entonces un sacerdote jorobado con hábito eclesiástico⁵. Aunque Bougainville haya asistido a la representación de óperas italianas en el teatro del Padre Ventura, sabemos que el repertorio de este teatro estaba integrado principalmente por las óperas del *Judío*, las que este curioso personaje con sotanas, director de teatro, director de orquesta, cantante y bailarín, estimaba especialmente. La sala, por lo demás, se incendió durante una representación de la ópera *Os Encanto de Medéa*, de su autor favorito. Sucedió al teatro del padre Ventura, el construido

⁵Apud Lafayette Silva, *Historia do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 21.

por el portugués Manuel Luiz, en las proximidades del palacio de los Virreyes. Era mucho más confortable y lujoso. Sabemos que allí se representaron óperas italianas tales como la *Pieta d'Amore* de Milico, y *l'Italiana in Londra*, obra maestra de Cimarosa. Un tal Antonio Nascentes Pinto dirigía los espectáculos y conocemos los nombres de algunos de los músicos y cantantes. Entre ellos estaba el bajo Joao dos Reis, famoso por la profundidad de sus notas graves y la contralto brasileña Joaquina da Conceicao Lapa, llamada la "Lapinha" quien hizo furor en Lisboa en 1795.

Las informaciones sobre el repertorio de estos teatros coloniales es escaso. Es difícil saber, salvo ciertas excepciones, cuales eran las óperas italianas que fueron montadas. No cabe duda, no obstante, que las óperas de Antonio José da Silva, el *Judío*, eran la base del repertorio.

Antonio José da Silva.

El *Judío* obtuvo gran reputación en Portugal con su teatro picaresco e irreverencioso que ponía en escena a los dioses del Olimpo —como lo haría Offenbach— produciendo la hilaridad con su cúmulo de absurdos y anacronismos. Mucho después de su muerte sus obras gozaban de gran popularidad y eran representadas en todos los escenarios de la Colonia.

¿Cuál era la música que el desgraciado *Judío* usaba en sus óperas? Joao Ribeiro, en el Prefacio del *Teatro* de Antonio José, cree que éste "oponía a la ópera extranjera la ópera popular nacional, menos culta, pero mucho más profunda porque estaba ligada al alma y a las tradiciones populares"⁶. Todas las escenas habladas de estas comedias eran cortadas, o más bien dicho enmarcadas por melodías, dúos, coros y danzas. Nada sabemos sobre esta música, pero parece que Antonio José tomaba las canciones populares conocidas y les adaptaba sus versos. La *opera buffa* italiana y la *Beggar's Opera* de John Gay y Johan Christoph Pepuch, que florecía en esta misma época, recurría a los mismos medios. Teófilo Braga, el sabio filólogo portugués, describe las óperas de Antonio José como "simples comedias declamadas en las que se intermezclan varios numeros cantados sobre melodías conocidas"⁷.

⁶Joao Ribeiro, Prefacio ao *Teatro de ratura Brasileira*, volúmen 2. Sao Paulo, Antonio José da Silva. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1930, p. 181.
⁷H. Garnier, 1910, 1º volumen, p. 32.

⁷Apud Artur Mota, *Historia da Lite-*

La "modinha".

Existe un punto sobre el cual los comentadores de la obra del *Judío* no se han puesto de acuerdo y éste es si entre las melodías cantadas de sus óperas se encontraban las *mohinhas* brasileñas que tanto éxito lograron en Portugal desde la época en que floreció el teatro de Antonio José. Estas *modinhas*, llamadas brasileñas, no eran sino que variantes de las canciones portuguesas del mismo tipo. Se caracterizaban específicamente por su espíritu a la vez tierno y gracioso, subrayando siempre el erotismo de sus versos y de su música; en el fondo una réplica fiel del espíritu y de la sensibilidad del siglo XVIII tal como se manifiesta en la vida y en las obras de arte de la época. El poeta brasileño Domingo Caldas Barbosa (1740-1800), quien vivió en Lisboa hacia fines del siglo y quien en la *Nova Arcadia*, a la que pertenecía, tomó el nombre académico de Lereno Selinuntino, se hizo famoso en los salones de la metrópolis por las *modinhas* con sabor brasileño que componía e interpretaba acompañándose con la viola portuguesa⁸. El escritor y turista inglés William Beckford, en sus *Sketches of Spain and Portugal*, se refiere a estas canciones exóticas que literalmente invadían la severa y conventual Lisboa del siglo XVIII, las adoraba, pero quería defenderse. "Con infantil despreocupación —escribe— ellas se instalan en el corazón antes de que se tenga tiempo para precaverse contra su enervante influencia; imagínase beber leche y es el veneno de la voluptuosidad el que penetra en lo más íntimo de la existencia"⁹. El problema sigue sin solución: ¿esta moda de las *modinhas* brasileñas en Lisboa habrá tenido como punto de partida las óperas de Antonio José? En general los comentaristas están de acuerdo en que los versos del *Judío* poseen un lirismo esencialmente brasileño. En el fondo el lirismo era la sabia misma de la *modinha*, fuese ésta portuguesa o brasileña. Conozco la música de una sola *mohinha* de Antonio José (editada en 1792 en el *Jornal de Modinhas*, impreso en Lisboa por Francisco Domingo Milcent). No revela nada muy particularmente brasileño. (Ver Ej. 1).

Es una *modinha* portuguesa, como muchas otras. Es distinta, muy

⁸La viola portuguesa, muy en voga hasta los últimos años del siglo XVIII, era un instrumento del tipo de la guitarra española, pero más pequeña y con dobles cuerdas metálicas.

⁹Italy: with sketches of Spain and Portugal, by the author of "Vathek", vol. II. Philadelphia, Key and Biddle, 1834, p. 58.

EJ. N° 1

ANDANTE

Con.vi - da em.bo - ra con.vi - da al - te - ia

distinta, de la que Joaquim Manuel de Camara componía más tarde, y de las que Segismund Neukommaus dejó armonizaciones¹⁰.

EJ. N° 2

(M.M. = 88)

Por.que me di - zes cho - ran - do

que te não lembra de mim

Compositores del siglo XVIII.

La historia guarda el recuerdo de un cierto número de compositores brasileños (que vivieron o trabajaron en el Brasil) del siglo XVIII. Enumeraré a los más importantes.

Joao Soares de Fonseca nació en Río de Janeiro en 1681 y entró

¹⁰Manuscrito N° 7.694, de la Biblioteca Música de París.
del Conservatorio Nacional Superior de

a la orden de San Benito en 1713, consagrándosele obispo de Areópolis en 1733. Parece que fue el autor de algunas Sonatas para clavecín editadas en Florencia en 1732, dedicadas al Infante Dom Antonio. No obstante, esta colección apareció bajo el nombre de Ludovico Justini de Jistoya, como autor, lo que provoca un enigma bibliográfico imposible de resolver.

Un músico nacido en Río de Janeiro que dejó brillante fama de compositor fue el padre Antonio Nunes de Serqueira, nacido el 2 de abril 1701. Fue Maestro de Capilla y Rector del Seminario de San José, poeta y miembro de la efímera *Academia dos Seletos*. El bibliógrafo portugués Baltazar da Silva Lisboa afirma que varias de sus obras fueron impresas, pero en la actualidad se ha perdido la pista de estas ediciones.

Otro sacerdote, Manuel da Silva Rosa, natural de Río de Janeiro, muerto en esa misma ciudad el 15 de mayo de 1793, llevó una vida retirada, y dejó obras de verdadera importancia entre las que se destaca una Pasión que en el siglo XIX, todavía, era ejecutada en la Capilla Imperial y en la iglesia de los franciscanos.

Tres monjes del convento franciscano de Santo Antonio, en Río de Janeiro, se destacaron como compositores en el siglo XVIII: Frei Joao de Santa Clara Pinto, nacido en esta ciudad en 1735, quien murió a los noventa años, en 1825; Frei Francisco de Santa Eulalia, originario de Río de Janeiro como el precedente, quien entró al convento en 1778 y murió el 10 de marzo de 1814; y aquel a quien José Mauricio Nunes García honraba con su amistad y consideración como "el rey de los organistas", Frei Santo Elías, el más célebre de los monjes músicos del antiguo convento de Río.

En Pernambuco, rico por la industria del azúcar, y en la que reinaba una nobleza de poderosos terratenientes, encontraremos compositores dignos de ser mencionados. El Padre Antonio da Silva Alcántara, quien compuso intermedios musicales para las comedias representadas en 1750 con motivo de las festividades celebradas para la coronación de Dom José I. Luis Alves Pinto, nacido en 1719, estudió en Lisboa y entró a la carrera militar. Después de jubilar fue nombrado Maestro de Capilla de la iglesia de San Pedro en Recife, donde compuso mucha música sagrada, un pequeño tratado teórico y una comedia estrenada en 1783: *Amor Mal Correspondido*. Alves Pinto murió en 1789.

Bahía, antiguo asiento del gobierno colonial perdió esta primacía en 1763, cuando la sede gubernamental se trasladó a Río de Janeiro. No obstante, para poder mantener los servicios musicales de sus numerosas

iglesias una legión de músicos seguía habitando la vieja ciudad, epicén- tro de las tradiciones nacionales. Francisco de Souza Gouveia (1761- 1831), José dos Santos Barreto (1764-1848) y Damiao Barbosa de Araújo se destacan entre los compositores más conocidos. Este último, nacido en la ciudad de Itaparica el 27 de septiembre de 1778, fue violinista del Teatro Guadalupe en Bahía, para el que escribió la *opera buffa*, *A Intriga Amorosa*, como también varias pequeñas arias, dúos y coros. En 1813 Damiao se fue a vivir a Río de Janeiro y murió el 20 de abril de 1856, dejando una importante obra entre la que se encuentra la ópera bufa ya mencionada, algunas Misas y otras obras religiosas, música pro- fana de distintos tipos y un Cuarteto.

Los maestros del barroco en Minas Gerais.

Los músicos abundaban en Minas Gerais según el informe que el magistrado Teixeira Coelho dirigió, en 1780, a las autoridades de Lis- boa trémulo de indignación: "Los mulatos que no son holgazanes abso- lutos se emplean como músicos —decía— y son tan numerosos que no podría encontrarse un mayor número en todo el Reino"¹¹.

Las investigaciones realizadas por Francisco Curt Lange en estas re- giones montañosas, en el que el subsuelo es rico, la tierra fecunda y el espíritu de los habitantes libre y generoso, le permitieron descubrir al- gunas obras musicales del siglo XVIII cuya publicación ha realizado. Nos dan a conocer los nombres de compositores que pueden agregarse a los que ya conocíamos, como el de Domingo Simoes da Cunha, de Baracatu, nacido en 1755, Maestro de capilla, autor de obras religiosas y profanas, muerto en 1824. Además está José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, de Diamantina, Marcos Coelho Neto, Inacio Parreiras Neves y Fran- cisco Gomes da Rocha, de Ouro Presto. Su música es la de las iglesias barrocas de las ciudades artísticas de Minas Gerais; fue escrita para los servicios religiosos de estas iglesias, como acompañamiento de los oficios cuotidianos o para las ceremonias de las grandes ocasiones. Los com- positores citados son contemporáneos de Antonio Francisco Lisboa, o el *Aleijadinho*, arquitecto y escultor genial cuya inspiración marcó para siempre la fisonomía de piedra de estas ciudades barrocas. No se sabe muchos sobre ellos, pero sus nombres aparecen a menudo en los docu- mentos de la época.

Lobo de Mesquita fue organista de la iglesia de Nuestra Señora

¹¹Cf. Francisco Curt Lange, *La música vo de música religiosa*, p. 3. *en Minas Gerais en el siglo XVIII. Archi-*

del Carmen, la joya entre los templos diamantinos, en la que un encantador órgano pequeño, pintado de vivos colores, y fabricado por el padre Manuel de Almeida e Silva fue instalado en 1783. Lange pudo constatar que sus obras fueron tocadas en toda la región de Minas Gerais porque encontró copias en el fondo de varios archivos que desenterró.

Existen dos compositores que llevan el nombre de Marcos Coelho Neto, padre e hijo, ambos tocaban el corno. Se les confunde y en el actual estado de las investigaciones es difícil determinar cuáles partituras le pertenecen al uno o al otro. Es posible que el padre haya nacido antes de 1750 y murió en Ouro Preto en 1806. El hijo desapareció en esta misma ciudad en 1815. Una de las partituras firmadas Marcos Coelho Neto es la *Letanía de los cornos*, y lleva este nombre porque incluía dos partes para corno especialmente desarrolladas, que el compositor ejecutaba conjuntamente con su hijo.

Inacio Parreiras Neves, nacido aproximadamente en 1730 y muerto en 1792, es el autor de la música compuesta para el servicio fúnebre en memoria del Rey D. Pedro III, muerto en 1786. Cantaba como soprano en las iglesias de Ouro Preto, sin haber sufrido la mutilación de su virilidad, a semejanza de los cantantes italianos de la época. Parreiras Neves cantaba en falsete siguiendo la tradición española y portuguesa de la época. No se conocieron los *evirati* en el Brasil sino que mucho más tarde, a la vera de la Corte emigrada de Lisboa.

Con respecto a Francisco Gomes da Rocha de quien Lange publicó una *Letanía de Nuestra Señora del Pilar* de 1789, se sabe que cantaba como contralto en las iglesias de Ouro Preto.

El estilo de las obras de los músicos de la época barroca de Minas Gerais es ingenua, pero posee cierto encanto. La orquestación sólo incluye cuatro partes para cuerdas, flautas u oboes y cornos. A menudo es inclusive más reducida y la *Antifona de Nuestra Señora*, de Lobo de Mesquita, que inicia el *Archivo de música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Geraes das Minas Gerais*, editado por Francisco Curt Lange en 1951¹², sólo tiene dos partes para violín y bajo continuo.

André Gomes da Silva.

Entre los Maestros de Capilla que la iglesia hizo venir del Portugal para conferir una mayor dignidad a los oficios litúrgicos que se

¹²Francisco Curt Lange, *Archivo de música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais (Brasil)* (Siglo XVIII). Tomo I. Universidad Nacional de Cuyo, Escuela Superior de Música, Departamento de Musicología, Mendoza, 1951.

celebraban en la Colonia, hay uno que merece citación especial: André Gomes da Silva, llegado a Sao Paulo en 1774, acompañando al tercer obispo de la ciudad, Dom Frei Manuel da Ressureição. Merece mencionársele no sólo porque fue un buen músico, honrado compositor y maestro de toda una generación de músicos "paulistas", sino que también por el papel que desempeñó en la vida pública de la ciudad en la que vivió durante setenta años, rodeado por la más grande consideración.

Una monografía de Clovis de Oliveira, editada en 1954¹³ ha proyectado un haz de luz sobre este respetable músico. Nacido en Lisboa en 1752, André da Silva Gomes tenía apenas veintidós años cuando llegó a Sao Paulo. Se casó al año siguiente con una viuda doce años mayor que él, pero que seguramente aportaba a su joven marido el bienestar material, porque sabemos que Gomes da Silva tenía una vida confortable sin jamás haber cobrado los estipendios de Maestro de Capilla y otras prebendas inherentes a esta función. Usaba estos dineros para mejorar los servicios de su Capilla. En 1801, no obstante, fue nombrado profesor real de Gramática latina en Sao Paulo y quiso renunciar, pero terminó por ceder a las súplicas del obispo que no se conformaba con su partida. Hasta el fin de sus días permaneció fiel al servicio de la Catedral.

Cuando se convirtió en uno de los ciudadanos más considerados de la ciudad, y gozaba del título de Teniente Coronel, Gomes da Silva formó parte del gobierno provisorio de Sao Paulo, el que constituyó el Patriarca de la Independencia del Brasil, José Bonifacio de Andrada e Silva en 1821. El fue quien dirigió en el Teatro de Sao Paulo, en la memorable función que tuvo lugar el día en que el Príncipe Dom Pedro declaró el país libre de la corona portuguesa —7 de septiembre de 1822— el Himno de la Independencia compuesto por este Príncipe.

Gomes da Silva murió a los noventa y dos años, el 17 de junio de 1844, y fue sepultado en la Catedral, cuyos archivos conservan, también, algunas de sus partituras manuscritas; copias de otras de sus partituras se encuentran en la Biblioteca del Conservatorio Dramático y Musical de Sao Paulo. Entre sus alumnos se destacan Antonio José d'Almeida, quien fue su sucesor como Maestro de Capilla de la Catedral y Manuel José Gomes, padre del famoso compositor romántico brasileño, Antonio Carlos Gomes.

Durante la vida de André Gomes da Silva la Catedral de Sao Pau-

¹³Clovis de Oliveira, *André da Silva Gomes de Sao Paulo*. Sao Paulo, 1954. *mes (1752-1844). O Mestre de Capela da*

lo conoció un período de esplendor musical. Con cierta dosis de exageración —sin duda— el Gobernador de Sao Paulo escribía en 1790, a las autoridades de Lisboa, que el obispo “se preocupaba tanto de la música que sería imposible afirmar que en la Catedral de Lisboa pudiesen celebrarse los servicios del culto con mayor suntuosidad”¹⁴.

José Mauricio Nunes García.

Entre todos los músicos de la época José Mauricio Nunes García fue el más célebre, su fama, sin conocer eclipses, se propagó a través del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX.

Nacido en Río de Janeiro, el 20 de septiembre de 1767, de padres modestos y de color: “mulatos de piel oscura y cabellos sedosos y suaves”, diría, al referirse a ellos, uno de los hijos del compositor en un documento autobiográfico que se conserva en manuscrito en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro¹⁵. A los seis años José Mauricio perdió a su padre. Sobreponiéndose a grandes dificultades y con una valentía admirable, la madre y la tía lograron educarlo. El niño tenía una inteligencia viva y sobresalía en todos los estudios. Muy pronto se manifestaron las primeras señales de su inclinación por la música y lo inscribieron en las clases de solfeo del mulato llamado Salvador José, maestro de algunos de los mejores músicos profesionales de la época. Sobre la formación musical de José Mauricio esto es todo lo que sabemos.

Los biógrafos del compositor han pretendido que fue alumno del Conservatorio creado por los padres jesuitas en la Fazenda de Santa Cruz. Pero esto no parece probable. Santa Cruz estaba bastante lejos de Río de Janeiro (por lo menos a 80 kilómetros por los caminos de la época) y la enseñanza allí estaba destinada esencialmente, como ya lo hemos dicho, a los esclavos de ese dominio; tampoco debe olvidarse que después de la expulsión de los jesuitas, en 1759, reinaba gran desorden en la administración de la inmensa propiedad que había sido incorporada a los bienes de la Corona. Lo que es mucho más probable es que José Mauricio haya servido como niño de coro en algunas de las numerosas iglesias de Río y que allí haya adquirido una más completa educación artística. Esto está mucho más de acuerdo con las costumbres de la época y podría explicar la carrera eclesiástica que había de seguir, ordenándose en 1792.

Esta decisión no tiene por qué sorprendernos. Para la sociedad portuguesa del siglo XVIII el sacerdocio católico era una carrera como cual-

quier otra. Muy ventajosa, inclusive, para un joven sin fortuna y de obscura procedencia. La sotana acallaba los prejuicios y abría todas las puertas, inclusive las de los apartamentos reales, como ocurrió en el caso de José Mauricio.

A los dieciséis años ya componía. La Biblioteca de la Escuela nacional de música de la Universidad del Brasil, en Río de Janeiro, tiene el manuscrito de una antifona, de la que es autor y que está fechada en 1783. Daba clases de música, cantaba en las iglesias y tocaba en los pequeños conjuntos organizados para celebrar las fiestas religiosas y las profanas. No tenía un clavecín en casa, el clavecín era un instrumento de lujo. Para dar sus clases usaba la guitarra. Más tarde, no obstante, se convirtió en un excelente ejecutante en clavecín y órgano.

En 1790 José Mauricio escribió una Sinfonía fúnebre que había de ser ejecutada cuarenta años más tarde, en sus funerales. En 1791 compuso un *Te Deum* que se cantó en la Catedral con motivo de la partida del Virrey Dom Luiz de Vasconcelos que volvía a Europa. Entonces no era sino que seminarista. Sólo después de su ordenación sacerdotal comenzó a consagrarse más profundamente a la composición. Poseemos numerosas partituras que escribió durante los últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX.

En aquella época no disponía sino que muy rara vez de una orquesta completa para ejecutar su música. Escribía sus obras por encargo y limitándose a los recursos musicales de las capillas para las que eran destinadas. Nos encontramos con partituras en las que no usa las cuerdas, el acompañamiento se reduce a las maderas, a los cornos y al órgano. Otras le confieren gran importancia a los solos instrumentales, lo que hace pensar que había un ejecutante específicamente dotado entre los músicos que integraban el conjunto para el que escribía. La escritura para cuatro voces mixtas es de rigor en casi todas sus obras y muy rara vez tienen acompañamiento instrumental, limitando éste al órgano.

Un buen ejemplo de su estilo habitual, en los años precedentes a la llegada de la Corte portuguesa a Río de Janeiro (1808), es el *Tantum Ergo* publicado en el *Arquivo de Música Brasileira*¹⁶. El acompañamiento está confiado a una flauta, un oboe, dos clarinetes, un fagot, dos cornos, dos trompetas y tres trombones. Por sobre el cuarteto vocal, de serenas armonías, la flauta, el oboe y el primer clarinete se suceden

¹⁶Op. cit., p. 20.

la Biblioteca Nacional. Revista de Estudios Musicales, año 1, número 3, abril, 1950, p. 177.

¹⁷Cf. Francisco Curt Lange, *Estudios Brasileños (Mauricinas) 1*, Manuscritos en

unos a otros desarrollando una melodía muy pura, de carácter netamente instrumental. Este diseño melódico del acompañamiento, a veces de extrema belleza, superponiéndose a las partes vocales, es un procedimiento típico de José Mauricio. Siempre se le encuentra en los pasajes más patéticos de sus obras.

EJ. N° 3

ANDANTE

f (flauta) *p*

ANDANTE

f Tan - tum Er - go Sa - cra - men - tum

En 1798 José Mauricio fue nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Río de Janeiro. En esa época tenía treinta años. Ese mismo año obtuvo la licencia para predicar, ministerio que ejerció con mucho brillo y que acrecentó su ya bien cimentada fama; gloria y beneficios pecuniarios fue lo que sus muy solicitados sermones le produjeron.

José Mauricio tenía una magnífica biblioteca musical en la que no sólo se encontraban las mejores obras clásicas sino que también las de sus contemporáneos. La música de Haydn, Mozart y Beethoven le era familiar. Vincenzo Cernicchiaro, en su *Storia della Musica nel Brasile*, llega a afirmar que nuestro compositor intercambió correspondencia con Haydn; "es digno de destacarse —dice— que José Mauricio se escribía con el inmortal padre de la Sinfonía, quien en varias ocasiones tuvo la oportunidad de comentar con elogios la labor del compositor

¹⁸Arquivo de Música Brasileira (publicação da Biblioteca do Instituto Nacional de Música). Volumen 1, 1934-1935. Música Sacra, p. 5.

brasileño"¹⁷. Ignoro la fuente de donde Cenicchiario sacó esta información.

Hombre de gran cultura, con buen conocimiento del francés y del italiano y nociones del inglés, José Mauricio era asiduo visitante de ciertos salones de la época que eran especies de sociedades culturales, algunos dedicados principalmente a las letras, otros a la música.

La más importante colección de manuscritos de José Mauricio que poseemos se encuentra, actualmente, en la biblioteca de la escuela nacional de música en Río de Janeiro. En la Catedral de esta ciudad, en los archivos de muchas otras iglesias, en varias ciudades del Brasil y de Montevideo —ciudad que durante la vida del compositor pertenecía al territorio brasileño— se conservan partituras originales o copias de sus obras. No obstante, sólo un número restringido de sus partituras ha sido editado. En 1897 Alberto Nepomuceno editó la *Misa de Réquiem* de 1816 (una de las obras maestras del compositor escrita para los funerales de la Reina Doña María I), y en 1898 la *Misa en Si bemol*, compuesta en 1801; en estas ediciones, la parte orquestal fue reducida para órgano. Un *Tantum Ergo* sin fecha y la *Misa para los Muertos*, de 1909, fueron publicados en 1934 y 1935 en el *Archivo de Musica Brasileira*, en versión original con bajo continuo. Ultimamente en la revista *Música Sacra* se inició la publicación de varias de sus obras breves, con el acompañamiento reducido para órgano. Una nueva versión de la *Misa en Si bemol*, con la parte de órgano realizada por el Padre René-María Brighenti, apareció en 1957.

José Mauricio murió en Río de Janeiro el 18 de abril de 1830. Había formado numerosos discípulos en una especie de Conservatorio creado y dirigido por él y en el que la enseñanza era absolutamente gratuita. Durante largo tiempo estos músicos se convirtieron en guardianes de su memoria y en propagandistas de sus obras. El Vizconde de Taunay, eminente escritor y político del Imperio, ligó su nombre a la campaña destinada a transmitir a las futuras generaciones lo que quedaba de la producción del compositor. Escribió mucho sobre José Mauricio, obtuvo del Parlamento los fondos para comprar sus obras, promovió la ejecución de algunas de ellas y despertó el interés del compositor Alberto Nepomuceno, quien posteriormente se consagró a la restauración de un buen número de las partituras del maestro colonial y editó las dos Misas a las cuales nos hemos referido anteriormente.

¹⁷Vincenzo Cernicchiario, *Storia della musica in Brasile*, 1926, p. 105.
Musica nel Brasile. Milano, Fratelli Ric-

Cleofe Person de Matos, quien hace veinte años es el alma de la *Associação de Canto Coral*, ha iniciado la preparación de un catálogo completo de los manuscritos de José Mauricio, ha restaurado algunas de sus partituras y ha incorporado al repertorio del excelente conjunto coral que dirige, varias de las obras del maestro. En el plano internacional la fama del viejo compositor se está iniciando, sin lugar a dudas. Un día iluminará toda la historia del Nuevo Mundo.