# *La música en Villa Rica*

(Minas Gerais, siglo XVIII)

por *Francisco Curt Lange*

## *El Senado de la Cámara y los servicios de música religiosa*

Hace exactamente veintidós años que descubrí en el Estado de Minas Gerais, región central brasileña situada al oeste del Estado de Río de Janeiro, una intensísima actividad musical, desarrollada durante el siglo XVIII y coronada con toda evidencia por compositores nativos de notable talento. Este hallazgo relegó a segundo plano anteriores trabajos realizados en el vasto territorio de ese país, pero no fue, como muchos lectores pueden creer, casual, sino la consecuencia de reflexiones y estudios previos. Cuando tuve, al fin, oportunidad de conocer Minas Gerais, puse en acción un vasto plan previamente elaborado.

Esto aconteció a fines de 1944. Los resultados fueron divulgados en conferencias públicas, con la exhibición de los documentos de música hallados, tanto en Río de Janeiro como en São Paulo y Belo Horizonte, aumentados aún más con nuevos acopios obtenidos en un segundo viaje de investigación, llevado a cabo en 1945. La impresión recibida fue para mí tan poderosa, el panorama que se abrió ante mis ojos prometía para muchos años una labor tan intensa, que el estudio sobre la documentación recogida, publicado con el título, *La Música en Minas Gerais,* recibió por cautela el subtítulo *Un Informe,* no obstante tratarse de un trabajo correctamente estructurado [1]. Esta primera enunciación de la existencia de un desconocido capítulo de la Historia musical del Brasil no produjo en los círculos musicales del país, como es fácil de comprobar, la menor reacción positiva. Tampoco fue emulado y consta que en los veintidós años transcurridos desde la fecha del descubrimiento hasta hoy, jamás persona alguna se internó en aquel Estado para confrontar mis aseveraciones o para ampliarlas por medio de nuevos trabajos de investigación.

Había reclamado en mis conferencias una total revisión de la Historia musical del Brasil por medio de una remoción exhaustiva de sus archivos en todas las regiones que hubiesen tenido durante el período colonial vestigios de actividad cultural y artística, insistiendo particularmente en el caso de Minas Gerais, por haber sido éste de una evidencia a todas luces. En ese período de actividades me fue dado reunir una serie de dolorosas experiencias al trabajar en investigaciones sobre la música manuscrita e impresa perteneciente a la Familia Imperial y las actividades y la muerte de Louis

---

[1] LANGE, FRANCISCO CURT: *La Música en Minas Gerais. Un Informe.* en BLAM, Tomo VI, Río de Janeiro, 1946, pp. 408-494.

Moreau Gottschalk en Río de Janeiro. Había cosechado tristísimas impresiones en los archivos eclesiásticos en el *Nordeste* del país, sumándose a todo esto el hallazgo, tras dramáticas búsquedas, del Archivo de Manoel José Gomes en Campinas, padre de A. Carlos Gomes. Por doquier la documentación se encontraba al margen de todo cuidado, mal conservada y en vías de desaparición. Mis reflexiones sobre semejante estado de cosas condujeron a un proyecto de creación de un *Archivo Nacional de Música,* presentado ante el entonces Ministro de Educación y Salud, Dr. Gustavo Capanema, a comienzos de 1946. Proclamaba la urgente tarea de reunir en una sola entidad, por medio de un decreto presidencial, todas las documentaciones dispersas en Bibliotecas y Archivos públicos.

También encontraba practicable, al menos en aquellos momentos, proceder a la adquisición de colecciones particulares con los recursos con que ese Archivo debería ser dotado. Era el período de Getulio Vargas, durante el cual hubiera sido fácil sancionar semejante medida salvadora, agilizando procedimientos que en una situación política legal hubiesen demandado ingentes pérdidas de tiempo, sin conducir a resultados concretos. La idea, tan necesaria para el Brasil, encontró en aquellos años incondicional apoyo en la egregia figura de Mario de Andrade, pero al no prosperar, se impidió una rápida salvación de impresos y manuscritos dispersos en Río de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Bahía, Pernambuco y otras regiones del país.

En 1946 había regresado al Uruguay, emprendiendo luego viajes a la Argentina, Chile y Paraguay, a los que siguió una permanencia prolongada en los Estados Unidos, frustrando una mayor dedicación al "caso" de Minas Gerais. Con todo, en 1949 había restaurado tres obras del período mineiro, editándolas en un nuevo campo de acción, el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), que había fundado en 1948, respondiendo a una invitación del entonces Rector, Dr. I. Fernando Cruz. El primer volumen del *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais"* fue entregado a la imprenta en 1950 y entró en circulación a comienzos de 1951. Su prólogo, superado en conceptos y pormenores al correr de los años, conserva, a pesar de todo, su validez como explicación básica del fenómeno musical mineiro. Una súbita falta de recursos impidió la prosecusión de la serie, calculada en diez tomos, con un volumen especial dedicado al informe de revisión y restauración de los manuscritos en partitura.

Diversos estudios, publicados en revistas musicales o literarias, contribuyeron al conocimiento de mayores detalles sobre ese período: su formación y sus representantes máximos. En 1952 comenzaron las primeras presentaciones de las tres partituras integrantes del primer volumen del *Archivo*: en la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), por la Associação Rio-Grandense de Música en Pôrto Alegre, Novo Hamburgo y São Leopoldo (Brasil) y en la Academia Superior de Música de Karlsruhe (Alemania). En todos estos casos, al que debe agregarse el primer Festival de Ouro Prêto, en

1955, los respectivos directores escogieron la deliciosa *Novena de Nossa Senhora do Pilar,* de Francisco Gomes da Rocha. Siguieron a estas representaciones programas completos en el Festival de Música brasileña en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, otra en la Universidad Nacional de La Plata y las memorables interpretaciones ofrecidas por Rodolfo Kubik, en tres años sucesivos, por Radio del Estado y en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires (1956-58). A esta altura ya se habían dado a conocer ocho obras del período de Minas Gerais, algunas de ellas extensas. Los estrenos en el Brasil, en el Festival de Música Interamericana de Filadelfia, en las Universidades de Texas, Tulane e Indiana (EE. UU.), Gelsenkirchen y Bremen (Alemania), Zürich (Suiza), Pamplona (España) y México D. F., produjeron sino las reacciones más entusiastas y una identificación total de directores, solistas, coro y orquesta con cada una de las obras interpretadas. Las primeras grabaciones de cinco de estas obras realizadas en Río de Janeiro, como consecuencia de su presentación en el Teatro Municipal, ayudaron a hacer más fácil su divulgación.

Desde 1946 en adelante había reclamado con insistencia ante el Gobierno de Minas Gerais facilidades para la prosecusión de mis trabajos, pero estos apelos no tuvieron siquiera una respuesta. Sólo en 1956, gracias a la comprensión del entonces Gobernador de Minas Gerais, Dr. Clovis Salgado, fue posible regresar a esa región para practicar una sistemática investigación de dos meses y medio, trayendo a luz, con mucha suerte, preciosa información histórica, parte de ella comentada en esta colaboración. De los numerosos archivos de música que había localizado en muchas poblaciones del interior, diversas de difícil acceso y de dimensiones raquíticas, otrora villas de vida esplendorosa durante el período aurífero, habían sido quemados veintisiete, pertenecientes, como en todos los casos, a particulares, por lo general descendientes de antiguos maestros de música, cuyos archivos habían sido abandonados después de su muerte. Las características del clima y la inevitable presencia de innúmeros roedores, la humedad y las goteras de agua, junto con otros accidentes redujeron a los amarillentos papeles pautados a testigos inservibles de tiempos idos y aún en el caso de haberse conservado, por faltar quien por ellos se interesara, hizo que los propietarios los vendiesen como papel viejo a almacenes y carnicerías o para cohetes destinados a los fuegos de artificio. En no pocos casos fueron quemados "para limpiar la casa de estorbos".

En 1958, por una iniciativa combinada entre el Ministro Clovis Salgado, —titular del Ministerio de Educación y Cultura—, y mi persona, fue posible interesar a la UNESCO, delegándoseme como técnico para el Brasil. En algo más de dos años de agobiante tarea fue posible dar contornos y contenido a la Historia de la Música en el Estado de Minas Gerais que fue, desde sus primeros tiempos de capital importancia para Portugal y más tarde para el Imperio y la República de los Estados Unidos del Brasil. En 1960

comencé mis primeras investigaciones en los Archivos de Lisboa, Evora y Vila Viçosa, yendo, como invitado del Instituto de Alta Cultura a la raíz misma de lo que tenía que haber promovido el nacimiento de un período musical extremadamente importante en el territorio ultramarino de mayor extensión que poseía el Reino lusitano. La cooperación, posterior en fecha, de la Fundação Calouste Gulbenkian y de la Unión Panamericana me permitieron nuevas investigaciones y con éstas, conceptos definidos que representan hoy una total modificación de la Historia musical del Brasil correspondiente al período colonial.

A medida que la divulgación de los aspectos históricos de la música dieciochesca de Minas Gerais recorriera mundo y la música en sí fuera interpretada ante sorprendidos auditorios europeos y americanos, tuvo que aumentar la curiosidad por conocimientos más detallados de este capítulo desconocido, que venía incorporando súbitamente a la Historia Universal de la Música ignorados compositores y obras que podían, en cuanto a procedencia y calidad, confundir a más de un profesional de renombre, especializado en el siglo XVIII. He tenido oportunidad de explicar ante casi todos los Departamentos de Musicología del Viejo y del Nuevo Mundo, en Academias y Centros de Investigación Histórica, en transmisiones por Radio y Televisión, los detalles por mí conocidos del desenvolvimiento de lo que llamo la "Escuela de Compositores de Minas Gerais". Han sido numerosísimas las solicitudes por información impresa, completa, de su historia, pero una notoria ausencia de interés por la publicación de mis trabajos sobre este particular y la creciente carestía del costo de impresión han imposibilitado la progresiva edición de los dieciséis volúmenes que representan la documentación histórica, así como ha sido imposible obtener la edición de lo que llamo *Monumenta Musicae Brasiliae,* para la cual he restaurado dieciséis obras en partitura, en su mayoría ya interpretadas en conciertos públicos.

Hay, pues, un distanciamiento considerable entre el autor de la investigación y el público compuesto de profesionales y aficionados, entre el investigador que domina cada vez más su campo y otros que desconocen sus respectivos capítulos. Si hoy se anunciara el descubrimiento accidental de una sinfonía de Haydn, de un Concerto Grosso de Händel o de una Misa de Alejandro Scarlatti, nadie haría de ello un problema de vida o muerte para la avaluación definitiva de la personalidad del autor y de la característica de su producción. Profesionales y público esperarían calmamente hasta caer en sus manos la partitura impresa, revisada y comentada por un especialista, la primera audición pública de la obra o su grabación en discos.

El caso de Minas Gerais es a todas luces diferente, pues se trata de un movimiento de gran intensidad que se produjo en un territorio de vastísimas proporciones, dentro de un país del que nunca se oyó hablar que hubiese tenido al correr de su período colonial un solo episodio de una historia musical digna de mención. Para ser más preciso: el Brasil se hallaba de manos vacías frente a la música colonial de México y de acuerdo con ha-

llazgos bien posteriores, del Perú, Alto Perú (Bolivia), Cuba y Venezuela. No permitía siquiera un cotejo con el imponderable movimiento creado por los Jesuítas en su Provincia del Paraguay. Para culminación, se produjo en Minas Gerais un proceso sin precedentes en la Historia musical de todos los tiempos: cantantes, instrumentistas, directores de conjuntos y compositores fueron en su casi totalidad hombres híbridos, es decir, personas de piel obscura: *mulatos*. Para muchos estudiosos y más aún para el lego, la definición "mulato" es equiparable a pobreza, ignorancia, estrato primitivo, inferioridad de condiciones dentro de una sociedad colonial firmemente establecida. No dudo que este hecho haya producido en el público, e inclusive en profesionales, una mayor confusión, una especie de consternación ante hechos aparentemente inexplicables e incongruentes, y en algunos una abierta desconfianza hacia mis aseveraciones.

Para justificar la exacta valoración de este proceso musical no se puede prescindir de la apreciación histórica de la cultura musical portuguesa, del proceso de culturización del Brasil a través de sus primeros núcleos urbanos en el *Nordeste* (Recife, Pernambuco y Salvador, Bahía), y menos aún de la extraña y violenta formación social y económica que tuvo por escenario Minas Gerais. El público brasileño dotado de reflexión y conocimientos geográficos queda atónito cuando traslada su mente a la salvaje región montañosa de Minas Gerais en los comienzos del siglo XVIII y al siempre difícil acceso durante y después del establecimiento de sus numerosos núcleos urbanos. En una palabra, no encuentra asidero para emprender deducciones lógicas, cuando quiere imaginar una vida musical llegada a un gran apogeo entre 1780 y 1790, en una región aislada del resto del Brasil y distante miles de leguas de la cultura europea, que los compositores de esa región supieron emular.

La razón fundamental reside en la negación categórica, por la historiografía musical brasileña, de toda actividad musical seria dentro del período colonial que abarca, desde 1550, fundación definitiva de Bahía y capital del Brasil por más de doscientos años, el apreciable período de dos siglos y medio. Las Historias musicales del Brasil fueron elaboradas en su gran mayoría por aficionados carentes de inquietud investigadora, coordinando solamente la información existente, dada ya por otros en libros, revistas y comentarios sueltos, espigando apenas lo impreso. Estos autores, absorbidos por el interés musical capitalino y secundados por una prensa musical de actitud semejante, incurrió en una grave falta al sostener, enfáticamente, que el Brasil colonial carecía de condiciones para cultivar música artística de valor, que el portugués inmigrante no podía ser portador de una tradición musical seria por haber sido aventurero y por tanto rudo, y que Portugal no representa, en medio de las manifestaciones musicales de Europa una producción que revele "originalidad" (Renato Almeida). No falta quien sostuviera, aún en 1956, a los 12 años de descubierta la escuela de compositores de Minas Gerais, que el arte musical del Brasil comienza en el siglo

XIX (Corrêa de Azevedo). Este mismo autor exhibe idéntico desconocimiento del arte musical portugués al sostener que el Rey João IV residía en Evora cuando su cuna, formación general y musical se realizó en Villa Viçosa, donde su ilustre padre, Teodosio II, había fundado el *Collegio dos Reis.* Califica al mismo tiempo a Marcos Portugal como el mayor compositor portugués cuando merecen un máximo de admiración Duarte Lôbo, Rodrigues Coelho, Manuel Cardoso, Sousa Carvalho, Carlos Seixas y otros más! [2].

Esta actitud podría ser calificada de indolente y las afirmaciones precipitadas que acabamos de citar, se explican no sólo por la carencia de capacidad profesional sino por la presencia de un factor que merece ser mencionado. En la primera mitad de este siglo se hizo presente en Hispano-América y en el Brasil una postura chauvinista contra la respectiva Madre Patria y particularmente, contra todo beneficio que la poderosa tradición organizadora de España y Portugal podía haber transplantado a suelo americano. En su necia ceguera se quisieron borrar los beneficios y destacar apenas los horrores y crueldades de la Conquista y la inepcia de la Colonización. Estrechamente vinculado a esta tendencia, asociado a ella, está el Nacionalismo que pretende afirmar, por todos los medios a su alcance, una independencia de criterio y de creación, una autonomía de pensamiento y una total originalidad, tan luego en un mundo que se encuentra más que nunca cohesionado por problemas económicos y espirituales comunes. Esta ceguera llegó a tal punto que Lauro Ayestarán presumía que Doménico Zipoli, estando en la Córdoba de 1717-26, debía haber escrito obras basadas en el folklore regional y en el Brasil no falta quien quede estupefacto al enterarse que los compositores mulatos de Minas Gerais prescindiesen en sus obras de reminiscencias africanas. Desde luego, se debe distinguir entre el nacionalismo de *outrance,* la opinión improvisada, precipitada, autoritaria y carente en muchos casos de preparación profesional de una prensa diaria, entre opiniones impulsivas y doctrinarias, y el sector responsable de historiadores, sociólogos y ensayistas completamente identificados con un período histórico y un proceso social que les es absolutamente familiar, núcleo éste que afortunadamente sigue existiendo y expresando con pensamientos serenos y nobles la opinión de una minoría calificada, basada en estudios profundos. No hay duda —obsérvese este proceso—, que en el terreno de la crítica literaria y poética y por supuesto en la musical, se ha venido desplazando en los últimos decenios, por medio de un lenguaje periodístico fácil, entonado por críticos improvisados (y de éstos hay cientos), el criterio sereno de autores responsables, merecedores, como antaño, de consideraciones mesuradas vertidas en órganos especializados y por tanto apropiados.

[2] Me responsabilizo enteramente al declarar que los primeros capítulos del estudio publicado por el Profesor Luiz-Heitor Corrêa de Azevedo, en el número 81-82 de esta prestigiosa revista, intitulado "Música y Cultura en el Brasil en el siglo XVIII", deben ser leídos con mucha prevención porque contienen conceptos muy anticuados y además diversos errores, algunos graves.

En musicología sucede algo similar en el hemisferio latinoamericano: hay una *seudo-musicología* de precipitada superficie que lucra a través del folklore con concesiones y privilegios políticos y hay otra, demorada, cautelosa, obligatoriamente sedentaria por el material con que trabaja, la *musicología auténtica.* Para evitar distorsiones como las que han producido chauvinismo y nacionalismo barato, exhibidos con fines de provecho personal, y como plataforma para obtener privilegios y prebendas, habría que insistir en que la musicología latinoamericana, tan endeblemente representada en el concierto de la musicología universal, estudie primero Historia Universal y Americana y seguidamente sociología para tener recursos en su traslado al siglo en el cual se encuentran situados sus trabajos, para así poder identificarse con las peculiaridades de la sociedad de ese período y con el pensamiento que de ella emanaba.

Ninguna de las ciencias humanísticas que yo conozco exige caudal mayor de conocimientos que la musicología, tanto la histórica como la etnológica. Todo enfoque es por tanto un acto de responsabilidad, todo trabajo de determinado sector una sumersión, toda elaboración un duro proceso acarreando lentamente las piedras para los cimientos y la estructura de un edificio, para luego poder dar a éste, dentro de un sector de la historia, su contenido viviente, su explicación funcional y la atmósfera especial que lo envolvía, hechos convergentes que jamás se repiten y cuya acción viva tendrá que darse a conocer con todos los recursos posibles a las generaciones de hoy, acostumbradas a vivir de espaldas a la historia de su país y de América, insensible ante la historia de las madres patrias, viendo además en derredor suyo las seductoras muestras de la improvisación y del fácil triunfo.

Al sostenerse que la Historia colonial brasileña no podía ofrecer campo de acción a la musicología histórica y al negarse a Portugal el poder de transmisión de su cultura centenaria a la enorme colonia naciente, y particularmente sus tradiciones musicales nobles, se frustró de antemano todo intento de penetrar ese largo período de la evolución artístico-musical del Brasil. Al haber demostrado lo contrario en varias de mis investigaciones, no faltaron sostenedores de aquella teoría negativa que jamás me perdonarán haber roto semejante tabú. Entre la trillada sentencia popular, otrora slogan de los seudo-intelectuales y seudo-historiadores, de que lo único que supo hacer el portugués en el Brasil fue la mulata, y entre la demostración fehaciente que la conquista y la colonización representa una de las más grandes epopeyas de la Historia, mide un abismo. De la misma manera, la terminología despectiva de *gachupín, godo* y *gringo,* en las manifestaciones tendenciosas del sector hispanoamericano, muestra idéntica orientación negativa.

Nada resulta más evidente para una apreciación justa que el período del nacionalismo literario y musical argentino, que remontó en sus ansias por originalidad los Andes, en procura de una americanidad, *Eurindia* o *Amerindia* que sustituyera, con elementos extraídos del período pre-colombiano,

la falta de autenticidad representativa de una babilónica capital centralizadora. No pudo haberse producido, a sabiendas, peor engendro. La historia nos dirá hasta qué punto resistirá ante un análisis sereno una producción fabulosa de óperas, bailados, poemas sinfónicos y música de cámara basados en asuntos con los cuales jamás se tuvo la menor convivencia. En otras palabras: el pentatonismo del Ande en extraña concupiscencia con las quintas aumentadas de un Puccini y de éste a los recursos de un Debussy y un Ravel. El nacionalismo musical, si bien trajo beneficios inmediatos a su medio —por lo pronto ayudó a un mayor respeto de la profesión musical ante las autoridades—, relegó a último término reflexiones históricas sobre la formación de nuestros países. Perforó esta etapa en procura de Aztecas, Toltecas, Mayas e Incas, desconociendo las invisibles corrientes culturales que el camino del monopolio material y espiritual nos vino de Cádiz y de Lisboa Occidental. El interés del nacionalismo se desenvolvió dentro del ámbito de la nacionalidad adquirida con la lucha por la Independencia. En el Brasil, que no tuvo que pasar por este período sangriento, la primera manifestación de cultura musical fue situada en el período de la Regencia, es decir, en el apogeo que alcanzó el arribo de João VI y su corte a Río de Janeiro, hasta su regreso a Portugal: la Capilla Real, Marcos Portugal, Sigismund Neukomm, los castrados, la ópera en el Teatro São João. Como consecuencia directa de este punto de vista, el estudio de la música portuguesa, en relación con el período colonial, no entró en consideración en aquellos para quienes la música artística empezó con el "solitario" Padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830).

El desconocimiento de la Historia musical portuguesa y de la indiscutible expansión de sus tradiciones más caras hacia ultramar hicieron que se descartara toda posibilidad de buscar sus efectos en el período colonial brasileño. Ha servido de argumento que Portugal, contrariamente a España, no creó Universidades en sus Colônias, impidiendo al mismo tiempo el establecimiento de imprentas. Esta desventaja, consecuencia de una especie de centralismo intelectual ejercido a través de la Universidad de Coimbra, fue superada por la inquietud de los pobladores en el Brasil, su aglutinación en minorías intelectuales selectas y su permanente contacto con la Metrópolis y más allá de ella, con las corrientes espirituales europeas. Si bien el comercio material y cultural obedecía, en Madrid y Lisboa, a dictámenes monopolistas, habiendo sido Portugal siempre nación de puertas abiertas hacia Europa, no se podrá hablar solamente de artes locales y menos de informaciones restringidas. Muchos miembros de las Arcadias brasileñas fueron no solamente académicos en Portugal sino también en Roma. No cabe aquí analizar lo que fue Portugal en el campo musical, desde los comienzos de su formación hasta fines del siglo XVIII, pero remitimos al lector hacia puntos salientes de su historia, destacando la importancia de los Monasterios de Lorvão y Santa María de Guimarães, de Alcobaça, Batalha, Santa Cruz de Coimbra y de las Escuelas de Evora y Vila Viçosa, haciendo los primeros

digno parangón con Santiago de Compostela, Guadalupe y otros santuarios españoles. Son innegables los estrechos contactos que tuvo Portugal con Flandes, desde los Reyes-Trovadores Dom Denis y Dom Pedro I hasta el famoso Damião de Goes. Dom Alfonso V, El Africano, hijo de Dom Duarte, mandó músicos de su Capilla para conocer en Inglaterra la organización allí implantada y realizar, en consecuencia, una reforma en el servicio musical de su corte; João IV, compositor y musicólogo, creó la mayor biblioteca musical del mundo occidental en su *Paço da Ribeira* en Lisboa, destruida durante el terremoto que asoló esa capital en 1755; y João V fue responsable por haber traído a Doménico Scarlatti a Portugal. España pudo beneficiarse de este gesto inicial cuando más tarde acompañó a su alumna, la Princesa Bárbara, a Madrid, sirviéndole como compositor de palacio antes y durante el Reinado de su marido.

Otra aberración es la de disminuir, frente a España, el valor de las manifestaciones musicales de Portugal. Si bien es bastante menor en territorio, su arte de la música rivaliza con el de España sobre idéntico plano. Era además natural en los siglos pasados tener músicos y cantores españoles en los servicios varios de la corte y en las cantorías de las Catedrales, así como numerosos portugueses pasaron con idéntica finalidad a servir en España. Los Autos de Gil Vicente migraron al país vecino y bastante música suya se encuentra en el Cancionero de Palacio reeditado por Barbieri. Gil Vicente tenía su paralelo en España en la figura de Juan del Encina; Manoel Rodrigues Coelho en Antonio Cabezón, Pedro Thalesio en Francisco Salinas. Rodrigues Coelho dedicó sus "Flores de Música" a Felipe II y cuando Luys de Milán se refugió en la corte de Portugal dedicó su *Libro de Música intitulado El Maestro* a Dom João III. Antes, Dom Alfonso V, ya citado, había traído a su corte a Tristán da Silva de Terrazona. No hay que olvidar la radicación de Pedro Craesbeck, famoso impresor, en Lisboa, responsable por la edición de música polifónica a capela e innúmeros Tratados, y que el primer Tratado de violín jamás publicado hasta ese entonces, escrito por Agostinho da Cruz, viera la luz en 1639, con el título *Lyra de Arco de tanger a Rabeca.* Las severas escuelas de la polifonía portuguesa de Evora, Vila Viçosa (ésta fundada por Theodosio II con el nombre de *Collegio dos Reis*), Coimbra e Lisboa; el arte de construir instrumentos de tecla tan adelantado en Lisboa; el Seminario de la Patriarcal con sus magníficos maestros de composición, rivalizó no sólo con España sino que tuvo su reflejo, fuera de toda duda, en la música religiosa empleada en las primeras ciudades brasileñas, gracias a sus maestros de capilla y a los músicos profesionales independientes, émulos de la famosa *Irmandade de Santa Cecilia dos Músicos de Lisboa,* la mayor institución de su género en Europa.

Y con este preámbulo, considerado indispensable para el lector que desea profundizar el tema, ya se puede entrar en materia.

*Mis razones para iniciar un descubrimiento*

A partir de 1930, una de mis pasiones mayores fue la Historia de la Civilización del Brasil, desde los tiempos de la colonización hasta el Imperio y la República. Y adicionalmente, la Historia de sus Artes. Estudiando el esplendoroso desenvolvimiento en la construcción de los templos en la región del *Nordeste* y con mayor interés aún la documentación histórica, social y artística de Minas Gerais, mi pregunta por la ausencia de consideraciones medulares sobre la actividad musical en aquellos períodos no encontraba respuesta y menos aún en las Historias de la Música en el Brasil —o del Brasil—, hasta entonces escritas. En el fascinante caso de la evolución artística en Minas Gerais, con su portentosa eclosión de un barroco americano, me pareció evidente que una displicencia total había dejado de lado una de las regiones donde más música debía haber existido. Minas Gerais tuvo en sus años de evolución cultural y artística todo cuanto la imaginación humana puede aspirar: arquitectura, escultura, pintura, poesía, literatura y teatro. La inquietud intelectual y el conocimiento de las corrientes espirituales europeas han sido de tal magnitud, la victoriosa lucha de independencia de los Estados Unidos y su Carta Magna fueron tan bien estudiados, que ese fermentario de ideas se precipitó hacia un movimiento de independencia de Portugal, el primero en el Brasil, conocido por *Inconfidência Mineira*. Sabemos que movimientos políticos iniciados por intelectuales fueron siempre de índole idealista, teniendo por raíz una sólida cultura y como fermentario un espíritu absolutamente contemporáneo, de observación y convivencia, o, como se diría hoy, de actualidad.

Aparentemente, artes y letras hermanadas habrían dejado fuera de sus intereses comunes a la música, lo cual constituiría un hecho inaudito, una verdadera anormalidad, algo inconcebible en el siglo XVIII. ¿Cuál podía haber sido la causa para que los historiógrafos de la música del Brasil dejaran abierto ese hueco sin dar una opinión que explicara ese silencio?

Para un profesional extranjero provisto de escasos recursos era imposible iniciar un viaje costoso, haciendo frente a gastos de locomoción y hospedaje en región tan distante de Montevideo. El proyecto de ir a Minas Gerais para levantar el velo que cubría al eslabón perdido —la música que debía haber sonado en esa región de las artes hermanadas—, se tuvo que postergar en varias ocasiones hasta que se presentara, en 1944, la oportunidad para ir en procura de una identificación con la legendaria región del oro y de los diamantes y constatar que en un armónico desenvolvimiento de artes y letras, la música debía haber ocupado lugar preponderante, al menos en las innúmeras iglesias, cuyas siluetas barrocas se destacaban, ora con placidez, ora altivas o con arrogancia, contra las violentas ondulaciones del paisaje montañoso.

Minas Gerais llegó a un apogeo en arquitectura y escultura colonial entre 1770 y 1800. Después de una catastrófica decadencia en la extracción del

oro y de los diamantes, y una lenta transformación de su economía (siglo XIX), con la subsiguiente ausencia de interés por sus artes, se produjo una reconsideración encabezada por un número considerable de historiadores brasileños, dando a ese período una proyección nacional que rebasó las fronteras, adquiriendo, en años recientes, interés y reconocimiento internacionales. A la tarea individual se sumó la de la *Directoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* una magnífica institución federal destinada a proteger los monumentos artísticos e históricos de la Nación. Y la pléyade de técnicos, —ingenieros y arquitectos—, encabezados por el director de la entidad, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade (a quien debo innúmeros gestos de cooperación), se sumaron algunos extranjeros, proyectando con sus valiosos aportes nuevas luces sobre tan extraordinario ciclo cultural y artístico. Sin pretender incluir a todos, cito a la excepcional figura de Germain Bazin, del Louvre de París, dedicando su pasión a la arquitectura religiosa del Brasil y en obra reciente, admirable, a la figura del *Aleijadinho*; Manuel Rodrigues Lapa, famoso profesor de literatura y lingüística de Portugal, escribiendo enjundiosos ensayos sobre algunas de las personalidades de la llamada *Arcadia Ultramarina,* establecida en Villa Rica, la capital de la Capitanía General, y Charles Boxer, de la Universidad de Londres, dedicado a exhaustivas investigaciones sobre el período holandés y el ciclo de oro del Brasil. Mis trabajos coincidieron, cronológicamente, con las inquietudes de las personalidades nombradas, pero sólo en fecha bastante reciente nos fue posible establecer un contacto que condujo a puntos de vista coincidentes, a un intercambio de criterio e informaciones, a un frente común de intereses superiores, en fin, extremadamente satisfactorios para todos.

El violento desarrollo urbanístico en Minas Gerais produjo un increíble fermentario para el desarrollo edilicio, cuya característica estilística ha sido difundida con la definición de *Barroco Mineiro.* Como el desenvolvimiento de este Barroco vino a producirse tardíamente, por la inevitable demora que significaba el traslado de las ideas básicas desde la Lusitania hasta el nuevo territorio, no es difícil encontrar en la fase final de ese movimiento claras manifestaciones del estilo *Rococó.* El máximo exponente del *Barroco Mineiro,* Antonio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho,* encabezó una pléyade de artistas, de los cuales muchos han caído en el anonimato. También el Mestre *Ataíde,* famoso pintor, fue cabeza de un movimiento pictórico cuyas huestes pueblan, sin nombres en su mayoría, las sombras del pasado. También debe recordarse al célebre *Mestre Valentim,* oriundo de Minas Gerais y radicado en Río de Janeiro, donde alcanzó extraordinaria fama por las obras allí realizadas en su condición de escultor. Tanto el primero como el último fueron mulatos.

En materia de arquitectura basta decir que en Villa Rica se levantaron, separadamente de las dos Iglesias Matrices, no menos de diecisiete iglesias y capillas, correspondientes a las Ordenes Terceras y demás hermandades de blancos y de gente de color. Si multiplicamos esta cifra, de acuerdo con

el número considerable de villas levantadas en poco tiempo a lo largo y lo ancho de tan enorme Capitanía, comprenderemos el significado de este emporio de la arquitectura religiosa y de las artes subsidiarias en esta clase de construcciones, las que podríamos reunir bajo el denominador común de *artes ornamentales.* Un verdadero ejército de arquitectos, ingenieros, constructores y trabajadores de diversos oficios se hallaba ocupado en tan noble tarea, más allá de la decadencia de la producción minera, notoria ya en 1770. Sin embargo, a labor tan descollante, la primera en llamar la atención al viajero sensible, seguían otras inquietudes, formando un corolario de manifestaciones superiores del espíritu.

En materia de poesía y literatura, un número relativamente pequeño de escritores y poetas alcanzó cumbres idénticas a las que ocupaban las mayores figuras del parnaso europeo. Claudio Manoel da Costa (1729-1789), dejó una producción de sonetos que sólo puede ser superada por Petrarca y Camões. Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), alcanzó celebridad por sus *Cartas Chilenas,* diatribas poéticas contra un despótico Gobernador, y por sus inmortales poesías dirigidas a su amada *Marilia.* Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784), miembro de la Academia Litúrgica Pontifical y de la Histórico-Eclesiástica y de Cánones de Coimbra, escribió el famoso poema "Caramuru", especie de rectificación de los errores cometidos, respecto al Brasil, por Camões. José Basilio da Gama (1741-1795), fue autor del poema "Uraguay", escrito en oposición al verso ovidiano. Manuel Ignacio da Silva Alvarenga (1749-1814), hijo de un músico y de una mujer de color, autor de "Glaura", mostró en sus rondós la influencia de Metastasio y en sus madrigales un soberbio dominio poético. Ignacio José de Alvarenga Peixoto (1743-1792), escribió los más finos sonetos jamás conocidos en el Brasil.

Detrás de estas cumbres de la expresión poética y literaria existían personalidades literarias dispersas en las numerosas villas de la Capitanía, conectadas entre sí por vínculos comunicativos de sus inquietudes estéticas y políticas. He aquí la trascendencia de la Arcadia Ultramarina de Villa Rica, orientada por ideas *universales.* A todo esto debe asociarse la actividad del Teatro y por sospecha, de la Opera, la primera como institución asentada en la capital de la Capitanía desde los principios de su fundación y puesta en funcionamiento ocasional o permanente en otras poblaciones.

Faltaba encontrar, de acuerdo con mis deducciones, el eslabón perdido, la actividad musical, para completar así el desarrollo armónico de todas las inquietudes culturales y artísticas que pudieron, unidas, dar satisfacción a un pueblo y conducirlo en constante elevación hacia las metas insospechadas de superación que nos muestra su esplendorosa historia. Esta armónica conjunción de artes y letras hermanadas a una arquitectura de sugestiva belleza se produjo precisamente en Minas Gerais, como consecuencia directa de la abundancia de recursos materiales.

Con esta conclusión queda justificado mi vehemente interés en poder rea-

lizar una investigación *in situ* que confirmara mi sospecha por una actividad musical digna de ese medio.

*La formación de la Capitanía de Minas Gerais*

Las recomendaciones de la Corona de Portugal para el posible descubrimiento de oro y piedras preciosas, sólo alrededor de 1680 y después de infructuosas e innúmeras penetraciones en el *Sertão* desconocido, tuvieron un inesperado éxito al encontrarse en una región salvaje, llamada más tarde *Capitania Geral das Minas Gerais,* incalculables aluviones de oro y, posteriormente, de diamantes. El *goldrush,* iniciado poco después de haberse dado a conocer la noticia, afectó primero las endebles estructuras sociales de la extensa franja marítima del Brasil que se extiende desde el llamado *Nordeste* hasta Río de Janeiro y São Vicente, punto cercano a lo que es hoy la ciudad de Santos. El sur del Brasil aún se hallaba virtualmente despoblado. Verdaderas olas humanas se precipitaron hacia el territorio descubierto para instalar improvisados lavaderos de las tierras auríferas. A ello siguió luego una inmigración de portugueses que alcanzó al correr de cien años la cifra de 800.000 personas. En los dos casos, la invasión de Minas Gerais por aluviones de inmigrantes brasileños y portugueses produjo graves trastornos económicos en las regiones por ellos abandonadas. El *Nordeste* estaba basado en una economía agrícola con características de tradición y su organización social, magistralmente descrita en dos obras de gran importancia por Gilberto Freyre, recibió la denominación de *Patriarcado nordestino.* No obstante existir en esa región algunas ciudades con un relativo desenvolvimiento urbanístico, social y cultural, las manifestaciones del espíritu germinaban en las casas de los opulentos propietarios de las plantaciones de la caña de azúcar, de los cuales no pocos poseían su propia orquesta y su coro formados por esclavos, para embellecer el servicio religioso en sus capillas propias y para servir de entretenimiento en horas de solaz.

Minas Gerais representa en la historia económica del Brasil la primera industrialización realizada rudimentariamente, pero multiplicada al infinito, con la consiguiente demanda por trabajadores y su incesante llamado, cual sirena, por nuevos pobladores. Uno de los fenómenos contrastantes con la formación del Nordeste del Brasil ha sido la rápida erección de poblaciones pequeñas, situadas casi siempre al lado de los yacimientos, llamadas *arraial* (aldea), que se transformaron en pocos años en prósperas villas. Su rápido crecimiento creó muchos centros urbanísticos con tendencia a una vida similar a la portuguesa, basada en el despego superlativo que el enriquecimiento súbito permitía a mineros y comerciantes. Muy prontamente comenzaron a levantarse los primeros templos para que el clero impusiera una sujeción moral en aquel infierno de pasiones desenfrenadas.

La formación social de Minas Gerais se hizo a manera de succión, en el Brasil, de todos los elementos disponibles para los procesos de mineración.

Muchos esclavos huyeron de sus dueños en procura de mejores condiciones de vida, gran número de propietarios procedió a venderlos a elevados precios y finalmente, el tráfico negrero concentró sus intereses sobre Minas Gerais, donde la necesidad de braceros se hacía imprescindible. Hombres de color, negros o mulatos, esclavos o libres, ansiaban prosperar en Minas Gerais donde existían, por primera vez en la historia social del Brasil, posibilidades de una rápida emancipación, fuese por las incitaciones que proporcionaban los centros urbanos o por la facilidad con que un esclavo adquiría su libertad al denunciar el hallazgo de un diamante o de una pepa de oro de tamaño respetable. Esa gente, cuyo nivel cultural podía ser calificado de primitivo, entró en contacto directo con la cultura europea, exhibida a cada paso en los centros urbanos: Villa Rica como capital, Sabará, Caeté, Pitangui, Santa Luzia, Itabira, Serro, Arraial do Tejuco, São João d'El Rey, São José d'El Rey, Riberão do Carmo y muchas otras. Podemos decir, drásticamente, que el hombre de color se rozaba a diario con manifestaciones de refinamiento en la vestimenta, el vivir, las decoraciones interiores y exteriores de edificios privados y públicos y con las realizaciones sonoras que embellecían las funciones religiosas.

En los primeros decenios se prohibió a las mujeres blancas inmigrar en ese territorio extremadamente peligroso. El portugués, dotado de una virtual ausencia de conceptos raciales discriminatorios, habituado a la convivencia con mujeres africanas, hindúes y orientales en sus respectivas posiciones de ultramar, hizo vida marital con las negras que venían a trabajar en los enormes campamentos de mineración, de los cuales algunos llegaron a tener varios millares de esclavos. De la misma forma, negras y mulatas integradas a la servidumbre o a los servicios diversos en las Villas, fueron los vehículos para desahogar la pasión de aquellos hombres que estaban estableciendo las bases económicas para la formación de una nueva y poderosa Capitanía. Como es de imaginar, a los pocos años de invadida, Minas Gerais no podía componerse apenas de una población de mineros. La actuación de éstos reclamaba la presencia de gentes de oficio, desde pedreros, herreros, carpinteros y sastres, hasta las profesiones de artistas y otras afines: arquitectos, constructores, pintores y escultores. El comercio minorista y mayorista creció en igual forma, haciéndose además necesario alimentar a una población en constante desenvolvimiento, cultivando la tierra para no depender exclusivamente de las importaciones, cuyo costo resultaba abusivo. Había sucedido que por falta de previsión muchos mineros muriesen de hambre al lado de montones de oro recogidos.

En poco tiempo, la sociedad de Minas Gerais, heterogénea en su aspecto somático, pero unida por los mismos principios económicos a un engranaje común, alcanzó una cifra sorprendente, en relación con las poblaciones de las demás Capitanías. La procreación con negras modificó en escasos decenios el desequilibrio entre millares de negros y una minoría de blancos y antes de haberse llegado a 1740, un nuevo tipo humano impuso en aquel

medio su presencia, sus necesidades y sus aspiraciones. Lo llamaríamos hoy "la tercera fuerza". Era el mulato que había alcanzado un número igual al de los blancos, sobrepasándolos en no pocas villas. Este ser híbrido procuraba por todos los medios a su alcance elevar su nivel de vida en un medio donde tal aspiración era posible. De mentalidad ágil y de ambición muchas veces irrefrenable y desmedida, supo vencer en poco tiempo el abismo que lo separaba, en lo material y lo social, de los blancos dedicados a oficios, artes, comercio y agropecuaria. Jamás miró hacia atrás donde se hallaba su obscuro origen. Muy dotado, muy flexible, adquirió las modalidades de una sociedad en formación y sintiéndose portugués, también se apropió de las virtudes de una nación. No debemos olvidar que el Brasil era, jurídicamente hablando, tierra portuguesa. Negros y mulatos, libres o esclavos, eran regidos por leyes portuguesas, hablaban y se conducían semejantes a los portugueses o a los brasileños natos, que a su vez no dejaban de poseer las mismas modalidades. Hasta qué punto evolucionó el mulato, haciéndose respetar a través de su acción privada y pública, lo muestra la petición de elementos destacados de ese grupo humano, dirigida al Rey, en la que solicitaba el derecho de usar espada o espadín a la cintura. Por temor a los levantamientos de negros y mulatos, se había decretado una ley prohibiendo a éstos terminantemente el uso de armas. Gomes Freire de Andrada, uno de los más grandes Gobernadores de la Capitanía, recomendó al soberano acceder a esta petición por considerarla justa.

Sirva como ejemplo del proceso de adaptación y superación del mulato, el extraño y casi mitológico caso del *Aleijadinho,* Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), quien llegó a convivir, por diversos motivos, más que otros con el numeroso grupo de compositores y músicos mulatos. Hijo de la unión de su padre, Manoel Francisco Lisboa —autor de numerosas obras arquitectónicas—, con una negra, reconocido por su progenitor y declarado libre en el momento del bautismo, aprendió el arte de la arquitectura y de la escultura trabajando al lado de su padre, y de su tío Antonio Francisco Pombal, también arquitecto. Los artistas y arquitectos venidos a Minas Gerais, tanto del Brasil como de Portugal, carecían de ayudantes y recurrían a auxiliares de baja extracción social. Estos, muy pronto supieron adquirir todos los conocimientos de la profesión abrazada, alcanzando a sus maestros y superándolos en no pocos casos. El propio Aleijadinho tuvo a su servicio varios esclavos negros que le secundaban competentemente en su tarea de escultor. Tampoco hay que olvidar que muchos portugueses arruinados o autores de delitos criminales, mayores o menores, llegaron a Minas Gerais para rehacer su fortuna. Comenzando desde el nivel más bajo posible, se hallaban en constante fricción con los hombres de color, transmitiéndoles sus modalidades refinadas. Puede decirse que en Minas Gerais se produjo, por primera vez, la integración del hombre africano a la cultura occidental *en grado superlativo,* con las consecuencias imprevistas que hemos de relatar. Y este proceso se articuló con increíble rapidez.

*El Clero de Minas Gerais*

Uno de los partícipes más recios y de mayor responsabilidad en la formación de Minas Gerais ha sido la iglesia. Fue prohibido en esta región el establecimiento de conventos y monasterios, primero para evitar que los Regulares, en contacto con una población llena de abusos y vicios, perdiesen su vocación y cayesen en grave falta con su voto y obligaciones, y segundo porque sus Casas podían prestarse para un considerable aumento en el contrabando del oro y de los diamantes, que ya había tomado una intensidad muy grande. Este hecho ha favorecido, a mi juicio, el enorme desarrollo de la música religiosa homófona en Minas Gerais.

Un aspecto enteramente desconocido para el lector hispano-americano, y en muchos casos también para el brasileño, fue la estructura de la organización eclesiástica en Minas Gerais. Los sucesivos poderes, en el terreno de la religión, concedidos por bulas especiales a los Reyes de Portugal, permitieron al soberano efectuar nombramientos directos —sin interferencia alguna del Vaticano—, en la vasta escala jerárquica del clero, desde el arzobispo hasta los maestros de capilla. Sin embargo, la contribución del erario real para el levantamiento y la ornamentación de las iglesias sólo correspondía respecto a catedrales y se concretaba más al altar mayor y a los objetos de culto y no al edificio en sí. Esta real magnanimidad podía algunas veces extenderse a la ornamentación de las iglesias matrices si existían solicitudes, elevadas en este sentido a su consideración. Fuera de la magnífica institución que han sido las diversas residencias de la *Santa Casa da Misericordia,* la erección de iglesias y capillas fue siempre financiada por los vecinos del lugar.

Minas Gerais dependía eclesiásticamente de Río de Janeiro, desde su descubrimiento hasta 1748, cuando el primer obispo, D. Manoel da Cruz, viniendo del Maranhão, se hizo cargo de su vasta diócesis en el antiguo Riberão do Carmo, villa ésta transformada en Ciudad de Mariana desde el instante en que recibió la sede del obispado, o sea, el *Aureo Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro,* según decía una descripción alusiva a la triunfal entrada de este pastor a la primera ciudad de Minas Gerais. El pueblo devoto se hallaba agrupado en las llamadas Hermandades o Cofradías, organizaciones civiles de carácter religioso que se establecieron desde los comienzos de la formación de la Capitanía, siendo constituidas unas exclusivamente por gente blanca, de acuerdo con sus estatutos exigiendo "sangre limpia", y las restantes por gente de color, representadas grosso modo, y sin entrar en las diferenciaciones de la piel, por negros y mulatos, libres o cautivos. Estas organizaciones que aspiraban llevar una vida religiosa, en contraste con el medio ambiente, lleno de excesos y vicios, agrupaban en el caso de las Hermandades blancas a la gente acomodada, comerciantes, mineros, hacendados y oficiales de la Administración, y en el de las Hermandades de color a la gente de los diversos oficios, trabajadores manuales, em-

pleados de comercio, libres y esclavos. En estas Hermandades de color encontramos innúmeros artistas: pintores y escultores y en grado superlativo a los músicos. Por supuesto que las Cofradías de la población de piel obscura superaban numéricamente a los blancos congregados en las suyas de preservación racial.

Estas organizaciones eran regidas por el dispositivo de los *mixti fori* (foro civil y foro eclesiástico). A la Mesa de Conciencia y Ordenes correspondía intervenir en lo espiritual y al Proveedor de Bienes de Haciendas de Difuntos y Ausentes, Capillas y Residuos, en la parte temporal. Los encargados de la revisión de los libros de una Hermandad eran, por un lado, el Examinador Sinodal y Visitador General de la Comarca, y por otro el Auditor General (Ouvidor Geral), o el Corregidor de esa Comarca. Sin embargo, la creación de estas organizaciones religiosas civiles y su administración, tanto en lo espiritual como en lo material, eran de la competencia exclusiva de sus fundadores y sus respectivos directorios.

Las Hermandades y Cofradías fueron responsables por la adquisición del terreno donde habían proyectado levantar su iglesia, por la erección de la nave y de sus torres, la fundición de las campanas y la total ornamentación de los interiores, por el embellecimiento por medio de imágenes y cuadros y por funciones religiosas no sólo decentes sino esplendorosas. Para éstas se invitaba al clero de la Iglesia Matriz, remunerándosele sus servicios. En una palabra, la administración de estas organizaciones religiosas laicas, regidas por un directorio llamado *Mesa,* elegido cada año por medio de elecciones de los cofrades, no sólo se hacía responsable por el levantamiento y la conservación del edificio, sino por las funciones espirituales y artísticas. Si bien se sabe que entre las innúmeras iglesias y capillas de Minas Gerais, construidas en constante superación por esas hermandades —no exentas de rivalidades naturales entre sí—, se destacan los grandes templos de las Ordenes Terceras de San Francisco y del Carmen; muchas otras, correspondientes a las Cofradías de gente de color, incluyendo las iglesias de negros esclavos y libres —como las que respondían a la devoción de la Virgen del Rosario—, alcanzaron expresiones de gran belleza en medio del fantástico florecimiento del *Barroco Mineiro.* Aunque la tradición de las hermandades viniera de Portugal, reiterándose primero en el Nordeste del Brasil, nunca se llegó a una proliferación tan enorme como en esta nueva región del oro y de los diamantes, donde todo esfuerzo se cubría por medio de colectas entre los hermanos congregados bajo la protección de la Virgen, de un Santo o una Santa. Cabe destacar también que en parte alguna el culto a María llegó a una variedad tan grande como en Minas Gerais, donde la invocación de la Santísima Virgen se manifestó bajo sus innúmeras denominaciones: Nossa Senhora do Carmo, do Rosario (de blancos) y do Rosario (de negros), respectivamente; da Conceição, das Mercês, da Bôa Viagem, do Amparo, do Pilar, da Expectação do Parto, da Bôa Môrte, das Dôres, da Piedade, da Mãe dos Homens, do Bom Sucesso y otras, para no citar la invocación de Santos y Santas para blancos y gente de color.

Lo que cabe destacar aquí es un extraño sentido, para no decir, instinto estético adquirido por aquellas multitudes consideradas generalmente incultas. No sólo llamaban a arquitectos, constructores, escultores y pintores de renombre para una esmerada elaboración de la Casa de Dios previamente proyectada y aprobada por unanimidad "em *Mesa*", sino que intervenían directamente en la selección definitiva de fachadas, altar mayor, altares laterales, consistorio, baptisterio, coro y púlpitos. Desde ya debemos explicar que en el constante progreso de una exhuberante actividad musical, estas mismas Hermandades exigían la presencia de los mejores músicos intérpretes y de los más cotizados compositores.

El despliegue de la religión católica en Minas Gerais fue avasallador. Su presencia regía la vida de los hombres y de sus familias. Más allá del significado que podía tener para el habitante de esa región la autoridad civil, esto es, la administración pública con todo su aparato, la Iglesia era el lugar de más importancia en una existencia rodeada de permanentes peligros: enfermedades desconocidas y epidemias incombatibles, accidentes y altibajos de la economía doméstica. En el Consistorio de las Iglesias mayores se elegía, en los primeros tiempos de la Capitanía, el Senado de la Cámara. En ese período, la asistencia a Misa dominical fue además obligatoria para todo habitante que no estuviese físicamente impedido. Si agregamos las fiestas mayores, *Corpus Christi,* Semana Santa, las procesiones solemnes recorriendo las adornadas calles de la Villa, acompañadas por la mejor música a pie y en carros alegóricos, actuando en los mejores tiempos cuatro o cinco coros con orquesta por cada una de las mayores Hermandades; los Novenarios y Septenarios dedicados a los respectivos Santos o Santas, las Misas solemnes y los Te Deum de ostentoso ceremonial con música de gran aparato, comprenderemos mejor hasta qué punto se hallaba incorporado el hombre a la Casa de Dios. Allí era bautizado, allí buscaba consuelo en sus aflicciones y en ella encontraba su última morada. Nuestras generaciones no tienen tampoco la menor representación sobre el significado que tenía el lenguaje de las campanas, con sus toques diversificados, en el vivir diario de las poblaciones coloniales. Concluyamos diciendo que todo acontecimiento, fuese religioso o político, personal o colectivo, recibía preferente atención en la Iglesia mayor de la Villa, esa resonancia y exaltación que la religión, identificada con el Estado, imponía en días de júbilo y también en días de luto.

Queda así explicado que los músicos profesionales de Minas Gerais encontraban en tales ocasiones —sumamente frecuentes—, muchas posibilidades de actuación. Si Minas Gerais tenía fama por ser tierra de lujo y de elevado costo de vida, también gozaba de reputación como región que remuneraba mejor que en cualquier otra parte del Brasil todo servicio allí prestado, fuesen menesteres dictados por el trabajo manual o contribuciones para la elevación de las expresiones artísticas. A la demanda por la mejor música del país se sumaban mejores emolumentos; a la frecuencia de actuación, estímulos para superarse el profesional en la interpretación y la creación de su arte.

*La Administración colonial*

Entre la primera noticia recorriendo el mundo como reguero de pólvora y la elevación de los principales poblados al rango de Villas, mide un lapso de escasos 35 años (1680-1715), en el que sucesivos aluviones humanos invadieron el nuevo territorio. Fue extremadamente difícil a la administración colonial poner orden en el desborde de los apetitos primarios y de una confusión general. No es el caso de explicar aquí la organización civil de la Colonia y menos aún las medidas peculiares que tuvieron que ser puestas en acción en Minas Gerais, pero sí, conviene destacar, para ulteriores comprensiones, las funciones del Senado de la Cámara. Con el fin de no recargar la maquinaria del Estado con una pesada legión de funcionarios y también para agilizar una serie de actividades destinadas al beneficio público, el Senado llamaba a una especie de licitación simplificada que no era otra cosa que un remate público, la *arrematação*. Se remataba la construcción de un cuartel o de una fuente, de la cárcel o de una calle nueva, y de la misma manera su reparación cuando entraban esas edificaciones en deterioro; también se remataba el servicio de alimentación de los presos o la recaudación de impuestos fiscales en entrepuestos aduaneros en los largos trayectos por los que venían las mercaderías, procedentes primero de la Bahía de Todos os Santos, y después de la Bahía de Guanabara, desde que las necesidades de transporte y seguridad hicieron indispensable trasladar la capital desde Bahía a Río de Janeiro (1763), trazándose con este fin un *camino nuevo* desde Villa Rica hasta la nueva sede del Gobierno virreinal.

Correspondía también al Senado de la Cámara organizar las llamadas fiestas oficiales del año y responder por las respectivas erogaciones. Eran estas fiestas las de Santa Isabel, San Borja, Corpus Christi y de Nuestra Señora de la Concepción, agregándose la del Santo Protector o de la Santa Protectora de cada Villa, la llamada *Festa das Ladainhas do Sábado,* las Letanías sabatinas realizadas en la madrugada, provenientes de una antigua tradición ibérica conocida por el "Rosario de las Auroras", el Te Deum de fin de año, etc. También existían fiestas extraordinarias, organizadas de acuerdo con las noticias que llegaban del Reino. Estas fiestas podían referirse al nacimiento de un príncipe o princesa o a su posterior casamiento, a una enfermedad o a la muerte de un soberano y a la ascensión al trono de su sucesor. Cuanto evento se produjera en la Casa Real era comunicado al Virrey y por éste a los Gobernadores de Capitanías para ser ejecutado por los respectivos Senados de las Cámaras. A todo esto se agregaba también la recepción de un nuevo Gobernador con solemne Te Deum. El Senado pagaba en cada ocasión los servicios previamente contratados: el adorno de la Iglesia Mayor, la Matriz, el pago de los sacerdotes, la propina para los funcionarios del Senado y miembros destacados de la Administración y Justicia, y por supuesto, los servicios de música. Para terminar conviene hacer un breve cotejo. De la misma manera como distinguimos el *Ordinarium* del

*Proprium,* habría que separar las fiestas dispuestas por el Senado entre las de fechas fijas y las de fechas eventuales (móviles).

Si en los primeros tiempos, los servicios de música oficiales fueron otorgados por un convenio llamado de *obrigação* (trato directo entre el Senado de la Cámara y el director de conjunto responsable), más tarde, por motivos que son desconocidos hasta ahora, se impuso el régimen de remates públicos de esos servicios por el lapso de un año, siendo otorgados al mejor postor, es decir, al que ofreciese un costo menor por tales obligaciones correspondientes a las fiestas de fecha fija. Existía además un requisito previo y otro posterior. El director de conjunto tenía que presentar al Senado de la Cámara, antes de la fecha del remate, una lista de los componentes, —cantantes e instrumentistas, incluyéndose a sí mismo por participar el director, según costumbre de la época, con su voz o con determinado instrumento. Esta lista o *Rôl dos Músicos* fue hallado por mí sólo en Minas Gerais, al menos hasta ahora, de suerte que no se sabe si se trata en este caso de una modalidad local o de la continuación de una costumbre implantada en el *Nordeste.* La segunda obligación consistía en una garantía que tenía que presentar el director de conjunto que ganara el remate, llevando al Senado a un colega, quien se comprometía por escrito, ante Escribano público, a responder al compromiso contraído en caso de empedimento del titular del convenio, aceptado por ambas partes, el Senado por un lado y el director de conjunto por otro. Este sistema democrático, de dar acceso a tales funciones a los que estaban profesionalmente capacitados para hacer frente a las exigencias por un esmerado servicio musical, se prolongó en Minas Gerais más allá del siglo XVIII. La tradicional demora en cobrar los emolumentos estipulados en octavas de oro y a ser repartidos entre "os meus companheiros", como rezaba no pocas veces la petición por pago del director, —que era generalmente también compositor—, se arrastraba algunas veces más allá de un año. Esta espera se hallaba posiblemente contrabalanceada por el hecho de que un servicio anual de música oficial representaba una especie de distinción, a la cual debe sumarse el hecho de que los músicos de Minas Gerais tuvieron, en los tiempos de apogeo del ciclo de mineración, abundante trabajo que les permitía esperar hasta que la pesada organización administrativa resolviera pagarles.

La Opera de Villa Rica, puesta en funciones desde comienzos de la formación de la Capitanía, se encontró siempre en manos particulares de empresarios, arrendatarios de la *Casa da Opera,* desconociéndose la organización previa en los primeros decenios, cuando teatro y ópera eran representados en espacios libres, sobre tarimas o palcos improvisados, o erectos especialmente para ese fin.

En las fiestas oficiales mayores de júbilo público eran incluidas en la sucesión de diversiones, aparte de toros, cabalgatas, danzas, iluminación de casas públicas y particulares, representaciones de comedias, dramas y óperas. En este caso se procedía a una contratación por *obligación,* al igual que en

las fiestas extraordinarias más arriba citadas. Si agregamos a estos festejos Misa Solemne y Te Deum, con intervención de Chantre, Sub-Chantre y Diáconos, comprenderemos que el calendario oficial de estas manifestaciones públicas organizadas por el Senado de la Cámara, ofrecía infinidad de posibilidades de actuación a los músicos radicados en cada una de las Villas, pero con más razón en la Villa-Sede del Gobierno de la Capitanía, que era Villa Rica.

Fue tradición en Minas Gerais confiar la representación de comedias y dramas a mulatos. Esta misma costumbre se observa más tarde en Río de Janeiro y otras regiones del Brasil. Al destacar el calificativo de tiempo, "más tarde", quiero apenas asentar que no se han encontrado informaciones sobre anteriores actuaciones de gente de color. Quizá esta peculiaridad venga de tiempos más antiguos, como hemos de explicarlo en el caso de la música. El hecho de que mulatos representasen públicamente Moreto, Calderón de la Barca, Gil Vicente, Antonio José da Silva (O Judeu) y Metastasio, proporcionó una maravillosa oportunidad a los actores de color para dominar un lenguaje elevado, posesionarse de él y adquirir al mismo tiempo las modalidades que exigía cada uno de los papeles de una pieza determinada. Las evocaciones de los héroes de la mitología e historia, la imagen de escenarios representando magia o realidad, lugares fantasmagóricos o geográficamente ciertos, dieron a esos hombres la oportunidad única de llegar a un gran refinamiento de hábitos y a un excelente conocimiento de la mejor literatura teatral de Occidente.

Un aspecto no menos importante fue la organización de las Corporaciones de Oficios, según antiguos estatutos aprobados con privilegio real. Estas Corporaciones, que poseían su Santo o Santa Protectores, por obligación, impartida por el Senado de la Cámara, tenían que participar en Procesiones y Fiestas públicas, debiendo en este segundo caso ofrecer su propia danza y música. La mayoría de estas Corporaciones exhibía coreografías representativas, en otras palabras, danzas dramáticas, basadas en un asunto, —leyenda o mito, integrados por elementos arcaicos y otros contemporáneos—, cuya realización demandaba igual tiempo que la representación de una comedia. Infortunadamente nada nos resta de la música ni de la coreografía, por haberse tratado en cada caso de tradiciones auditivas y visuales, considerándose en aquellos tiempos innecesario ponerlas en notación, ya que la transmisión de generación a generación era considerada suficiente. Mario de Andrade nos ha dejado un estudio magnífico sobre los remanentes de estas manifestaciones antiguas, reemplazando tal vez los autos sacramentales para seguir viviendo, aún hoy, en el Nordeste, como piezas teatrales profanas [3].

[3] ANDRADE, MÁRIO DE: *Os Congos*, en BLAM, Tomo I, Montevideo, 1935, pp. 57-70; *As danças dramâticas do Brasil*, en BLAM, Tomo VI, Río de Janeiro, 1946, pp. 49-97; LANGE, FRANCISCO CURT: *As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as Danças das Corporações de Ofícios em Minas Gerais, en Barroco*, Centro de Estudos Mineiros, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Vol. I, Nº 1, 1967.

Volviendo a los llamados *Termos de Arrematações* (Contratos de Remate) del Senado de la Cámara de Villa Rica, con los directores de conjuntos de música, y las *Obrigações* (Obligaciones) que en fecha anterior a 1760 se establecieron probablemente por contrato verbal, seguido de un convenio escrito y firmado, más breve que el *Termo* y también menos específico, quiso la suerte que descubriera en el Archivo Público de Minas Gerais los Libros de Remates (*Livros de Arrematações*), en los cuales se hallan incluidos también los remates de los servicios anuales de Música, la relación de cantores e instrumentistas y su respectiva voz e instrumento y finalmente, el nombre del director de conjunto que firmaba como fianza del colega que había rematado tal servicio. Este hallazgo permitió que reuniera no sólo una serie de nombres de músicos que estuvieron activos en esta clase de servicio, sino que me facilitó la reconstrucción del instrumental empleado en cada ocasión y el conocimiento de otras características peculiares de aquel fabuloso tiempo de un apogeo musical desconocido.

Existía también una identificación muy grande entre el Senado y el ejercicio de la música oficial contratada por remate. Los nombres de los miembros que figuraban en el *rol* de músicos del conjunto victorioso eran desde luego examinados por el Senado para constatarse la responsabilidad profesional y moral de cada uno de ellos, siendo tarea fácil en una ciudad donde todo el mundo se conocía y donde la actividad musical llegaba mucho más que hoy a la sensibilidad ciudadana, no sólo por la frecuencia con que se realizaba sino por lo que significaba, para el hombre del barroco, el mensaje musical. Comparemos a un gran sector de nuestras poblaciones metropolitanas que no asisten a conciertos ni a servicios religiosos —a lo cual debe agregarse todavía la flagrante decadencia musical de estos últimos—, con aquellos estractos sociales para quienes la música de iglesia no sólo era símbolo de elevación, sino que la asistencia frecuente a las fiestas religiosas azuzaba su espíritu de asimilación y crítica.

Como se ha dicho anteriormente, la Casa da Opera era institución particular, pero merecía, desde luego, la atención de los miembros del Senado que serían asiduos concurrentes a las representaciones habladas y musicadas. En 1770 se inauguró con los auspicios del Senado, la nueva *Casa da Opera* en Villa Rica (la terminología *ópera* encerraba en aquellos tiempos tanto comedias como dramas y verdaderas óperas, siendo salpicados o abundantemente nutridos con música los dos primeros géneros). En un *Termo* del Senado de la Cámara que éste estableció con motivo del remate público del servicio de música para las fiestas oficiales del año 1773, se dejó expresa constancia de que el director del conjunto, José Theodoro Gonçalves de Mello aceptara "a condissão destrassem nellas alternativamente os musicos da Casa da Opera", con lo cual no se pedía otra cosa, como resultado de una observación *in loco,* que la obligación de ser incluidos en la música de los festejos oficiales los instrumentistas que servían en una empresa particular, explicándose esta cláusula con toda seguridad por el hecho de haber

observado el Senado una cierta inferioridad técnica, creyendo conveniente que los músicos de la *Casa da Opera* se sometiesen por turno a un adiestramiento práctico con los colegas de superior dominio en cada una de las fiestas de fecha fija y en los ensayos que las precedían.

*El desarrollo musical en Minas Gerais*

En una región procurada ávidamente por aventureros, asesinos, ex presidiarios y al mismo tiempo por gente de alcurnia venida a menos y dispuesta a rehacer su fortuna en poco tiempo; por religiosos apócrifos, negros, mulatos y gitanos, todos ellos devorados por la misma fiebre del oro, se necesitó tiempo para poner orden en semejante hervidero de pasiones y desniveles sociales. Minas Gerais fue invadida sin contralor alguno, pero así como observamos que muy pronto se produjera la presencia de gente de oficio, artesanos y artistas, reclamados por la necesidad de construir viviendas y edificios públicos, por una razón que aparece inexplicable, muchos músicos parecen haber "pisado los talones" de los buscadores de oro. Los encontramos prácticamente en los comienzos de la formación de la Capitanía. ¿Estarían también ellos contagiados por la avidez de los invasores, precipitándose hacia las pendientes de las montañas y los lechos de los ríos donde yacía el oro apetecido? ¿Y volverían ellos, como mucha gente de oficios, después de grandes padecimientos y desengaños, al ejercicio del arte de la música? Esta sería una hipótesis que dejaría tal vez lugar para alguna que otra excepción, pero en general, el músico venido de otras regiones se radicaría, como "Professor da Arte da Música", cargado con su archivo de música y una gran experiencia práctica, en las primeras Villas, porque en ellas su presencia fue reclamada sin duda con insistencia. Comparando el siglo XVIII con el nuestro, podríamos decir que hoy le será más fácil al hombre prescindir de la música como elemento vital, mientras que en aquel período aún formaba parte de la existencia humana, elemento indispensable en su concepto de vida.

Los primeros vestigios de una actividad musical, que ya debe haber sido respetable, se encuentran asentados en los libros de Hermandades y del Senado de la Cámara de Villa Rica, correspondientes a los años de 1716 a 1720. No hemos podido saber hasta ahora de donde procedían esos músicos, si de São Paulo, (Capitanía responsable por el descubrimiento de las minas de oro), y de Río de Janeiro, o de regiones más distantes como Salvador y Recife. São Paulo era ciudad muy pequeña y Río de Janeiro sólo cobró rápido desenvolvimiento con el creciente emporio de Minas Gerais, que le quedaba a las espaldas. Recién al constituirse en Capital del Brasil, en 1763, por razones ya explicadas, tomó camino hacia una ciudad representativa en artes, gracias a su condición de nódulo en el tránsito de mercaderías y humanos hacia el oeste. Si hubo migración de músicos de estas dos Capitanías, su número debe haber sido pequeño. Una explicación más acertada

sería la de creer en su procedencia del *Nordeste,* donde ya existirían, fuera de duda, fuertes núcleos de cantores e instrumentistas imbuídos en las tradiciones portuguesas. En la primera mitad del siglo XVIII, la vida musical en Villa Rica, por ejemplo, tuvo una especie de patriarca, o al menos un Jefe indiscutido en la figura de un director de conjuntos, Licenciado Antônio de Souza Lôbo, quien tomó hábito al promediar el siglo, ingresando en la Orden secular de San Pedro. Para ser Licenciado, debería haber obtenido su título en Coimbra, pero hasta el momento no ha sido posible establecer si fue portugués o brasileño y cuál sería el lugar de procedencia en este último caso, si Salvador (Bahía) o Recife (Pernambuco). Con varios de sus hermanos y con otros músicos formó conjuntos que actuaron no sólo en la capital sino en las poblaciones situadas en las cercanías. En algunos asientos en los libros de gastos de las Hermandades y Cofradías era tratado con cierta familiaridad. Llamaban a él y a sus hermanos —los otros músicos podían ser también parientes—, "Os Lôbos". Sin embargo, el lector no debe creer que este Licenciado Antônio de Souza Lôbo haya sido el único director de música en aquel tiempo. Como otros, habría organizado una especie de Conservatorio de Música en su propia casa, educando jóvenes advenedizos a las Minas Gerais y más tarde, a los nacidos en la ciudad. Donde se conservan aún libros de la administración pública y de las organizaciones privadas (religiosas), estarán siempre presentes los nombres de músicos, por distante y aislada que se hallara una población.

Conviene explicar de paso que no llamamos a los directores de conjuntos musicales *maestros de capilla,* porque su actividad profesional no se hallaba incorporada a la organización eclesiástica. Fueron siempre músicos libres que respondían con sus servicios a un llamado o contrato, llevando sus papeles de música para cada una de sus actuaciones y trayéndolos de vuelta a su archivo personal o en el caso de existir corporaciones, al archivo de esa cooperativa de músicos, donde formaba parte de un patrimonio común que consistía quizás también en instrumentos. Esta tradición ha sobrevivido hasta el día de hoy en las organizaciones de las Bandas en el interior del Brasil y particularmente en Minas Gerais, donde la sede de la organización suele ser también propiedad colectiva. Tanto en el período colonial como en el imperial y republicano, los maestros de capilla se encuentran solamente en las Catedrales, incorporados con los "quatro meninos do Coro" y el organista a la diócesis, cuyo presupuesto era regulado desde Lisboa. En Minas Gerais, por tanto, sólo a partir de 1748, fundación del Obispado de Mariana y de su Catedral, existió la función del maestro de capilla, un individuo apenas en medio de una legión de músicos independientes.

Del primer período de Minas Gerais (1710-1750), no se conserva música manuscrita o impresa que nos muestre el repertorio ejecutado. Ignoramos si se recurría en aquellos años a obras portuguesas o a europeas en general o si ya se suministraba, de acuerdo con el carácter funcional de los servicios musicales religiosos, composiciones escritas *in situ,* para cada una de las

festividades del calendario litúrgico. Queda absolutamente fuera de duda que los músicos de Minas Gerais, al igual que sus colegas en los siglos precedentes, se hallaban bien "al día" de lo que se componía y ejecutaba no sólo en Portugal sino en toda Europa. La información, para ser eficaz, exigía un paso previo: la importación de obras solicitadas a almacenes de música en la capital portuguesa. He llamado varias veces la atención sobre el concepto erróneo, muy difundido, de que el período colonial se caracterizaba por un gran aislamiento, debido a los inconvenientes geográficos que separaban entre sí a las Colonias de las Metrópolis, es decir, las ciudades hispanoamericanas y brasileñas de Madrid y Lisboa, así como de otras ciudades, villas o regiones en las respectivas madres patrias. Descontando las comunicaciones lentas, propias de una época que no conocía la motorización, una constante curiosidad se nutría de noticias y conocimientos europeos. Minas Gerais poseía sin duda respetables archivos de música formados por los correspondientes *directores* de conjuntos, llamados *regentes,* definición que aún hoy subsiste. Estos archivos eran necesarios para poder responder a imprevistos que fueron, por ejemplo, las fiestas oficiales eventuales, decretadas de acuerdo con las noticias llegadas de la Corte, en contraposición a las fiestas fijas. Para éstas había tiempo suficiente de escribir música nueva o seleccionar la más apropiada de la ya compuesta, pero para las festividades eventuales, el decreto, ordenándolas, exigía una casi inmediata puesta en práctica. Era de conveniencia, pues, poseer archivos completos, mantenidos al día, quedando además a criterio del regente la decisión de escribir una música nueva, expresamente destinada a una festividad tan sorpresivamente ordenada. Consta también en las pocas documentaciones conservadas, que los *papeles de solfa* para copias de música se vendían en todos los almacenes, así como diversos instrumentos de música. *Violeiros* (fabricantes de la guitarra portuguesa), se establecieron ya en el segundo decenio en Villa Rica y no cabe duda que otros se dedicaron a construir claves. De la importación de órganos se pasó, más tarde, a construirlos en su respectivo lugar, ante todo por la necesidad de emplear madera de ley, sustituyendo así la madera dulce europea, víctima al poco tiempo de instalada, de los innúmeros roedores. El fagot era vendido con una facilidad similar a un sombrero y los ternos de chirimías, así como otros instrumentos a viento, deben haber existido en todos los comercios bien surtidos. El oboe fue instrumento muy querido y los clarinetes han sido introducidos con increíble rapidez, si tenemos en cuenta la evolución de este instrumento en Europa.

No hay que olvidar que la actividad musical abarcaba a toda la sociedad, desde los campamentos de esclavos dedicados al proceso de extracción del oro y de los diamantes, con su rico patrimonio de *vissungos* (cantares de mineros), hasta las danzas colectivas de algunas reservaciones de indios; desde los suburbios de las villas, donde la prostitución y la mezcla de pasiones fomentaba canciones y danzas lascivas, como el *lundum* y el *fado* —para nombrar apenas dos de ellas—, hasta las danzas de las Corporaciones de

Ofícios y de las reuniones sociales en que se interpretaba música de cámara; desde las Novenas, los Septenarios, la música de Semana Santa, las Misas Solemnes y Misas breves, los Te Deum y los Requiem, las Letanías, Ofertorios, Antífonas e Himnos de los templos hasta la música militar, basada probablemente en los toques alemanes por haber sido el organizador del ejército del Brasil un prusiano, el Teniente General Johann Heinrich Böhm, Comandante de todas las fuerzas armadas de la Nación. Pocas veces en la historia de la humanidad llegaron a afluir en forma tan portentosa y diversificada diferentes géneros de la música folklórica y popular; la indígena, la africana y la portuguesa. Raras veces se encuentra, como en la sociedad desigual de esa floreciente Capitanía, una devoción tan extraordinaria dedicando las noches apacibles no sólo a cantar serenatas, sino a interpretar música de cámara de los mejores autores europeos. Existen informaciones preciosas sobre la pasión por la música que embargó a aquella conjunción accidental de razas y existencias humanas dispares. Por un negro trompetero, que no era sino el reloj del campamento de mineros, llamando con su variedad de toques para los respectivos menesteres, desde el amanecer hasta la puesta del sol, desde el encuentro de un gran diamante hasta la fuga de un esclavo, se pagaban 500 octavas de oro. Estos trompeteros y su descendencia ascendieron más tarde hacia estratos superiores y los debemos imaginar en regimientos de línea (la tropa paga o regular) y en los Tercios auxiliares, constituidos por gente de color; en la *Casa da Opera,* en los conjuntos tocando para casamientos o entierros, en procesiones o en fiestas religiosas diversas y con toda seguridad en las *Alvoradas,* los toques de diana anunciando el amanecer de una gran festividad religiosa o de un fausto de la familia real.

El negro fue el elemento más dotado para integrar los conjuntos de *choromelleyros,* vieja institución portuguesa reeditada en el Brasil y particularmente en Minas Gerais, hasta tal punto que el *Capitão Môr* de Villa Rica, Henrique Lopes, compró con motivo de la llegada del Gobernador, Dom Pedro de Almeida, y con el fin de agasajarlo debidamente, tres negros choromelleyros que le costaron cuatro mil cruzados, agregándolos a su conjunto ya existente, del cual se sabía que se hallaba ricamente vestido. Esto aconteció en 1717 y por ello será fácil al lector imaginarse la progresiva evolución de las actividades musicales en esa Capitanía.

Aquí no se trató de un *goldrush* similar a los de California, Alaska o Australia donde, una vez exhaustos los terrenos auríferos, no quedaron sino campos yermos acribillados de pozos y socavones. En menos de cincuenta años, el poderoso genio de colonización y civilización de Portugal había creado una obra imperecedera a través de todos los tiempos.

De orillas del Tejo llegaron regularmente las innúmeras ediciones de libros de canto llano y canto de órgano, los tratados de clave, violín y contrapunto; la música acumulada en los almacenes de Lisboa ante la continua demanda proveniente de Minas Gerais, remitida a la distante Capitanía,

era "devorada" con el máximo de interés, estudiada, analizada y puesta en práctica. Para esos suministros viniendo de la Metrópolis lejana, no se podían hacer pedidos con una discriminación muy minuciosa de los autores. En aquellos tiempos no existía, desde luego, música *antigua*. Los conocimientos adquiridos por los compositores, tanto europeos como americanos, apenas llegaban hasta el "ayer", pero en general sólo enraizaban en lo actual, lo presente, lo contemporáneo. Al decir que tengo la impresión de haber afluído a Minas Gerais la música de todo el Barroco europeo, desde el primer período a través del medio y del tardío, viniendo de Italia, Austria, Alemania, España, Francia e Inglaterra, apenas quiero señalar un hecho posible, afirmándolo en vez de ponerlo en duda. Y adicionalmente se recibió toda la producción del pre-clasicismo del Occidente europeo. Estudiando el estilo de la música religiosa de Minas Gerais, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII, único que me fue dado salvar en proporción homeopática, se comprueba que el músico de esa región no sólo se encontraba totalmente a la par con lo que se creaba en Europa, escribiendo ya en el mencionado estilo pre-clásico, con un notable sentido de contemporaneidad (y a pesar del barroco circundante), sino que un análisis detallado de sus obras muestra que hubo un prolongado proceso de asimilación a través de la literatura musical recibida, hasta tal punto que no quedaron en el repertorio de esa época reminiscencias perceptibles que nos señalen, como en los casos de influencia directa, la proveniencia de ésta o aquella obra, de éste o de aquel autor europeo de renombre.

Por encima de esa normalidad que significaba la constante importación de música proveniente del mundo occidental, el haber vencido los músicos de Minas Gerais el peligro de la imitación, se explica no sólo por su indiscutible talento sino por la *práctica musical* (un aspecto típico de ese siglo y de los precedentes), que se hallaba por encima de los tratados, como consecuencia inmediata del análisis y de la interpretación de forma, tectónica, armonización y contrapunto, practicados en el trabajo diario, sea copiando música, sea ejecutándola. Sin excluir grandes conocimientos teóricos, sólo de la práctica musical de todos los días pueden haber nacido los múltiples aspectos, sorprendentes y edificantes, de las composiciones de los mulatos de Minas Gerais.

Al hacer referencia al color de músicos y compositores, debo desde ya responder a una pregunta que flota en el aire, emitida incontenablemente del lector. ¿Cómo se sabe que los músicos fueron hombres de color? En las Cofradías y Hermandades de sangre limpia, correspondientes a blancos, no he encontrado músicos, salvo rarísimas excepciones. En cambio, los músicos mulatos —mulatos claros o mulatos obscuros—, integraban las hermandades de gente de color, en las cuales no entraban blancos. Además, en diversas documentaciones se encuentra asentada la pigmentación de la piel del músico, sea en las relaciones de habitantes de una villa, decretada de tiempo en tiempo por orden del Gobernador, sea en documentos sueltos. De mi

parte existe la convicción de que el mulatismo en música ya se había producido en grado menor en Recife, donde he hallado constancias suficientes como para demostrar que la estructuración especial de la sociedad "nordestina" dio lugar para que el hombre híbrido encauzara su natural vocación por la música en una actividad profesional, acaparándola progresivamente, tras serios estudios, hasta que resultara natural que el ejercicio de la música estuviera notoriamente en manos de los mulatos, de la misma manera con que éstos se dedicaron a la representación teatral. Ni debemos pensar que la presencia de conjuntos musicales de mulatos y negros en las Iglesias de las Cofradías de blancos y en las procesiones callejeras de éstas hubiese significado para la población de Minas Gerais un "hecho consumado", lamentable, irremediable, visto con indignación o resignación. La discriminación, en los primeros tiempos del poblamiento, dio lugar más tarde a una gran tolerancia. El amor por la música y el respeto al "Professor da Arte da Música" pasó por encima de las barreras establecidas por los prejuicios raciales. Estos obstáculos eran al fin de cuentas de naturaleza diferente. Existía en todo caso la resistencia de un grupo perteneciente a determinado estrato social —la llamada élite de funcionarios portugueses— pero como en Minas Gerais, el mulato había alcanzado un nuevo nivel, igualándose a los blancos en el desempeño correcto de un número grande de actividades, o superándolos en no pocos casos, en el de la música venció desde el comienzo de sus actividades al ínfimo porcentaje de músicos blancos venidos a la nueva Capitanía.

Cuando escribió el culto y provecto magistrado José João Teixeira Coelho su *Instrucção para o Governo da Capitania das Minas Gerais,* —esto sucedió en 1780— le debe haber llamado poderosamente la atención la abundancia de músicos mulatos. Traducimos la referencia al español:

"... que aquellos mulatos que no se vuelven absolutamente ociosos, se emplean en el oficio de músicos, los cuales son tantos en la Capitanía de Minas que ciertamente ultrapasan en número a los que hay en todo el Reino [de Portugal]".

Se necesita de cierta imaginación para comprender que una Capitanía con escasos cien años de existencia tuviera mayor número de músicos que la Madre Patria, donde el cultivo del arte de la música fue siempre extraordinariamente intenso. En 1780, la italianización de Lisboa, iniciada por João V y continuada por José I y María I, había alcanzado su apogeo con la presencia de innúmeros cantores e instrumentistas itálicos, incluyendo compositores de renombre, a los cuales deben ser sumados los portugueses, que representaban legión bien nutrida.

Otro aspecto que necesita de una aclaración concreta es la suposición de que la responsabilidad por la formación musical en Minas Gerais correspondía al clero. He aquí un grave error. Fuera de duda, la influencia de los maestros de capilla debe haber sido muy grande en la región del *Nordeste* del país, tanto más porque la tradición musical portuguesa, en música ecle-

siástica, quiere decir, polifónica a capela, se halló exclusivamente en manos de religiosos, con excepción del Rey D. João IV y de su compañero de estudios en Villa Viçosa, João Soares Rebelo, quien ocupó luego importantes cargos en Lisboa. Me refiero en este caso a compositores. A medida que iba ampliándose el horizonte de las posibilidades en el Brasil, migraron hacia esta región innúmeros músicos independientes, en nada vinculados o sujetos al clero, no siendo en el servicio de música que ellos brindaban, respondiendo a llamados ocasionales o a contratos anuales, celebrados además con las hermandades y cofradías, que a su vez fueron instituciones autónomas en cuanto a las decisiones que debían tomarse para las funciones religiosas. En Minas Gerais, el clero ha tenido poca o ninguna participación en la evolución del arte de la música. Ya antes de la segunda mitad del siglo XVIII, éste se perfiló nítidamente como profesionalismo, independiente en absoluto de toda conexión con el clero. En realidad, esta afirmación un poco cautelosa podría ser modificada, diciéndose que los primeros grupos de músicos que se presentaron en los albores de la formación de la Capitanía ya fueron profesionales, procedentes de otras regiones del Brasil, pero no de Portugal.

Volviendo a la *evolución* de la música en la Capitanía de Minas Gerais, cabe decir que no se trata de una eclosión local que ascendió a cumbres insospechadas por medio de una gran curva ascendente, firme hasta más allá de los graves síntomas que anunciaban la rápida decadencia en la extracción del oro y de los diamantes, después de una voraz explotación de unos escasos cien años, basada en métodos industriales primitivos. Hubo en los comienzos de la formación un grupo de músicos, inmigrados de centros más adelantados en este arte, responsable de la formación de una verdadera legión de profesionales extraídos de la gleba local. En la nómina incompleta de directores de conjuntos y compositores puede existir uno que otro proveniente de otras Capitanías, pero la mayoría de ellos fue producto de la región.

No estaría demás traer a colación lugares comunes de la Historia de la Música, para hacer resaltar mejor los acontecimientos musicales extraordinarios en una Capitanía formada en fecha tan reciente, en medio de los mayores obstáculos naturales imaginables, aislada de la costa atlántica por innúmeras barreras de montañas, que hacían virtualmente intransitables los caminos en el período de lluvias.

Minas Gerais ya tuvo vida musical creciente cuando nacieron Gluck (1714) y Haydn (1732) y fallecieron Alessandro Scarlatti (1725) y Pergolesi (1736) y desde luego, antes del arribo a Lisboa de Doménico Scarlatti (1720). El movimiento musical de Minas Gerais había alcanzado mayor intensidad cuando se produjo el estreno del "Mesías" (1742), la muerte de Vivaldi (1743), el nacimiento de Boccherini (1743), de Cimarosa (1749) y de Mozart (1756), y el viaje de Juan Sebastián Bach a Potsdam (1747).

Cuando escribió Mozart su primera Misa en 1768, la música religiosa de Minas Gerais había alcanzado un apogeo increíble para quienes no están

familiarizados con el proceso descrito en las páginas que anteceden. Entre las dos Matrices de Villa Rica, la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar del Barrio de Ouro Preto y la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción del Barrio de Antonio Dias hubo siempre conflictos por rivalidades naturales, porque cada una de ellas pretendía que las fiestas oficiales del Senado de la Cámara les fuesen adjudicadas. A fines de 1742 se dirigió el Senado de la Cámara al Rey, quejándose de las continuas desatenciones recibidas en las fiestas oficiales por el clero de la Matriz de Nuestra Señora del Pilar. Durante una Misa, cantada en agradecimiento por las mejoras de la salud de D. João V,

"estando todos asistiendo a la Misa solemne que mandamos cantar, nos faltaron con las cortesías y ceremonias que se acostumbran ofrecer en tales actos y que siempre se han observado con el Senado, privándonos de los duetos que se cantan en el Ofertorio y la Paz . . . ".

Se confirma así que en ese año y seguramente desde los primeros tiempos, se habían introducido dúos, tríos y solos como números integrantes de las Misas.

Siguiendo, pues, con nuestro cotejo, conviene recordar que Vivaldi falleció en 1743, Geminiani en 1762, Rameau en 1764, Tartini en 1770, Telemann en 1767, Graun en 1771, Hasse en 1783 y de los hijos de Bach, Johann Christian en 1782, Carlos Felipe en 1784 y Johann Christoph Friedrich en 1795. Nicolò Piccini, Gossec, Karl y Anton Stamitz se hallaban en la plenitud de su actividad creadora. Comparaciones como estas podrían ser continuadas *ad infinitum*. ¿Habría llegado la música de estos y otros compositores hasta los confines del Brasil, colonizado tan soberbiamente en su región central?

Como ya se dijo, ningún vestigio de la actividad musical de la primera mitad del siglo XVIII ha podido ser encontrado hasta el día de hoy, fuera de duda porque la indolencia del hombre y la acción implacable del tiempo borraron para siempre sus huellas. Debemos creer que en ese período (1710-1750), prevalecería el estilo mixto y no el riguroso, del período de transición de la polifonía a capela y de la polifonía con instrumentos hacia el estilo homófono. Ocho motetes para Semana Santa, de autor anónimo, correspondientes a ese período, muestran ese estilo de transición muy marcado entre el barroco y el pre-clasicismo. En esta obra a ocho voces, divididas en dos coros de cuatro voces mixtas cada uno, con acompañamiento de continuo, se mantiene la cadencia del barroco (de su fase final), pero de un contrapunto riguroso se ha pasado a otro que apenas sirve de cohesión entre los trechos alternados y coros tutti. Sin embargo, este único documento no es elemento suficiente para establecer un juicio.

De los documentos salvados, correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII, se desprende con toda evidencia que los músicos de Minas Gerais se encontraban completamente al día con obras de cámaras traídas de España, Portugal y Austria (Mozart, Haydn, Wagenseil, Boccherini, Pleyel).

Sin embargo, existe en la documentación hallada, correspondiente a autores locales, un predominio absoluto de música religiosa y una ausencia total de obras para teclado y conjuntos de cámara. No podemos creer que esos géneros no hayan sido creados en Minas Gerais por compositores nativos. Sabemos del conocimiento que ellos tuvieron de una literatura similar europea, pero nos asiste el derecho de sostener, a través de las investigaciones practicadas, que la demanda por música religiosa ultrapasó lejos a la música para órgano, clave y las diversas combinaciones para dúos, tríos, cuartetos, casaciones y divertimientos. La iglesia proporcionaba en forma superlativa las obligaciones profesionales; la sociedad de Minas Gerais (la formación de esta Capitanía no permite que hablemos de una élite de tradición secular sino más bien advenediza), conocida cultivadora de la música de cámara, particularmente entre mulatos, no había alcanzado un nivel comparable con la aristocracia de Europa, donde se brindaba a los compositores razonables remuneraciones por la creación de obras de ese género.

¿Habría entonces en Minas Gerais unilateralidad en la creación de música, dedicándose los compositores exclusivamente a la música religiosa y descuidando por falta de oportunidades y ofertas materiales, los demás géneros mencionados, empleando, en las ocasiones que se les brindaban, música europea? En los pocos documentos de música que han podido ser salvados (en proporción con la enorme productividad de sus compositores), se comprueba que ellos conocían perfectamente las formas de la música profana: cantata, sonata, rondó. Escribían con el mayor desembarazo posible, haciendo ostentación de una generosísima invención melódica, de una gran capacidad para modulaciones sorpresivas, de un contrapunto fluído y de una prosodia correcta, como profundos conocedores que fueron del latín y de la liturgia. Sin duda tienen que haber conocido la Enciclica *Annus qui* de Benedicto XIV. estableciendo con fecha 19 de febrero de 1749 un nuevo orden para la música eclesiástica, o al menos, deben haber llegado a ellos las consecuencias de ella, a través de las composiciones que impusieron al Santo Padre una determinación y de las que resultaron de la aplicación de las normas establecidas.

Como no faltó a los músicos de Minas Gerais información ni documentación contemporánea, tenemos que aceptar la tesis que la demanda por música religiosa no sólo fue muy grande sino que representaba su única fuente de ingresos permanentes y lucrativos, aparte de su actuación en la música militar, en la enseñanza en casas particulares y en la suya propia, integrando además conjuntos que tocaban en casamientos, funerales y reuniones sociales. Estas últimas dependían en gran parte de la eventual melomanía que podía traer consigo un nuevo Gobernador General y de estos hubo varios, extremadamente cultos. Los compositores de Minas Gerais deben haber escrito música de cámara en proporción con las pocas exigencias de una sociedad en ciernes, y al no poder contar con esta fuente de ingresos, su producción tiene que haber sido pequeña. El no haber podido encontrar hasta

hoy música de cámara, compuesta por autores mineiros, en los abandonados archivos de corporaciones de bandas o de particulares, pero en cambio, música religiosa, explica también la proporción con que estos dos géneros fueron escritos.

Otro capítulo obscuro es la literatura para órgano, importada o escrita en el lugar. En Minas Gerais, los órganos fueron instrumentos relativamente escasos. Este hecho se explica por el elevado costo del transporte desde Lisboa hasta Río de Janeiro y por las dificultades topográficas de la región de Minas Gerais, demandando ingentes sacrificios hasta su instalación definitiva. Ignoramos si se llegó a importar órganos desde Recife, donde funcionaron por lo menos dos pequeñas fábricas en la segunda mitad del siglo XVIII. También debe haber sido difícil la perfecta conservación del instrumento. Sabemos de reparaciones menores a través de los libros de gastos de hermandades y cofradías que habían adquirido tales instrumentos, pero no podemos apreciar la condición de los técnicos, de los cuales no pocos serían personas improvisadas en la materia, comenzando con la periódica afinación. Para la adquisición y el lucimiento de un órgano se aunaron voluntades como para trasladar montañas y para la conservación no faltarían músicos ingeniosos, dispuestos a hacerse cargo de semejante tarea. Sin embargo, en términos generales se repitió en Minas Gerais la situación de los órganos levantados en las regiones argentinas próximas de los Andes, donde el enorme esfuerzo de poseer este instrumento no pudo ser compensado con una adecuada atención ni por la presencia de buenos organistas, particularmente después de la expulsión de los jesuitas. Estos no sólo construyeron un número apreciable de órganos sino que enviaron a sus organeros indígenas para practicar las reparaciones reclamadas por sus clientes o por los respectivos templos de su propia Compañía. Ciertamente, los que servían la música en la casi totalidad de las iglesias de regulares y seculares en el interior de la Argentina fueron aficionados, una situación que contrasta violentamente con la de Minas Gerais, donde un profesionalismo nunca visto, en cantidad y calidad, contribuyó para toda una descollante escuela de compositores [4]. No se exa-

[4] De mis trabajos sobre la música colonial argentina cito aquí lo esencial: LANGE, FRANCISCO CURT: *La música eclesiástica argentina en el período de la dominación hispánica. Una investigación* en REM, Nº 7, Mendoza, 1954, pp. 15-171; *La música religiosa en el área de Rosario de Santa Fe y en el Convento San Lorenzo, durante el período aproximado de 1770 a 1820*, Ed. Cursos Libres de Portugués y Estudios Brasileños, Rosario (Santa Fe), 1956; *La música eclesiástica en Córdoba durante la dominación hispánica*, en RUNC, Año XLII, Nos. 2-5, y Año XLIII, Nos. 1-2, Córdoba, 1955-56; *La música eclesiástica en Santa Fe y Corrientes durante la dominación hispánica*, en UNIV, Nº 34, Santa Fe, 1957; *La construcción de órganos y la actividad musical eclesiástica en los Conventos Franciscanos de La Rioja, Catamarca y Santiago del Estero*, en MERID, Año I, Nos. 2-4, Catamarca, 1954; *Orgelbauten in Franziskanerklöstern während der Kolonialperiode Argentiniens*, en SÜDAM, Año V, Heft 4, Buenos Aires, 1955, pp. 358-64; *Organos y organeros durante el período colonial argentino*, en BIM, Nº 50, Washington, D. C., no-

gera al decir que Minas Gerais albergó en el período de 1710 a 1800 más de mil profesionales del arte de la música.

El músico del período colonial era muy curioso y aplicado y la distancia de Europa le hizo crear recursos propios. En el Arraial do Tejuco hubo un padre, posiblemente formado en el ingenioso arte de la construcción de órganos o al menos inteligente y aplicado, que entregó dos instrumentos, de acuerdo con los contratos establecidos con las respectivas hermandades, de los cuales consta que fue autor. Al parecer fabricó otros salidos de sus manos. Y no faltarían padres que tuviesen excelentes conocimientos de organería. En el Brasil había abundancia de padres organistas y entre éstos se hallarían quizá algunos organeros, pero a estos los deberíamos buscar en los numerosos conventos y monasterios ubicados a lo largo de la extensísima faja costera del Atlántico. Siendo prohibida la entrada de regulares a la Capitanía de Minas Gerais —en el primer cuarto del siglo XVIII fueron expulsados, entre los muchos que entraron ilegalmente al territorio, cuatro Regulares, músicos y organistas—, la posibilidad de contar con ayuda competente en el caso de deterioro, disminuía considerablemente.

He podido localizar los lugares donde fueron instalados órganos, entre portátiles y fijos, siguiendo a través de los libros de contabilidad de las hermandades la nómina de organistas y la relación de gastos por reparaciones. Al igual que en la Argentina, nunca se podrá saber con exactitud cuanto tiempo ha estado un órgano en condiciones defectuosas o totalmente paralizado, porque en general, se recurría en tales casos al clave, siguiéndose normalmente con el pago del sueldo del organista. De la frecuente reparación de los fuelles se pasaba en Minas Gerais al lavado periódico, con vino blanco portugués, de las flautas, seguramente porque el agua podía perjudicarlas. Se trataría sin duda de una receta traída de las iglesias y catedrales lusitanas.

También resulta difícil llegar a conclusiones sobre la competencia de los organistas. En algunos casos se recurrió a músicos dedicados, hasta la fecha de instalación, a otro instrumento, supuestamente al clave; en otros es evidente que nos hallamos frente a organistas profesionales. En el Arraial do Tejuco, lugar de residencia de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita, y quizá también de nacimiento, siendo por antonomasia el punto más lejano del territorio en el que se desenvolviera gran actividad musical, encontramos una cierta tradición organística, quizá por la radicación, en esa villa, del mencionado compositor, el más importante o uno de los más importantes del período colonial de Minas Gerais. El era específicamente organista, siguiéndole en esta tarea cronológicamente varios más. Nos resulta imposible,

---

viembre 1965, pp. 3-15; *La música en Mendoza durante la segunda mitad del siglo* XVIII *y la primera del siglo* XIX, en UNIV. Nos. 70 y 71, enero-marzo y abril-junio de 1967. Véase también mi prólogo y revisión de la segunda edición de GRENON, S. J., PEDRO J.: *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos*, en REM, Nos. 5/6 y 7, Mendoza, 1950-54, pp. 11-96 y 173-220. Trabajos mayores sobre la música en el período jesuítico del Paraguay permanecen aún inéditos.

por falta de asidero documental, imaginar en forma completa el repertorio por él empleado. En los Termos (Contratos) suyos con la Orden Tercera del Carmen podemos leer cuáles eran sus obligaciones y de éstas se desprende que intervenía en servicios sencillos y en los de cantoría con instrumentos, encargándose del continuo. ¿Pero emplearía él Elevaciones, Tocatas, Preludios, Fugas y Postludios importados de Europa, un repertorio que al menos tendría que haber estudiado? ¿Llegaría él a escribir, en medio de la proliferación de composiciones para coro mixto y orquesta, obras propias para el órgano? Hemos de suponer afirmativamente que él creó su repertorio para este instrumento. Sin embargo, calculando que haya sido autor de no menos de quinientas composiciones, de las cuales sobrevivieron apenas cuarenta, entre mutiladas y completas, nos resta un cierto derecho a creer que su producción organística se perdiera con mayor rapidez, por haber caído el órgano en Minas Gerais en completa decadencia durante el siglo XIX, conservándose un poco más sus composiciones religiosas por haber continuado la tradición musical en ese Estado a través de competentes profesores de música, organizadores de conjuntos que servían música en la iglesia, si bien alterada, con la introducción de numerosos instrumentos de metal, el uso mayor del clarinete, el abandono de oboes, fagotes y trompas, prefiriendo obras escritas en el estilo operístico italiano. Esta decadencia se comprueba también en el desconocimiento para realizar el continuo. El bajo cifrado llegó a ser para ellos enigmático, siendo encargado de su ejecución el contrabajo de tres y posteriormente de cuatro cuerdas" [5].

Debemos dedicar unos pocos renglones a la ópera en Minas Gerais. Su implantación se hizo desde muy temprano, primero en tablados levantados improvisadamente en las plazas destinadas a su representación, más tarde en casas habilitadas o construidas expresamente para ese fin. Aunque la denifición *ópera* comprendía también la comedia y el drama hablados, se solía intercalar en éstos con frecuencia trechos cantados a una o varias voces y otros destinados a coros y a danzas.

La ópera portuguesa, propiamente, cuando llegó a un florecimiento digno de poder rivalizar con la congénere italiana, ya no pudo interferir mucho en las representaciones de este género en Minas Gerais, porque la Capitanía había entrado en la fase final de su áurea existencia. No hablemos ya de las óperas de Antonio José da Silva (O Judeu), víctima en Lisboa de la Inquisición, de las cuales varias fueron desde luego representadas en Minas Gerais. Nos referimos a João de Sousa Carvalho, Marcos Portugal y otros, activos en los últimos 25 años que restaban del siglo XVIII, fuertemente influenciados por la ópera napolitana.

---

[5] LANGE, FRANCISCO CURT: *Os compositores na Capitania Geral das Minas Gerais. I: José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita,* en REH, Nos. 3-4, Marília, São Paulo, 1965, pp. 33-111 y 11 planchas; véase también un curioso ejemplo sobre el órgano en Minas Gerais en LANGE, FRANCISCO CURT: *A Música na Vila Real de Sabará,* en REH, Nº 5, Marília, São Paulo, 1967.

Volviendo a los contactos directos con las pocas fuentes existentes y como resultado de mis investigaciones, puede sostenerse que en aquel período, las representaciones en Villa Rica fueron muy frecuentes, justificadas sin duda por la erección de una nueva *Casa da Ópera,* abierta en sustitución de la vieja en 1770. Sólo me fue posible ubicar referencias de las temporadas de representaciones correspondientes al último decenio del siglo, pero los títulos que figuran en una relación de abonos a un camarote de un famoso argentario de Villa Rica, son suficientemente evidentes como para ver que se dió preferencia a obras del repertorio universal de Metastasio, Voltaire y otros, incluyendo, naturalmente, autores portugueses, en los cuales se percibe una buena porción de libretos dedicados a asuntos históricos y mitológicos. No se usaban traducciones al portugués, fieles según los libretos originales, sino que se procedía con cierta libertad, más bien con carácter de adaptación "al gusto portugués", agregándose con frecuencia algunas figuras adicionales y en particular, las cómicas. Otras óperas fueron de auténtico cuño portugués, en su letra y su música, así por ejemplo, *O mundo da Lua,* de Pedro Antonio Avondano, del cual me cupo descubrir una segunda ópera *Dido abandonada,* desconocida hasta ese entonces.

Por referencias se sabe que el ciudadano de aquellos tiempos sentía pasión por el teatro. No extraña por tanto la frecuencia de las representaciones, ante todo con motivo de festejos oficiales, durante los cuales la interpretación de tres óperas era normal, inclusive en poblaciones pequeñas, donde la quietud del lugar ayudaba para que los aficionados cultivaran muy bien el gusto por el teatro y la ópera, secundados por músicos profesionales. También queda demostrado que en Río de Janeiro y Minas Gerais se dejó de lado el tabú de entregar los papeles femeninos a los hombres. En Villa Rica, con motivo de las óperas y los dramas reales, representados en 1786 con motivo del doble enlace entre las Casas de Portugal y España, hubo quien enseñara solfa y letra a mulatas que tuvieron a su cargo papeles representativos en las respectivas óperas. De los manuscritos incompletos de la ópera (o del drama con números de canto) intitulado *Zára,* que viene a ser la *Zaira* de Voltaire, se desprende idéntico hecho de haber confiado los papeles femeninos a mujeres. Y en materia organística, al ocuparnos de la emancipación de la mujer en el campo de la música, cabe al Brasil posiblemente la primacía en haber tenido la primera organista femenina, una mujer ciega, Ana María dos Mártires, que actuó como sucesora de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita en el Arraial do Tejuco.

Durante muchos años no me sentí con suficiente coraje para emprender una defensa de la posibilidad de haber escrito los autores de Minas Gerais música para la escena lírica, y música incidental, con algunos trechos vocales, para comedias y dramas. Sin embargo, deberían haber existido para los compositores locales momentos muy propicios. Las distancias tan enormes y el propósito de incluir en los festejos oficiales del Gobierno óperas y dramas *reales* —(reales en el sentido de destacar que las festividades se hacían por

un acontecimiento emanado de la familia real)—, no podía ceñirse a la eventualidad de llegar a tiempo, para los ensayos y la fecha del estreno, músicas y libretos solicitados en Río de Janeiro y menos aún en Lisboa. El trayecto, de ida y vuelta a la capital del Brasil desde Villa Rica no podía hacerse, por más que se quisiese, en menos de cuatro a siete meses, dependiendo de la estación seca o del período de lluvias, y un envío desde Lisboa, mientras llegaba un pedido, podía demorar desde su partida de Minas Gerais más de dos años. Por este motivo, los archivos de música en esta Capitanía tenían que ser muy abundantes con el fin de poder hacer frente a cualquier eventualidad. Desde luego, no nos referimos aquí al funcionamiento normal de la *Casa da Ópera,* digamos, a su temporada, porque ésta se estructuraría con la necesaria antelación, pero cuando un Gobernador recibía inesperadamente la noticia de un hecho digno de ser destacado ante la población de su Capitanía, conjuntamente con la orden de celebrar festejos públicos, no podía demorar las fechas de realización. Para esto se contaba de antemano con la capacidad y los recursos de compositores y directores de Minas Gerais.

Una respuesta afirmativa sobre la posibilidad de haber escrito compositores de Minas Gerais música para comedias y tragedias o de haber musicado óperas completas, residía en la presencia viva, insinuante, de la *Arcadia Ultramarina* y de sus miembros. El poeta Claudio Manuel da Costa escribió en 1768 su obra *O Parnaso obsequioso* para el cumpleaños del Gobernador General de Minas Gerais, D. José Luis de Meneses, Conde de Valladares. Esta representación fue recitada con música el 5 de diciembre de 1768, en los salones del Palacio del Gobernador. El manuscrito del Poema, encontrado, reproducido y comentado por Caio de Melo Franco en 1931, condujo a ese autor a dudar de haberse podido crear música original para esta representación. No debe extrañarnos que llegara a esta conclusión, porque carecía de informaciones sobre la vida musical intensa de Minas Gerais, cayendo en las mismas apreciaciones de otros historiadores y ensayistas del Brasil, considerando imposible un florecimiento musical originado por músicos de ese medio. Hoy sabemos que esa actividad fue normal y que los compositores escribieron su música sobre libretos de óperas sugeridos por autores o autoridades [6].

Resulta en extremo edificante, para quienes quieren informarse del verdadero estado de cosas de la música en el período colonial, la relación de los festejos que la población de Cuyabá, capital de Matto Grosso, ofreció en su cumpleaños al Juez Diogo de Toledo Lara Ordonhes en los meses de agosto y septiembre de 1790. Invito al lector para tener presente los sacrificios personales necesarios para trasladarse a lugar tan lejano por medio de los llamados *monções,* viajes emprendidos por diversas vías fluviales y con

[6] LANGE, FRANCISCO CURT: *La Opera y las Casas de Opera en el Brasil colonial,* en BIM, Nº 44, Washington, D. C., noviembre 1964.

varios transbordos y travesías por tierra, con el constante peligro de caer esas caravanas en emboscadas preparadas por indios, de las cuales pocos escapaban con vida.

Al comentar el propio juez estos espectáculos en una relación que se guarda en el Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, refiriéndose a *Zaira,* de Voltaire, le llamó la atención la abundancia de arias, recitativos y duetos, cantados con letra original de la obra, "siendo impropias" en ella, según observa el mismo, pues era conocedor del drama. ¿Quién podía haber escrito música para esta representación estrictamente hablada? ¿Alguien en Portugal, o un compositor en Río de Janeiro, Minas Gerais o el *Nordeste*? La ópera *Zára* ya mencionada, se representó, según manuscritos incompletos en mi poder, el 18 de noviembre de 1778 en Río de Janeiro y también en ella existían, como se observa en las partes instrumentales, arias y duetos. Así como este material pudo haber caminado en dirección a Cuyabá, también alguien en esa ciudad, considerándose compositor, podía haber escrito esas versiones cantadas. Todavía comenta Toledo Lara Ordonhes que en esos días había llegado un músico profesional muy competente desde lejos, para radicarse en esa capital, que existía una trompa que intervenía en las representaciones, serenatas y cortejos, que la música era abundante y que le llamaron la atención "las bellas sonatas" que frecuentemente ejecutó la orquesta (posiblemente como preludios e interludios). Menciono estos hechos para que el lector acompañe, un poco espantado, la proliferación de la música y de las representaciones teatrales con música en el interior más lejano que es posible imaginar [7].

Si es relativamente fácil sostener que el compositor de *O Parnaso obsequioso* pudo haber sido Theodoro Gonçalves de Mello, por haber estado vinculado al Gobernador, Conde de Valladares, durante los fastuosos festejos que el Gobernador General Luis da Cunha Meneses ordenó para 1786, como ya se dijo más arriba, se representaron tres óperas y dos dramas reales, constando que para una de estas obras escribió expresamente música Florencio José Ferreira Coutinho, otro de los miembros de la prominente "Escuela de Compositores" de esa región. Se recurría, como se ve, al creador local cuando se hacía necesario escribir música para representaciones cuyo estreno no podía ser demorado.

En fecha muy reciente, gracias al descubrimiento de un gran archivo de música en el Museo Archidiocesano de Mariana, se vino a consolidar un poco más mi presunción que la música escrita para piezas teatrales o para óperas propiamente, constituía labor normal. En 1789 compuso Ignacio Parreiras Neves una *Oratoria ao Menino Deus para a Noite de Natal,* una confirmación de mis convicciones de que la prodigiosa productividad de los

[7] Costa Siqueira, Joaquim da: *Chronicas du Cuyabá,* ver por *Notas sôbre Festas em Cuyabá no século passado,* en RIHGSP, Vol. VI, São Paulo 1898-99, pp. 219-242. (El manuscrito se conserva en la misma institución).

compositores de Minas Gerais no se ceñía apenas a aquellas actividades ya enumeradas y de las cuales constituía la música religiosa el mayor puntal para su existencia material y su estímulo artístico. En el caso de la obra recientemente hallada se conserva el tierno mensaje cristiano con una música que está destinada a dar mayor realce y calor al tradicional *presepio* o pesebre, que nunca faltó cuando se acercaba la natividad del Señor, herencia en el Brasil, de Portugal y en los países hispanoamericanos, con sus villancicos de navidad y sus *Pastores,* de la Madre España. Quien ha visto en la Catedral de Lisboa el multicolor presepio con sus mil y un personajes y quien ha contemplado las pocas figuras que han podido salvarse y que exhibe el *Museu da Inconfidência* de Ouro Prêto, esculpidos con las manos maravillosas del Aleijadinho, saluda emocionadamente la aparición de una obra escrita con este fin por uno de los más dotados compositores de Minas Gerais y volverá a comprender de nuevo lo que representa una tradición fuerte, arraigada en el pueblo. Por tratarse aquí de un texto en lenguaje vernáculo, estaremos frente a la primera y única obra de este género, de la cual se ha conservado también la música. Como se sabe, toda la producción de música religiosa de Minas Gerais está en latín. ¿Quién puede dudar que el autor de la *Música fúnebre* a la memoria de D. Pedro III, originalísima en su concepción —4 coros mixtos, 2 fagotes, 4 contrabajos y 2 claves, para siempre perdida—, no haya dado oportunidad a su gran talento escribiendo música para la escena lírica?

Aunque ya no se puede tener mucha esperanza de que aparezcan nuevos elementos documentales para corroborar nuestras convicciones, el cuadro de la armónica coexistencia de artes y letras en Minas Gerais, en el cual la música ocupó lugar predominante y único, se ha venido completando. En breve, todos los diccionarios y enciclopedias de la música tendrán que disponer de bastantes páginas para dar lugar a la extraña y fascinante *Historia de la Música en la Capitanía General de Minas Gerais.* Y para el Brasil se volverá cada vez más una necesidad imprescindible y urgente, publicar *in extenso* la documentación recopilada hasta hoy, con el fin de que se modifique la enseñanza de la Historia de la Música en ese gran país hermano con la inclusión de un capítulo del cual puede sentirse profundamente orgulloso.

## *Aclaraciones finales*

La Historia relatada en las páginas que anteceden escapa en muchos aspectos a las características generales de la formación y del desenvolvimiento de la música en Occidente. Se hace necesario, por tanto, explicar al lector algunos aspectos de la música en Minas Gerais que le son desconocidos o llamarle la atención sobre otros que podrían causarle confusión. Por lo pronto debe saber que por la insuficiencia de documentación existente, ningún Cuadro y ninguna Lista o Relación representan el total de actuaciones efectuadas para el Senado de la Cámara en los lapsos indicados en cada caso,

cuyas fechas extremas se moverían entre 1716 y 1828. También se hace necesario destacar que las fiestas organizadas y solventadas por el Senado de la Cámara representan una ínfima proporción, dentro del cuadro general de las actividades públicas ejercidas por las corporaciones de profesionales de la música. El gran peso de las oportunidades de actuación radicaba en las funciones religiosas de Cofradías y Hermandades, siguiéndose por orden con la música en la vida civil (casamientos, entierros, saraos) y militar. También se debe tener en cuenta que el número de músicos individualizados en Villa Rica no está representado en este trabajo, siendo mucho mayor de lo que se puede imaginar.

Por otro lado, la prohibición de emplear voces femeninas en el coro de las iglesias brasileñas durante los siglos XVI al XVIII respondía a las conocidas disposiciones eclesiásticas vigentes, empleándose hombres cantando en falsete la voz de soprano y de contralto. En el caso de Minas Gerais —que bien puede ser generalizado para todo el Brasil—, la parte de soprano era frecuentemente entregada a voces blancas, casi siempre a negritos y mulatitos. No se conocían en Minas Gerais los castrados que sólo hicieron su aparición en Río de Janeiro, en 1808, con motivo del traslado del Príncipe Regente D. João VI al Brasil, quien los trajo consigo de sus servicios reales de música, tanto de la Catedral Patriarcal como del Real Teatro São Carlos de Lisboa.

También necesita una aclaración la definición *restauración* que empleo con respecto a las obras de Minas Gerais vueltas en partitura, con sus respectivos materiales, a la interpretación pública. Hasta hoy no se ha encontrado entre los manuscritos auténticos o sus respectivas copias, una sola partitura. Existió con toda evidencia la costumbre de escribir directamente las particelas para las voces y los instrumentos, de acuerdo con la antigua tradición entre músicos compositores y directores, fieles a la práctica y a lo que ha venido llamarse la "música funcional". No habiendo hallado partituras, hubo necesidad de confeccionar una partitura de acuerdo con el material existente. En vista de que no encontré sino escasísimas obras en versión auténtica de sus autores y en cambio, innúmeras copias de las cuales muchas eran de fecha bastante reciente y muy pocas del período en que actuaron esos autores, la necesidad de elaborar reiteradamente copias de una obra para su uso en diferentes localidades de ese enorme Estado, trajo aparejado una serie de errores involuntariamente cometidos por los copistas. Al mismo tiempo se produjeron deliberadamente omisiones y modificaciones, no sólo en el caso de las apoyaturas, signos dinámicos y alteraciones en las partes vocales e instrumentales, e inclusive en la relación prosódica del texto con la línea melódica, sino que se introdujo o se acopló un instrumental nuevo, ajeno al que se empleaba en las iglesias en el siglo XVIII, y producto, como se sabe, del siglo XIX.

Al realizarse una partitura, aparecen con frecuencia errores de armonía, introducidos más que nada por las equivocaciones o alteraciones cometidos

en la copia de las particelas. No se trata, por tanto, de un trabajo de *revisión* de una partitura según el original existente sino de una confección o restitución según las particelas sobrevivientes de un pasado lejano. Este proceso exige un máximo de responsabilidad que va mucho más allá del simple hecho de transportar las partes vocales a claves modernas. De acuerdo con la práctica del barroco tardío y del pre-clasicismo, también he procurado respetar los tempi, marcándolos con las indicaciones metronómicas que cada movimiento exige. En la práctica de la ejecución, no pocas veces he recibido la más profunda desilusión de directores corales y orquestales que no supieron respetar una serie de indicaciones elementales, fuese por simple irresponsabilidad o por razones temperamentales. Por esta misma razón he sido meticuloso en el empleo de los signos de dinámica. Es preferible aplicarlos con la frecuencia necesaria en vez de omitirlos, pues conduciría siempre a arbitrariedades de interpretación en países como los nuestros donde no existe familiaridad suficiente con los estilos y escuelas del siglo XVIII. Uno de los graves errores en las versiones de música de ese tiempo consiste en la aceleración de los tempi, a la cual ya he aludido al correr de este trabajo, otra en mantener la sonoridad apenas en dos planos, forte y piano, desconociendo lo que la investigación musicológica sobre la práctica musical ha rectificado hace ya bastante tiempo, demostrando la existencia de numerosos matices entre una y otra sonoridad básica. Bastaría recurrir a los movimientos lentos de la obra instrumental de Bach y a toda su producción vocal para comprender que la extraordinaria práctica musical de su tiempo, en gran parte desconocida, supo con su sensibilidad establecer diversos planos sonoros *expresivos*. Veamos las Sonatas para violín y violoncelo solo, sus obras para flauta y clave o flauta sola, o el movimiento inicial de la Cantata Nº 156, "Ich steh mit einem Fuss im Grabe", cuya melodía conmovedora fue confiada al oboe y vuelve a encontrarse en su quinto concierto para clave, en fa menor, sin duda porque gozaba de gran estimación por parte de su autor.

Falta agregar que no he restaurado jamás obras en las que faltan partes de elemental importancia, como lo constituye una parte vocal o la del primer violín. He vuelto a escribir las partes de trompas, de viola o del bajo y cuando faltaba el bajo cifrado, he tratado de realizarlo únicamente cuando los materiales hallados daban la impresión de que podía haber sido escrito por el autor. Del estudio practicado en los materiales hasta ahora encontrados se llega a la conclusión de que en la propia Villa Rica fue suprimido el continuo cuando no se contaba con órgano o cuando el autor consideraba innecesaria la presencia de este instrumento. Esta tendencia se nota en Gomes da Rocha, Parreiras Neves, Coelho Netto y otros. Lôbo de Mesquita, en cambio, quizá por su condición de organista, parece haber empleado el bajo cifrado en casi todas sus obras, ante todo cuando se trataba de aquellas que más próximas se hallaban de la liturgia, disminuyendo en este caso el instrumental y eliminando en muchos casos las violas.

Para no abusar del gentil ofrecimiento de la Dirección de la *Revista Musical Chilena,* extendiendo este trabajo en demasía, se ha omitido la relación detallada de los *Libros de Ingresos y Gastos* (Receita e Despesa), condensándose al mismo tiempo infinitos detalles sobre la "Música oficial" dispuesta por el Senado de la Cámara de la capital del refulgente país del oro y de los diamantes.

Queda expuesto lo esencial y con ello, satisfecho el apetito de los que sienten hambre por saber. Informaciones adicionales se encuentran por el momento en la relación de los trabajos ya publicados, pero serán definitivamente incorporadas en la *Historia da Música na Capitania Geral das Minas Gerais,* de la cual la primera parte: *História da Música em Villa Rica,* en cinco volúmenes, se encuentra en elaboración.

Montevideo, Junio 4 de 1967.

* * *

Tres ejemplos extraídos de los Libros de Obligaciones, Remates y de Ingresos y Gastos pertenecientes al *Arquivo Público Mineiro* de Bello Horizonte (Minas Gerais)

DOCUMENTO A

Codex 45
1741-1754
(Fojas 57)
*Livro de Termos de Obrigações* (Libro de Contratos de Obligaciones)

1744

Tr° de obrigações que faz o L^cdo^ Antonio de Souza Lobo da Muzica que ha de fazer as duas festas de Sam Sebastião e Corpo de Deoz e Armação tudo por preço e q^ta^ de secenta oitavas de ouro.

Aoz onze dias do Mes de Janeyro de mil e sete Centoz corenta e coatro annoz nesta Villa Rica do ouro Preto noz Passoz do Concelho della honde prezentes se achauao o Juis vereadores e Procurador do dito Senado Comigo ezcriuão delle ao diante nomeado e sendo ahy apareçeo prezente o Lecenciado Antonio de Souza Lobo para efeito de acestir a Muzica das duas festas de Sam Sebastião e Corpo de Deos / adeministrados por este Sennado, e pello dito Lecenciado Antonio de Souza Lobo foi / dito e declarado que elle de sua liure vontade e sem constrangimento algúm se obrigaua sobre sua pesoa e bens a fazer a Muzica das duas festas de Sam Sebastião e Corpo de Deos a saber a de Sam Sebastião com az vozes, e Instromentoz seg^tez^ Arpa, Rebecão, duas Rebecas, tiple, contra alto, tenor e bayxa, e para a de Corpo de

Deos os mesmos Instrom$^{toz}$ em dous Coros de Muzica, e com a obrigação de que não sendo a satisfação deste Sennado, e do pouvo, não receber Couza algûa nem o poder haver deste Sennado, e outro sim se obrigou da mesma forma a Compor naz duas festas o Arco da Capella Mor e a mesma Capella Mor com armação Capaz, e cobrir de Armação toda a frente da Caza da Camera para o dia da porsição do Corpo de Deoz, e de como asim o dise se obrigou e asignou com os ofeciais da Camera e comigo Manoel Pinto de Queiroz escriuão da Camera que o escrevi e asigney

Ferr$^{a}$ Pr$^{a}$ Ferr$^{a}$ M$^{el}$ Pinto de Qr$^{z}$

An$^{to}$ de Souza Lobo

## DOCUMENTO B

1. *Remate de la música anual empleada por el Senado de la Cámara* (8 de enero de 1775).

Codex 95
1771-1787
(1772-1787)
*Livro de Arrematações* (Libro de Remates: 1. Remate de la música anual; 2. Lista de los músicos; 3. Fianza).
Fojas 41 verso y 42

1775

Auto de Rematação que se faz a Manoel Lopez da Rocha das Muzicas nas festas annuaes desta Camara pela q$^{tia}$ de.....70/8$^{s}$".

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus christo de mil settecentos settenta e cinco aos oito dias do mez de Janeyro do dito anno nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro preto nos Passos do Conselho e Caza da Camara della aonde foram vindos o Doutor Juiz Prezidente Vareadores e Procurador da mesma Comigo Escrivão ao diante nomeado para effeito de se proceder a Remataçan da Muzica nas festas annuaes desta Camara na forma do estilo por tempo de hum anno que terá principio o primeyro de Janeyro o corrente mez e hade findar em trinta e Hum de Dezembro, e sendo ahi deu fee o Porteyro dos Auditorios desta villa Gonçallo de Passos Vieyra, Haver trazido a pregam na Prassa publica da mesma os dias da Ley e estillo a dita Muzica nas festas annuaes desta Camara em voz alta e preceptivel que de todos bem se deixava entender para se rematar a quem por menos fizesse e que depois de varios Lanços que na dita Muzica tivera finalmente Lançara Manoel Lopes da Rocha, settenta oitavas de ouro Com as Vozes e instrumentos constantes de Hum rol que apresentava e ao diante se registarà E por nam Hauer quem mais nelle lançar quizesse Mandaram os ditos Officiaes ao referido Porteyro que afrontasse e rematasse, o que por elle fora satisfeito afrontando as pessoas que na dita Praça se achavam e as mais que o ouviam dizendo as palavras da Ley e fazendo as mais Solemni-

dades della e metendo Hum ramo Verde na man do Lançador lhe Houve por rematada a dita Muzica por tempo de Hum anno como retro se declara a cuja satisfação asinaria termo de fiança o Capitan Caetano Rodriguez da Sylva por elle rematante offertado e por esta Camara aceito E para Constar o referido lavro este Auto de Remetaçam em que assinam com os ditos officiaes, o Rematante e Porteyro eu Antonio Joze Velho Coelho Escrivam da Camara que o escrevy

Pintos Sald^a Lana(Lara?) Arualho(Carvalho?)
Manoel Lopes da Rocha
G. de Passos V^a

2. *Lista de los músicos que el Regente Manoel Lopes da Rocha presentó al Senado de la Cámara antes de procederse al remate del servicio anual de música* (8 de enero de 1775).

Fojas 42 y 42 verso

Registo do rol dos instrumentos e vozes com que se rematarão as Muzicas nas festas desta Camara no presente anno, na forma do estillo, e qual he do teor seguinte $ Rol dos Muzicos = O Capitan Caetano Rodriguez da Sylva primeyra Rabeca = O Alferes Joam Marques Ribeyro segunda Rabeca = Manoel Lopes da Rocha segunda [terçeira] Rabeca = o Alferes Fillipe Nunes Rabecao = Florencio Ferreyra Coutinho primeyra Trompa = Antonio Freyre segunda Trompa = o Capitam Julião Pereyra Machado Baixa = Ignacio Parreyras Neves Tenor = o Ajudante Francisco Gomes da Rocha Contralto = Silvestre Joze da Costa Tiple = Manoel Lopes da Rocha = E nam Contem mais o dito rol a que me Reporto e com o seu teor aqui o registey nesta dita Villa Rica aos oito dias do mez de Janeyro de mil settecentos settenta e sinco anos eu Antonio Joze Velho Coelho Escrivam da Camara que o escrevy e asiney

An^to Joze Velho Coelho

3. *Documento suscrito ante el Escribano del Senado de la Cámara, después de efectuado el Remate, declarándose fianza del regente Manoel Lopes da Rocha el spalla Capitán Caetano Rodrigues da Sylva* (9 de enero de 1775).

Fojas 42 verso

Termo de fiança, pelo qual se obriga o Capitan Caetano Roiz: da S^a pelo seu fiado Manoel Lopes da Rocha a apromptar na falta deste todos os instrumentos e vozes constantes do rol supra e Retro registado para as festas annuaes desta camara na forma da sua Rem^an.

Aos nove dias do mez de Janeyro de mil settecentos settenta e cinco annos nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro preto em cazas de morada de mim Escrivão ao diante nomeado appareceu o Capitam Caetano

Rodriguez da Sylva fiador offertado por Manoel Lopes da Rocha rematante das Muzicas para as festas annuaes desta Camara, e por este approvado, pelo qual me foy dito que ele [pela] sua livre vontade e constrangimento de pessoa alguma se obrigava, e de facto se obrigou por sua pessoa e bens a apromptar na falta do seu fiado Manoel Lopez da Rocha todas as vozes e instrumentos constantes do rol supra e Retro registado para as festas desta Camara no presente anno, e segundo o estillo, e na forma que lhe Haviam Rematado E de como assim o disse e se obrigou Lavro este Termo em que assigna elle Antonio Joze Velho Coelho Escrivam da Camara que o escrevy

Caetano Roiz' da Sª

## DOCUMENTO C

Codex 110
1779-1780
*Livro de Receita e Despeza,* (Libro de Ingresos y Gastos, Senado da Cámara de Villa Rica)
(Fojas 29)

1779 8brº 21 Ignacio Parreyras pelo producto da Arrematação que por esta Camara se lhe fes no presente anno da Muzica para as festividades annuaes da mesma recebeo do referido Tezoreyro a sua total importancia de sessenta, e quatro mil, e oito Centos reis = a dinrº (Nº 4) 64$800
Incº Parrªs Antº Joze Velho Coelho

(Fojas 40)

1780 8brº 19 Ignacio Parreyras Arrematante da Muzica, para a Posse que tomou do Governo desta Capitania o Illustrissimo Excellentissimo Senhor Dom Rodrigo Joze de Menezes recebeu do Tezoreyro actual desta Camara Ambrozio Rodriguez da Cunha pelo respectivo documento a sua total importancia de cincoenta oitavas de ouro = a dinhº (Nº 1) 60$000
Incº Parrªs Antº Joze Velho Coelho

(Fojas 40)

Novrº 9 O dº Ignacio Parreyras Arrematante da Muzica para as festas annuaes da mesma Camara, recebeo do referido Tezoureyro pelo respectivo documento a sua total importancia de sessenta oitavas = a dinrº (Nº 2) 72$000
Incº Parrªs Antº Joze Velho Coelho

(Fojas 59)

1781 Dezbrº 12 O Capªm Caetano Rodriguez da Sylva pelo producto da Arrematação que por esta Camara se lhe fes da Muzica para as festas, que

a mesma fes celebrar no presente anno, recebeo do referido Tezoureyro a sua total importancia de sessenta oitavas de ouro = a dr° (N° 7) 72$000

Caetano Roiz' da Silva An^to^ Joze Velho Coelho

*BREVE COMENTARIO DE LOS DOCUMENTOS A, B y C*

En la documentación conservada de los compromisos contraídos entre el Senado de la Cámara de Villa Rica y los directores de conjuntos musicales faltan numerosos contratos de obligaciones. Tampoco se encuentra en estado completo la colección de los Libros de Contratos de Remates. En el primer período de la formación social y artística de Minas Gerais (1710-1756), los Códices que contienen referencias sobre contratos con los directores de conjuntos musicales se llamaban *Livros de Têrmos de Acordãos* (Acuerdos), *Obrigaçoes* (Obligaciones) y también *Vereações* (el Vereador era miembro del Senado de la Cámara y la Vereação, —efecto de *verear* o administrar—, significaba la acción del conjunto de vereadores y el tiempo en que ellos ocupaban su cargo).

Los documentos sobre actividad musical promovida por el Senado en este período se encuentran como sigue:

Códice 13 (1721).
Códice 36 (1735).
Códice 42 (1741-1742).
Códice 45 (1741-1754).
Códice 53 (1745-1757).

Los contratos de las *Arrematações* que en portugués moderno se llaman *Leiloes* (Remates), se encuentran diseminados en los siguientes libros:

Códice 70 (1757-1771).
Códice 95 (1771-1787).
Códice 113 (1787-1796).
Códice 133 (1803-1819).
Códice 156 (1819-1834).

Como se ve, falta el período de 1797-1802, substituido sólo parcialmente por información encontrada en páginas sueltas de anotaciones primarias sobre gastos en los festejos, hechas antes de pasarlas a los libros. Es particularmente penoso que se haya perdido ese Libro porque se hallaban aún vivos los compositores más destacados de la época, con excepción de Ignacio Parreiras Neves, fallecido entre 1793 y 1794. El Códice 156 ya escapa bastante a nuestro interés. El sistema de las *arrematações* cesó además en 1828.

Una segunda documentación, que permite realizar cotejos con la primera y llenar de esta manera algunas de las lagunas existentes, está representada por los *Livros de Receita e Despeza* del Senado de la Cámara, libros de Ingresos y Gastos que representan lo que hoy llamaríamos la contabilidad de la Comuna, citados como *Documento C*, correspondientes al período de mayor actividad musical de 1779-80, que se extendió prácticamente hasta fines del siglo. He aquí la relación.

Códice 12 1721-1723.
Códice 21 1725-1729.
Códice 34 1734-1742.
Códice 51 1743-1757.
Códice 73 1758-1769.
Códice 89 1769-1770.
Códice 93 1770-1771.
Códice 94 1771-1772.
Códice 100 1773.

Códice 102 1774-1775.
Códice 105 1775-1776.
Códice 106 1777-1802.
Códice 132 1802-1818.

En esta colección de Libros faltan los años 1724 y 1729-1733. Considero este segundo período muy importante para la historia de la música en la primera mitad del siglo XVIII, puesto que su falta aumenta la paupérrima relación de los Libros de Obligaciones, Acuerdos y Vereaciones, tanto más porque nos imposibilita conocer la participación del Senado, con música, en el solemne traslado del Santísimo Sacramento de la Iglesia del Rosario para la nueva Iglesia Matriz de Nuestra Señora del Pilar, en 1733, descrito en el libro de Simão Ferreira Machado, intitulado *Triumpho Eucaristico* y editado en Lisboa en 1734. Es esta obra la que nos revela un extraordinario interés por la música en aquellos primeros decenios de la formación social y cultural de Villa Rica.

Con fines de economizar espacio, no he citado autos de remate del período de 1780 a 1789, mucho más extensos y detallados. Por la misma razón no quise incluir una relación de cantores y músicos cuyas listas correspondían a fiestas extraordinarias. Todo ello se podrá apreciar debidamente en los cuadros respectivos que serán incluidos en las páginas siguientes.

Cuando el lector tropieza con cargos militares como Capitão, Alferez, Ajudante o Quartel-Mestre, debe saber que muchos de los músicos mulatos de Minas Gerais ocupaban puestos de músicos y cargos estrictamente militares en las Milicias auxiliares, formadas en gran parte por gente de color. Los encontramos en el *Rôl dos Muzicos* que sigue al documento del remate, propiamente, debiendo aclararse al mismo tiempo que Manoel Lopes da Rocha, el director del conjunto, que aparece como "segunda Rabeca", puede haber tocado la viola, o el segundo de los segundos violines. El conjunto era de composición normal: 10 integrantes entre los cuales nunca faltaban las trompas. En las fiestas eventuales, el número era mayor. Los cuadros que siguen explicarán estos dispositivos con toda claridad. Falta agregar apenas que en este grupo de diez músicos figuran tres grandes compositores: Florencio Ferreyra Coutinho, Ignacio Parreiras Neves y Francisco Gomes da Rocha. Es posible que contenga otros más, pero la falta de documentación nos impide afirmarlo. Los músicos que actuaban como *regentes* eran casi siempre compositores.

Falta apenas explicar que la contabilidad en el Senado de la Cámara de Villa Rica, aparentemente muy prolija, acusa bastantes fallas cuya razón no podemos explicar. De innúmeros festejos especial (o eventuales), que correspondían a acontecimientos destacados de la corona portuguesa, no existe la menor constancia. Sin embargo, podemos estar completamente seguros que fueron efectuados con la participación de música del mejor quilate. Este inconveniente de la ausencia de algunos Códices y de una contabilidad colonial tan sorprendentemente extraña como lo fue la de los Jesuítas del Paraguay, —pues muestra idénticas fallas—, nos impide la apreciación justa de un cuadro de actividades oficiales mucho más completo.

Cabe agregar que los precios eran fijados oficialmente en octavas de oro, pero que el pago se efectuaba en moneda corriente. Se explica así la diferencia entre la "oitava de ouro" y el "dinheiro". 10 octavas representaban 12$000. Véase el Documento C (Recibos extendidos por Ignacio Parreiras Neves y Caetano Rodrigues da Sylva).

* * *

## *BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR SOBRE MINAS GERAIS NO CITADA EN EL TEXTO*

LANGE, FRANCISCO CURT: *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII), Brasil. Hallazgo, Restauración y Prólogo.* Tomo I: Tres partituras: Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina), de José Joaquim Emerico Lôbo de

Mesquita, Arraial do Tejuco, 1787; Hymno (María Mater Gratiae), de Marcos Coelho Netto, Villa Rica, 1789; Novena de Nossa Senhora do Pilar, de Francisco Gomes da Rocha, Villa Rica, 1789. Ed. Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1951 (agotado).

*Musikmanuskripte des 18. Jahrhunderts in der Capitania de Minas Gerais,* en "Südamerika", 1. Jahrgang, Nummer 12, Buenos Aires, Juni 1951, pp. 866-871, il.

*La música en Minas Gerais durante el siglo* XVIII, en "Cuadernos Brasileños", Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires, Septiembre 1956.

*Die Musik von Minas Gerais. Brasilianische Kulturdokumente des 18. Jahrhunderts,* en "Musica", Heft 7-8, Kassel-Wilhelmshöhe, Juli-August, 1957, pp. 375-80, il.

*A Música "barroca",* en "História Gerald da Civilização Brasileira", Vol. I/2.

*A Época colonial.* Ed. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1960, pp. 121-144, il.

*Religiöse Musik des 18. Jahrhunderts in Minas Gerais,* en "Südamerika", 7. Jahrgang, Nummer 3, Buenos Aires, März 1957, pp. 207-12, il.

*La música en Minas Gerais durante el siglo* XVIII, en "Revista de Estudios Americanos", Nos. 57-58, Sevilla, 1956.

*Música religiosa de Minas Gerais,* en MEC, Año II, Nº 11, Ministério da Educação e Cultura, Río de Janeiro, Maio-Junho 1958, pp. 19-24.

*La música en Minas Gerais durante el siglo* XVIII, en "SODRE", Nº 5, Montevideo, 1957, pp. 47-74.

*La Música en Minas Gerais durante el siglo* XVIII, en "Gazeta Musical", Lisboa, Año VII, Números 76, 77 y 78, de Janeiro, Fevereiro y Março de 1957, pp. 38-42, 50-54 y 65-69, respectivamente, il.

*La Música en Minas Gerais,* en "Schola Cantorum", Morelia (Michoacán), Año XXI, Nos. 241, 242, 243 y 244, Morelia, Enero-Abril de 1959. Publicado en forma de Suplemento de la Revista.

*Sobre las difíciles huellas de la música antigua del Brasil: La "Missa abreviada" (1823), del Padre José Mauricio Nunes Garcia,* en "Yearbook" (Anuário), Vol. I, Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University, New Orleans, La., pp. 15-40, il.

*A organização musical durante o período colonial brasileiro.* Vol. IV, en "Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros", Universidad de Coimbra, Coimbra, 1966, il.

*A música erudita na Regência e no Império,* en "História Geral da Civilização Brasileira", Vol. II/V,: *Brasil Monárquico,* Ed. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1967,

*Partituras disponibles (con su correspondiente material) en blue-print*

*Lôbo de Mesquita, José Joaquim:* Misa Nº 1, en mi bemol. Misa Nº 2, en fa. Te Déum. Ladainha. Antífona de Nuestra Señora (Salve Regina). Ofertorio de Nuestra Señora. Cuatro Tractus de Sábado Santo.

*Gomes da Rocha, Francisco:* Novena de Nuestra Señora del Pilar.

*Parreiras Neves, Ignacio:* Credo.

*Coelho Netto, Marcos:* Hymno (María Mater Gratiae).

*Autor Anónimo:* 8 Motetes corales para ocho voces mixtas (coro doble) para Viernes Santo.

Partituras y materiales se pueden solicitar en préstamo en las siguientes instituciones:

Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo (Uruguay). Casilla correo 540.

Latin-American Music Center, Music Annex, Indiana University, Bloomington, Indiana 47405 (Estados Unidos de Norte América).

Departamento Cultural, Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores), Río de Janeiro, Estado de Guanabara (Brasil).

También fueron microfilmados partituras, partes vocales e instrumentales en la Library of Congress, Washington, D. C. Un juego completo de la lista precedente se encuentra también en el Music Department, Washington University, Saint Louis, Missouri 63130 y en el Department of Music, The University of Texas, Austin, Texas 78712 (solamente Lôbo de Mesquita: Antífona y Misa en mi bemol; Gomes da Rocha: Novena de Nuestra Señora; Coelho Netto: Hymno; Parreiras Neves: Credo).

*Partituras restauradas* (en processo de blue-print)

*Lôbo de Mesquita, José Joaquim Emerico*: Officium Defunctorum. Domenica Palmarum.
*Dias de Oliveira, Manuel:* Tractus e Bradados, del Viernes Santo.
*Nunes Garcia, Padre José Maurício:* Missa abreviada (1823) (revisión).

*Discografia*

MESTRES DO BARROCO MINEIRO (SÉCULO XVIII), 2 discos: *Lôbo de Mesquita:* Missa em mi bemol e Antifona de Nossa Senhora; *Parreiras Neves:* Credo; *Coelho Netto:* Hymno (María Mater Gratiae); *Gomes da Rocha:* Novena de Nossa Senhora do Pilar. Discos *Festa,* LDR 5005-06, Solistas, Associação de Canto Coral de Río de Janeiro e Orquestra Sinfônica Brasileira; Regente: Edoardo de Guarnieri.
*Lôbo de Mesquita: Offertorio* de Nossa Senhora. Disco Chantecler 1030. Coro del Instituto Cultural Italo-Brasileiro e Orquestra de Câmara de São Paulo; Regente Olivier Toni. (Viene con el *Recitativo e Aria,* de Autor Anônimo, Bahia, 1759) y con *Mariposa,* Recitativo y aria de Orejón y Aparicio, Lima. La primera de las obras descubierta por Régis Duprat y la segunda por Andrés Sas).

* * *

## *ABREVIATURAS DE PUBLICACIONES PERIODICAS*

BIM: *Boletín Interamericano de Música,* División de Música, Unión Panamericana, Washington, D. C., Estados Unidos de Norte América.
BLAM: *Boletín Latino-Americano de Música,* Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, Uruguay.
MERID: *Revista "Meridiano 66",* Dirección de Cultura, Catamarca, Provincia de Catamarca, Argentina.
REH: *Revista de Estudos Históricos,* Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, Marília, Estado de São Paulo, Brasil.
REM: *Revista de Estudios Musicales,* Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
RIHGSP: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,* São Paulo, Brasil.
RUNC: *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba,* Córdoba, Argentina.
SÜDAM: *Südamerika,* San Carlos de Bariloche, Argentina.
UNIV: *Universidad,* Revista de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

(Continuará en el próximo número)