

Escritos de José Escolástico Andrino (1817? – 1862).
Pedagogía, periodismo, crítica e historia musical centroamericana en el siglo XIX.

Igor de Gandarias Iriarte
Editor

Guatemala, Diciembre 2007
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS

INDICE

Presentación

I. Introducción a los textos

- A. Breve noticia biográfica de José Escolástico Andrino Vargas.
- B. Nociones de Filarmonía
 - a. Importancia y objetivo
 - b. El título
 - c. El contexto económico social
 - d. Historia del texto
 - e. Contenido
 - e.1. Teoría musical
 - e.2. Educación musical
 - e.3. Historia musical
 - e.4. Ideales y propuestas: crítica musical
- C. Escolástico Andrino en la vida periodística centroamericana
 - a. Promoción de impresos culturales extranjeros en El Salvador
 - b. Apreciación, crítica e historia musical centroamericana en periódicos
 - c. Música, poesía y política
 - d. Crónica administrativa
- D. Anales Filarmónicos
 - a. Extractos de revistas musicales
 - b. Crítica musical europea en Centroamérica
 - c. Retazos de vida musical europea

II. Escritos de José Escolástico Andrino

- A. Libro
 - Nociones de Filarmonía y apuntes para la historia de la música en Centro América
- B. Publicaciones en Periódicos
 - a. Sres. Editores de la Gaceta.
 - b. Agencia del Album Republicano de Guatemala en S. Salvador
 - c. Remitido. Acaba de pasar la fiesta...
 - d. Al 15 de Setiembre de 1848.
 - e. Al Quince de Setiembre de 1849
 - f. Violacion de la correspondencia en Guatemala
 - g. Remitido. Señores Redactores de la Gaceta del Salvador
 - h. El Sr. D. J. Eulalio Samayoa
- C. Extractos de Revistas Musicales
 - Anales Filarmónicos o Recopilación de hechos Musicales
 - a. Ciencias- Teoría completa del timbre de los sonidos por Mr. Wheatstone
 - b. Nuevos Instrumentos Músicos
 - c. Critica de la ejecución de una ópera

- d. Otras dos palabras
- e. Disertación musical y reseña histórica del la Jota y el Fandango
- f. Donizetti
- g. Publicaciones musicales
- h. Concurso de canto en masa en Bruselas
- i. Instituciones Musicales. La Unión Filarmónica en Milán
- j. Escuelas Populares de Canto en Trieste
- k. Gran concierto del Sr. D. José Miró a beneficio del instituto del Liceo de la Habana.
- l. Verdi
- m. Mercadante
- n. Jenni Lind
- ñ. Alboni

Sumario

Bibliografía

Índice de nombres

Presentación

Este libro contiene tres de los escritos teórico-musicales de José Escolástico Andrino (1817? – 1862), uno de los principales compositores y musicólogos que definen la escena musical académica centroamericana del siglo XIX. Los textos constituyen fuentes documentales de vital importancia sobre pedagogía, teoría, crítica, historia y periodismo musical de Centroamérica a mediados del siglo XIX.

El primer escrito considerado es el pequeño libro “*Nociones de Filarmonía y apuntes para la historia de la música en Centro América*”, publicado en San Salvador en 1847, primera publicación latinoamericana que da un espacio a la historia musical de uno de sus países. Este impreso se encontraba fuera de circulación desde hacía más de un siglo y es resguardado en la *Benson Latin American Collection* de la Universidad de Texas, Austin Estados Unidos. El segundo foco de atención lo constituye una serie de artículos de periódico publicados por Escolástico Andrino entre 1848 y 1855 en la *Gaceta de El Salvador* y *El Rol*, rotativos que circularon en Centroamérica a mitad del siglo XIX. Los artículos se encuentran en colecciones hemerográficas conservadas en la *Biblioteca Florentino Idoate* de la Universidad Centroamericana y la *Biblioteca Especializada del Museo David J. Guzmán*, de San Salvador. Finalmente se ofrece la transcripción paleográfica del manuscrito inédito titulado “*Anales Filarmónicos o Recopilación de Hechos Musicales*”, localizado en el *Archivo Calderón* en la ciudad de San Salvador, que contiene una recopilación de artículos de revistas musicales europeas contemporáneas, realizada por el escritor.

Los documentos brindan datos referentes al desenvolvimiento musical, el proceso de enseñanza aprendizaje y la estética musical centroamericana de mediados del siglo XIX, así como los

sobre sus contenidos desde una perspectiva musicológica. Los comentarios se presentan en tres secciones correspondientes a los escritos estudiados: 1. El libro *Nociones de Filarmonía*; 2. Escritos periodísticos 3. Selección de artículos revistas musicales. La segunda parte contiene la transcripción íntegra de los textos originales.

El valor principal de este libro reside en su potencialidad para paliar la prevaeciente escasez de fuentes primarias de información sobre el desarrollo musical académico, la pedagogía, la teoría y la crítica musical en Centroamérica durante el siglo XIX.

I Introducción a los textos

Previo al análisis de los escritos se ofrece aquí un esbozo biográfico sintético del autor para introducir lugar, época y contexto del surgimiento de los mismos.

A. Breve noticia biográfica de José Escolástico Andrino Vargas (Guatemala, 1817? - San Salvador 14/7/1862)

El maestro Escolástico Andrino nació en Guatemala, miembro de una de las familias locales de mayor abolengo musical. José Andrino, su abuelo, activo alrededor del año 1770, diseñó y fabricó un contrabajo de cuatro cuerdas que fue utilizado por orquestas de Guatemala durante el siglo XIX con el nombre de violón grande (Álvarez et al. 1888: 2) El padre de Escolástico, Valentín, fue violinista y se casó con Ana María Vargas procreando una pléyade de músicos entre los que se distinguieron Máximo y el mismo Escolástico.

Después de la muerte de su padre, en 1835, parte a Cuba donde trabaja como violinista del Teatro Tacón (Sáenz, 1997: 36). A su regreso a Guatemala escribe sus apuntes sobre teoría e historia finalizados en 1843, publicándolos con correcciones, cuatro años más tarde, en San Salvador. Aquí se había trasladado desde 1845, desempeñándose como Maestro de Capilla de la Catedral (Andrino, 1847: Fol. 2). En esta ciudad permaneció hasta su muerte, acaecida en 14 de Julio de 1862, desplegando múltiple trabajo como compositor, director fundador de la primera orquesta de San Salvador, maestro fundador de una escuela de música y funcionario público.

Llegó a desempeñar importantes trabajos directivos en los regímenes de Doroteo Vasconcelos (1848-50), como Regidor Municipal y Alcalde 1o. Constitucional de San Salvador el año de 1849 y Administrador de Correos en 1849 y 1856 (García, 1927, I: 286). Durante el gobierno de Miguel Santín fue nombrado Gobernador Suplente del Departamento en 1858. Al fallecer formaba parte del gobierno de Gerardo Barrios ostentando grado militar de Teniente Coronel en 1862 (Gaceta del Salvador 16/7/1862: 1). Su participación en la vida política, artística y periodística de esta ciudad quedó registrada en los periódicos *La Gaceta de El Salvador*, *El Rol*, *El Siglo*, y *la Unión*, donde participó en forma diversa ya como articulista, editor-fundador o suscriptor¹.

¹ Para una biografía completa, catálogo de composiciones y apreciación general de la obra creativa de Escolástico Andrino ver (de Gandarias, 2006: 33-59).

B. Nociones de Filarmonía

a. Importancia y objetivo

La publicación del libro *Nociones de Filarmonía y apuntes para la historia de la música en Centro América*, (de aquí en adelante *Nociones de Filarmonía*), el mes de noviembre de 1847 en San Salvador, marcó un hito en la historia musical iberoamericana ya que vino a constituir la primera publicación, de autor local en el Nuevo Mundo, que otorgara un espacio a la documentación de la vida musical de un país latinoamericano². Esta acción pionera es congruente con la actitud nacionalista desarrollada en Centro América a partir de 1840, durante el periodo republicano, que buscaba la construcción del estado (Lindo, 2006: 111). En Andrino se manifiesta con un vehemente llamado a valorar las expresiones artísticas musicales propias y la necesidad de darlas a conocer. Actitud que mantiene y expresa no solo en diversas partes del libro, sino en artículos de la prensa Salvadoreña³, donde denuncia la apatía del medio, la desinformación propiciada por la ignorancia, la desvaloración de la profesión musical y la pasividad del gremio filarmónico ante la imposición cultural arrolladora proveniente de Europa⁴. Actitud que juega dialécticamente con la aceptación, respeto y admiración y difusión de la cultura europea, acorde a la prevaleciente ideología modernizante e ilustrada de las élites dominantes (Tenorio, 2005: 3), lo que no le impide constituirse en un temprano baluarte y antecedente de revolucionarias ideas estéticas a mediados del siglo XIX en Latinoamérica; una lucha por la reivindicación espiritual y creativa musical centroamericana, dentro de una sociedad, tradicional y alienadamente conservadora. Estas propuestas cobran vigencia actual ante paradigmas autodestructores similares que tienen diversa continuidad en Centroamérica en los albores del siglo XXI.

Como lo deja expuesto en la "*Confesión Injenua*", que cierra el libro, el objetivo acariciado al escribir las *Nociones de Filarmonía* fue el de valorar y magnificar la profesión musical, porque sentía la obligación de enseñar y aportar al desarrollo de la música nacional algo de lo que había logrado aprender. El objetivo se descubre así esencialmente pedagógico. Esta circunstancia y la inexistencia de publicaciones similares anteriores, le llevan a explicitar sus motivos para escribir, observándose su profundo deseo de sistematizar y mejorar las condiciones la enseñanza musical, para lo cual propone su institucionalización a través de la creación de una Academia. A ello agrega un factor histórico al ofrecer un cúmulo de opiniones sobre su entorno musical y datos para documentar la vida musical contemporánea. Es necesario recordar aquí que al momento de la publicación, en 1847, Andrino tenía dos años de trabajar en San Salvador al frente de una escuela de música por él fundada (González Sol, 1940: 20) y como maestro de Capilla de la Catedral, donde sentía la necesidad de contar con un texto condensado para la utilidad de los

² Le sigue cronológicamente la *Historia de la Música Guatemalteca desde la monarquía Española hasta fines del año 1877* de José Sáenz Poggio publicada en Guatemala treinta y un años después, en 1878. Ambas anteceden a la más temprana muestra del mismo género producida en Sudamérica: los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* de Ramón de la Plaza publicados en 1883 (Stevenson, 1980:23).

³ Ver literal C adelante.

⁴ Esta aniquilante situación tiene su raíz en tiempos coloniales en la Nueva España. García Peláez señala que ya durante los siglos XVII y XVIII el trabajo de los músicos para las Fiestas Reales, no era bien remunerado y no se estimulaba el ejercicio de la profesión (García Peláez, 1968 II: 227). A inicios del siglo XIX el compositor y teórico musical mexicano Mariano Elizaga, en el prólogo de su tratado teórico musical *Elementos de Música* (1823), denuncia la situación apuntada: "*Ya he indicado que el ningún estímulo, ni protección es lo que ocasiona el anonadamiento de nuestros músicos...*", agrega su confianza en el talento musical americano que podría producir genios comparables a los de Europa (Flores, 1986: 138-39).

músicos, que contribuyera a abrir el pensamiento hacia un mejor futuro del gremio. Dice el maestro:

“Para formarla tuve varios motivos: “1°. romper el profundo silencio interesando á los filarmónicos á ilustrar la facultad música; 2°. fijar las varias opiniones sobre formar una academia; 3°. esponer mi opinion con respecto á algunas cosas anexas a la música; y 4°. presentar ante el público al gremio tal cual se halla en la actualidad” (Andrino, 1847: Fol. 5).

b. El título

El escrito presenta dos títulos, diferenciados solamente en su segunda parte. El primero, ubicado en la carátula: *Nociones de Filarmonía y Apuntes para la Historia de la Música Guatemalteca*, es el originario de 1843 e identifica el contenido concreto, especificando que los datos históricos de la música ofrecidos, corresponden al desarrollo filarmónico de Guatemala. El segundo se encuentra en el folio 4 y reza: *Nociones de Filarmonía y Apuntes para la Historia de la Música en Centroamérica*, es una modificación al anterior, utilizado el año de su publicación en 1847. Esta variante hubo de obedecer a la adecuación realizada por el autor en vista de que el libro se publicaba en San Salvador y no en Guatemala. La calidad postiza del ajuste, que no lo refleja el contenido, la confirma, por una parte, la mínima mención que el texto hace de músicos centroamericanos no guatemaltecos: solamente al hondureño Francisco Vulnes (Ibíd.: 4). Por otra la aclaración proporcionada por el mismo autor, en la nota introductoria del trabajo, donde informa que no había podido publicar la obra en Guatemala cuando la consideraba finalizada, sino cuatro años después en 1847 en San Salvador, para lo cual le hizo reformas no pudiendo actualizar los datos referentes a la vida musical Guatemalteca (Ibíd.: Fol. 4).

El inicio del título: *Nociones de Filarmonía*, define el alcance concreto de los apuntes de teoría incluidos en la obra, los cuales ofrecen solo una introducción al tema, cuya dimensión y objetivo contrasta con los de los monumentales y enciclopédicos tratados teóricos que le sirvieron como fuentes para su trabajo⁵.

c. El contexto económico y social

Conviene señalar aquí, aunque someramente, algunas circunstancias sociales y políticas que se conjugaron para la cristalización de las *Nociones de Filarmonía*.

Luego la declaración absoluta y definitiva de la independencia de "España de México y de cualquier otra potencia" pronunciada por la Federación de las Provincias Unidas de Centroamérica en julio de 1823 (Polo, 1993: 224) se inicia un periodo de agitación política, guerras fratricidas entre los estados y pugna de poder entre polarizados grupos conocidos como Conservadores y Liberales liderados por caudillos cuya miopía partidista no les permitía alcanzar la paz. El fallido intento de federación llega a su término en 1838 cuando el Congreso Federal reconoce la soberanía de los Estados (Ibíd.: 256). No obstante, el espíritu unionista, del que Andrino fue partícipe activo, continúa latente entre las elites intelectuales, quedando grabado en la producción periodística del período republicano (Tenorio, 2006: 12).

⁵ Ver fuentes utilizadas, en la exposición relativa al contenido de Teoría Musical, literal e.1, adelante.

Cuando Escolástico Andrino llega a San Salvador en 1845, el país se encontraba en uno de esos momentos críticos de inestabilidad política con motivo del golpe de estado que el general Joaquín Eufracio Guzmán, apoyado por un grupo de liberales, encabezados por el General Gerardo Barrios, dieron contra el dictador Francisco Malespín. La caída de éste abría el camino para el predominio liberal en El Salvador lo que favoreció al maestro Andrino, quien ya en Guatemala estaba afiliado al partido liberal (Díaz, 1928 I: 68). La participación en la política local de El Salvador lo llevaría a ocupar importantes puestos en la administración liberal como administrador de Correos, Regidor, Alcalde y Gobernador. Esta circunstancia esencial, la cordial relación que el maestro mantenía con las autoridades eclesiásticas, como Director de la Capilla y coros de la Catedral Metropolitana, y el respeto ganado por su esfuerzo en pro de la educación de la juventud salvadoreña, han de haber contribuido decisivamente a que su libro fuera acogido para ser publicado por los mecanismos oficiales en la Imprenta del Estado. Este privilegio se hace más evidente al considerar el volumen del texto (60 páginas), el cual, en tal momento, era extraordinario⁶ y que la cerrada asociación que existió entre los círculos de poder religioso, económico, político e intelectual y la cultura impresa en Centroamérica colonial (Molina, 2002: 3), se proyectó durante la vida independiente y republicana con variantes seculares, de lo cual el libro de Andrino es una clara prueba.

Se debe considerar que, sin las prerrogativas señaladas, las dificultades, provocadas por la singular situación del país en materia educativa y cultural, hubieran impedido la publicación del trabajo. En primer lugar, en esos momentos las prioridades educacionales eran casi nulas: el principal interés era regular el comercio, ante el conflicto que generaba la producción del principal producto, el añil, el que se concentraba en El Salvador pero los más beneficiados eran los comerciantes guatemaltecos, encabezados por negociantes españoles con vínculos familiares y empresariales con las grandes casas comerciales de Cádiz (Lindo, 2006: 29). Aunque a partir de 1841 se reanuda el esfuerzo por establecer un sistema educativo, todavía en 1848 éste no se alcanzaba ya que San Salvador tenía 35 pueblos y solo 22 escuelas. Las escuelas eran efímeras y la calidad de la enseñanza no muy notable. Aún en 1858 las familias acomodadas preferían enviar a sus hijos con tutores particulares (Ibíd.: 119).

En 1846 subió al poder el Doctor Eugenio Aguilar manteniéndose hasta 1848. Aguilar se compromete con la fundación de la Universidad del Salvador junto a Francisco Dueñas e Isidro Menéndez (López, 1967: 157). Dio impulso a instrucción pública fundando escuelas en los pueblos, además da apoyo a la producción editorial local. El mismo año en que La Imprenta del Estado publica el libro de Andrino, Francisco Díaz da a luz su obra teatral *La Tragedia de Morazán* (Bonilla, 2000: 143) y aparece el periódico oficial *La Gaceta del Gobierno Supremo del Estado del Salvador en la República de Centro América* (de ahora en adelante citada como *La Gaceta*), que sustituía al *Salvador Regenerado*. (Larde, 1950: 145).

Otra perspectiva de la cuestión que venimos analizando, la que no debe menospreciarse, es la simpatía que ha de haber producido en el clero dirigente de El Salvador, el texto de Andrino, que abrazaba abiertamente y promovía la tradición sacra dominante. La presencia de la iglesia católica en la cultura impresa, sometida a procesos de secularización luego de las gestas independentistas, hacía aún sentir su fuerza a mediados

⁶ Estadísticas sobre la producción tipográfica contemporánea, realizadas por Iván Molina Jiménez, muestran que entre 1880 y 1899 el 50% de producción de libros y folletos publicados en San Salvador tenía una extensión de 10 a 24 páginas. Citado en (Tenorio, 2005: 14, en línea)

del siglo (Molina, op. cit: 7). Es preciso recordar que en el ámbito musical, la iglesia continuaba siendo el centro principal de actividad y patrocinio. Prueba de ello se encuentra en los catálogos de la producción creativa de la época en Guatemala, donde las composiciones de obras de carácter sacro predominan numéricamente (de Gandarias, 2002: 395).

d. Historia del texto

En la nota preliminar que antecede el libro, el autor informa que la impresión del mismo había sido una idea acariciada durante largos años desde su finalización provisional en 1843, en el pueblo de San Martín Jilotepeque, (departamento de Chimaltenango de la República de Guatemala). Agrega que había logrado publicar extractos del mismo por separado con el título de *Adición* (Andrino, Op. cit.: Fol. 5).

El privilegio de las *Nociones de Filarmonía* como primer documento impreso conteniendo datos históricos de la música en Centroamérica se magnifica al considerar que otros manuscritos homólogos de la época, no disfrutaron de la ventaja de la impresión en su momento, como el *Discurso pronunciado por Eulalio Samayoa proponiendo reformas a la música de los templos de Guatemala* y el *Apéndice Histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala, Junio de 1843* del compositor Eulalio Samayoa, que no vieron publicación sino hasta en fecha reciente⁷, o sus memorias en forma de diario que contienen datos importantes para la historia musical de Guatemala, que se encuentran aún en proceso de transcripción⁸. De la misma manera, del trabajo posterior de Lorenzo Morales titulado *Historia de la Música*, solo se conoce por citas de otros autores. (Díaz, 1928: 51).

La primera referencia a la existencia de las *Nociones de Filarmonía* la ofrece José Sáenz Poggio en su *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877* publicada en 1878 donde el autor se limita a citar el título del libro (Sáenz, 1997: 37). La segunda noticia aparece al año siguiente en un artículo biográfico de José Escolástico y su hermano Máximo en la Revista *La Juventud Musical*, donde los editores se refieren al libro en los siguientes términos:

"Esta obrita revela, apesar de su mala dicción, amor de la patria, deseo vehementísimo del progreso de la música, empeño constante por él y consagración asidua al estudio del divino arte. Uno de sus capítulos trata de la necesidad de una academia de música y el modo de formarla" (Álvarez, 1888: 6).

Los redactores continúan parafraseando dos de las opiniones del autor sobre la enseñanza de instrumentos musicales: la primera, tocante al pago que recibían los maestros, interpretado por Andrino como una simple recompensa material, no comparable a la recompensa espiritual representada en la gratitud y respeto de los estudiantes. La segunda

⁷ Documento conservado en el Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez" de la Catedral Metropolitana de la ciudad de Guatemala (Tramo 4, Caja 84, Documento 50 [a y b]). Véase la transcripción incompleta y con inconsistencias en la citación de notas, realizada por Dieter Lehnhoff en *Cultura de Guatemala. Anuario Musical* Año XVII Vol. II, (1996) 90-111.

⁸ El manuscrito original que inicia *Apunte de los acaesimientos o sucesos mas o menos Notables p' si ocurre, en los tiempos venideros, hacer recuerdos de ellos*, consta de seis documentos numerados con un total de 220 folios, se encuentra bajo el cuidado del licenciado Jorge Luján Muñoz quien prepara una edición anotada del mismo. Véase una primera descripción del texto y su contenido realizada por el Doctor Luis Luján (Luján, 1994: 173-174).

una advertencia del peligro de fracaso en la enseñanza por compromiso a estudiantes sin disposiciones y disciplina para el estudio musical.

Cuarenta años después, Miguel Ángel García ofrece una considerable cantidad de datos sobre Escolástico Andrino sin hacer referencia a las *Nociones de Filarmonía*. Citando noticias de *La Gaceta de El Salvador* informa de su trabajo editorial en los periódicos *El Rol* y *El Siglo*, amén de su actividad como director, compositor y funcionario público (García 1927, I: 286-92). No es sino hasta mediados del siglo XX, con el apareamiento de la *Historia de la Música en Guatemala* de Rafael Vásquez, terminada en 1929 y publicada póstumamente por la Tipografía Nacional, en 1950, que vuelven a citarse datos tomados de una de las páginas de las *Nociones de Filarmonía*, referidos a nombres de algunos filarmónicos y la identificación de los instrumentos que ejecutaban como miembros de la orquesta sinfónica que actuaba a mediados del siglo XIX en Guatemala (Vásquez, 1950: 304). Las historias de la música Guatemalteca siguientes, (Anleu, 1986 y Lehnhoff, 2005), no aportaron datos adicionales a las escuetas referencias que hemos anotado.

Recientemente (2006), la Universidad de San Carlos de Guatemala publica el libro *Música Vocal e Instrumental de Guatemala en el Siglo XX. Eulalio Samayoa y Escolástico Andrino*, por el autor de este estudio. El libro contiene una apreciación general de la obra creativa y una serie antológica de composiciones de los autores en estudio, junto a la descripción de manuscritos y publicaciones desconocidas del maestro Andrino encontrados en archivos particulares y periódicos salvadoreños. Dentro del estudio se localizó un ejemplar de las *Nociones de Filarmonía* conservado en la *Benson Latin American Collection* de la Universidad de Texas en Austin, dando la pauta para la realización de la presente edición crítica del texto.

e. Contenido

La temática tratada en las *Nociones de Filarmonía*, múltiple, dispersa y mezclada en los capítulos del texto, remite a cuatro focos principales de atención cuyo orden se sigue aquí con propósitos de análisis: la teoría, la educación, la crítica y la historia musical de Guatemala.

e.1 Teoría musical

Los apuntes de teoría musical contenidos en las *Nociones de Filarmonía*, se encuentran entre los tres más antiguos esfuerzos locales por escribir sobre el tema en Centro América y obedecen a necesidades educativas específicas. El primero es el *Manuscrito de Santa Eulalia* que constituye el único tratado musical en lengua nativa descubierto en la Américas (Lemmon, 1981: 4). Esta joya histórica de teoría renacentista redactada en lengua nahuatl alrededor del año 1679, fue descubierta en 1970 por el presbítero Daniel Jensen de la Congregación Maryknoll, en Santa Eulalia, Huehuetenango (departamento al norte occidental de Guatemala) (Ibíd.:11). En esta región Robert Stevenson había localizado seis años antes los códices musicales renacentistas más antiguos del Nuevo Mundo, donde intervienen músicos indígenas (Stevenson, 1964: 341-52). En los años siguientes esos libros han sido profusamente estudiados por múltiples especialistas norteamericanos⁹. Lemmon, en su estudio sobre el *Manuscrito de Santa Eulalia*, afirma que,

⁹ Véase el gigantesco trabajo de Paul Borg, *The polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*. (Volumes I and II). (Ph. D. Theses) Indiana University. 1985, 666 pp. Del mismo autor "The Jacaltenango Miscellany: A Revised Catalogue", *Inter-American Music Review*, III/ I (Fall, 1980): 55-64;

el mismo, demuestra la difusión de la cultura musical española entre los indios durante la conquista y da credibilidad a los escritos de numerosos cronistas religiosos que hablan sobre la habilidad musical de los indios y su capacidad de asimilación cultural (Lemmon, Op. cit: 11)¹⁰.

En secuencia cronológica, alrededor del año 1732, el presbítero Juan Joseph de Padilla¹¹ escribe su “*Arte de Musurgia, o Música Combinatoria Conque aún los menos diestros pueden componer fácilmente*”. A pesar que existen referencias de la presencia del texto en México (Saldívar, 1934: 131), en Guatemala no se ha localizado algún ejemplar, ni su empleo dentro del contexto académico musical local.

En 1750 la Imprenta de Sebastián Arévalo reimprime en Guatemala la *Breve Summa de todas las Reglas del Canto Llano* de Fray Antonio Martín y Coll, que constituye la primera parte de otra reimpresión realizada en 1719 del tratado publicado por el autor originalmente en Madrid en 1714 titulado: *Arte de Canto llano y Breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro, dividido en dos libros: En el primero se declara lo que pertenece a la Theoria y en el segundo lo que se necesita para la Práctica; y las entonaciones de los Psalmos con el Organo*. El opúsculo reimpresso localmente es ilustrado con la tradicional Mano Musical, contiene los principios de la teoría musical medieval con el empleo de hexacordos y principios modales de construcción del canto llano. Fue una de las fuentes principales de Andrino, de donde recoge indicaciones relativas a la interpretación del canto llano en el templo, i.e. inicio de los signos (Andrino, Op. cit. 10) y tempo adecuado los tonos (p. 11)¹².

Fuera de estos escritos, que tienen una filiación directa con el suelo guatemalteco ya por autoría o por edición, circularon en Centroamérica, a fines del siglo XVIII una serie de tratados teóricos españoles que propiciaron una formación académica conservadora y rigurosa entre los filarmónicos del barroco local, algunos de los cuales fueron conocidos y empleados por Andrino a mediados del siglo XIX. En el testamento de Rafael Antonio Castellanos, maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Guatemala entre 1765-91, otorgado el 12 de febrero de 1784, deja a Miguel Pontaza, su discípulo y albacea “*un Arte de Música del maestro Dávila y un Libro de Música de don Pedro Zerone*” (AGCA A 1.20. Leg. 927, fol. 34v). En tanto que ni Dávila, ni su *Libro de Música*, citados por Castellanos, han podido ser identificados, el libro de Pietro Cerone (Bérgamo, 1566 - Nápoles, 1625) es sin duda, el controversial tratado *El Melopeo y Maestro* (1613)¹³, que ejerció profunda influencia en la tratadística teórico musical española hasta bien entrado el siglo XVIII.

Sheila Bard. *Santa Eulalia M. MD. 7: A critical edition an study of sacred part music from colonial northwestern Guatemala*. (M.M. Thesis). North Texas State University. 1981, 226 pp.; Richard Olin Garven. *San Juan Ixcoi Mass: A study of liturgical music in northwestern Guatemala*. (M. M. Theses), North Texas state University. 1979, 64 pp.

¹⁰ El estudio originario sobre el tratado fue publicado un año antes por Alfred Lemmon y Fernando Horcasitas en la *Revista Musical Chilena*, 1980. XXXIV, (152): 36-79.

¹¹ Sacerdote activo en Guatemala a principios del siglo XVIII. Distinguido por sus conocimientos de matemáticas, publicó en 1732 su *Noticia breve de Todas las reglas mas principales de la Arithmetica Practica*, en la imprenta de Ignacio Jacobo de Beteta. También construyó una caja para formar composiciones de música que se conservaba en el Museo Nacional y fue el primero que aplicó el cilindro a la armonía formando las cajas de música (Gavarrete, 1980: 268).

¹² De aquí en adelante se citan entre paréntesis, los números de página correspondientes a los originales de las *Nociones de Filarmonía*, conservados también en la reproducción que se encuentra en la parte II. A. de este estudio.

¹³ *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, por Juan Bautista Gargano. 1613.

Unos años más tarde, uno de los discípulos de Castellanos, el cantante Manuel Mendilla Retalhuleu, amplía este repertorio en un informe presentado al Cabildo el 23 de septiembre de 1797, donde, para fundamentar sus criterios en torno a la inexistente capacidad de alguno de los miembros de la Capilla para sustituir a su director y refiriéndose a los abusos del "Moderno estilo" en las composiciones del canto eclesiástico que se escuchaban en la Catedral de Guatemala, expresa:

"O si aquí pudiera exponer, quanto de ellas se puede desir, pero ya lo dicen con mas propiedad, el eruditmo. Feijoo en su Teatro Critico, en el discurso 14, del 1º tomo; y Dn Thomas Yriarte en su Poema á la Musca.

Sugetos, qe. parece fue su vientre materno, la musca.. Los preceptos, ó reglas de los Nassarres de los Lorentes, de los Bails &. no se quienes, o quién de los Músicos Guathimalanos las observa (no digo intotum) ni siquiera en lo mas mínimo.

Las medidas matemáticas de un Tósca, nosé qe. las puedan usar...".

(AHA: Tramo 6, Caja 15, documento # 27)

Por tales noticias sabemos que en Centroamérica a fines del siglo XVIII se conocían y manejaban los siguientes textos de teoría musical: (citados en orden cronológico de acuerdo a su primera impresión): de Andrés de Lorente (1624-1703): *El porqué de la música...*(1672); de Fray Pablo Nassarre (1644-1730): *Escuela Música* (1723); de Tomás Vicente Tosca (1651-1723): *Tratado de Música Especulativa y Práctica* (1710); de Benito Bails (1750-1797): *Lecciones de clave y principios de armonía* (1775) y de Tomás de Iriarte (1750-1791), *La Música. Poema* (1779)¹⁴. También fue muy empleado el *Discurso XVI sobre La música en los Templos* incluido en el *Theatro Crítico Universal o Discursos varios en todo tipo de materias*, de Benito Jerónimo Feijóo, publicado en 1726 y reimpresso en 1778 en Madrid por D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros¹⁵. Del siglo XVIII también fue conocido, según lo informa Andrino (p. 45), el trabajo de Giovanni Battista Martini (1706 - 1784), posiblemente el *Compendio della teoria de' numeri per uso del musico*, publicado en Bologna 1769.

De estos libros nos detenemos en dos que Andrino cita como fuentes: el tratado de Pablo Nassarre, *Escuela Música según la práctica moderna* y el poema *La Música* de Iriarte. Del primero recibe la influencia teórica del renacimiento y el barroco; del segundo afirma los conceptos de la tonalidad clásica.

De acuerdo al acucioso estudio que acompaña la edición práctica moderna de la obra didáctica *Fragments Músicos* de Pablo Nassarre, realizado por Álvaro Zaldívar, Nassarre puede ser considerado el más completo tratadista de la música española de los siglos XVII y XVIII, merced de ver publicada su producción didáctica representada por la obra citada, en 1683, y su enciclopédico tratado *Escuela Música según la práctica moderna* en dos tomos,

¹⁴ Andrés de Lorente. *El Porqué de la Música...*Alcalá de Henares, en la imprenta de Nicolás de Xamares, 1672; Pablo Nassarre. *Escuela de Música según la práctica moderna* 2 Vol. Zaragoza, por los herederos de Diego de Larrumbe 1724-23; *La Música Poema*. Imprenta Real de Madrid. 1779; Tomás Vicente Tosca. *Tratado de Música Especulativa y Práctica*. Valencia. 1710; Benito Bails. *Lecciones de clave y principios de armonía*. Madrid: Joaquín de Ibarra, 1775.

¹⁵ El *Discurso* de Feijóo a pesar de no constituir un tratado teórico y haber sido escrito por un monje gallego, polígrafo, no músico, fue célebre a principios siglo XVIII en España (Anglés, 1954, I: 883) y a fines del mismo siglo en Guatemala. Parte del texto es citado en el *Discurso pronunciado por Eulalio Samayoa en Junio de 1843 proponiendo reformas a la música de los templos de Guatemala*. Archivo Histórico Arquidiocesano: Tramo 4 Caja 84 Documento 50 [a]. 1843, Fol. 9v.

aparecidos en 1724-23, que sirviera de fundamento formativo para maestros de capilla en España a lo largo del siglo XVIII (Nassarre, 2005: VI-XII). De la *Escuela de Música*, Andrino aprovecha sus conceptos en relación al uso del canto llano, para sustentar su idea de actualización de la notación del mismo (p. 12) y la idoneidad de la infancia como edad ideal para aprender (p. 14).

Tomás de Iriarte, escritor, dramaturgo y compositor representante del espíritu ilustrado hispano de la segunda mitad del siglo XVIII, fue conocido principalmente por sus *Fábulas Literarias* (1782) donde abundan referencias a asuntos musicales. Alumno de Rodríguez de Hita, tocaba violín y viola. Fue admirador de su contemporáneo Joseph Haydn. Su poema didáctico *La Música* fue publicado en 1779 por la Imprenta Real de Madrid, a la que siguieron nueve ediciones castellanas, siendo luego traducido al francés, italiano, alemán e inglés (Anglés, 1964, II: 1288). En el prólogo que antecede el poema Iriarte rebela que el texto, inicialmente "*debía servir privadamente sólo para mi diversión, y acaso para la de algunos Amigos aficionados al arte músico*", y que su intención al publicarlo era la de reivindicar el papel protagonista de la música dentro del conjunto de las Bellas Artes (tema que trata principalmente en el último canto de los cinco en que se encuentra dividido el poema y que Andrino sigue en forma incondicional). El Primer Canto, trata los elementos musicales (escalas, melodía, intervalos, armonía, ritmo, tempo y compás); el segundo gira sobre la expresión y sensaciones que despiertan distintos estilos de música; el tercero, inicia sentenciando a los críticos y luego discurre sobre las cuatro clases de usos que se le da a la música: en el templo, en el teatro, en la sociedad y en la soledad; el cuarto canto se ocupa en la música teatral, valora en particular las óperas de Christoph Willibald Gluck y el último canto describe la música en la sociedad, las formas sinfónicas, las de cámara y la música de baile. Aquí hace mención privilegiada de Franz Joseph Haydn (Iriarte, 2005:127-328). De este texto Andrino recoge datos y se fundamenta, entre otras cosas, para reclamar la reivindicación de la música como una ciencia a la altura de las demás disciplinas (p. 5); para llamar a la concordia entre los músicos (p. 6) y para ilustrar aspectos relativos a la teoría como figuras rítmicas (p. 11) alteraciones (p. 30) y tempo (p. 42).

Completan el arsenal bibliográfico de Andrino tres libros aparecidos ya en el siglo XIX. El primero, *Gramática Razonada Musical compuesta en forma de diálogos para principiantes* (1821), del guitarrista y teórico Federico Moretti (fl. ca. inicios siglo XIX)¹⁶, que sirve a Andrino para ilustrar la variabilidad en el orden inicial de los tetracordos y las dificultades de lectura en la notación del canto llano (p.10). El segundo, *La Música puesta al alcance de todos. Ó sea breve esposicion de todo lo que es necesario para juzgar de esta arte y hablar de ella sin haberla estudiado*¹⁷, es una traducción del original francés de François Fétis, realizada por Antonio Fargas y Soler, publicada en Barcelona en 1840. Fétis es uno de los más importantes musicólogos y críticos europeos del siglo XIX, editor de la *Revue Musicale* (1827-34). De acuerdo a Peter Bloom este libro puede considerarse la primera contribución importante a lo que hoy llamamos "Apreciación Musical", ya que sirvió como intermediario entre los artistas y el público francés a mediados del siglo XIX, estimulando la discusión, la conciencia, el refinamiento de la percepción auditiva y la emoción ante los fenómenos musicales (Bloom,1986: 84). Andrino pone de ejemplo el

¹⁶ Moretti publicó además: *Principios para tocar la guitarra de 6 órdenes; precedidos de elementos de Música* (1799); *Elementos generales de la Música* (1807) y *Sistema Uniclave ó Ensayo sobre uniformar las claves de la Música, sujetándolas á una sola escala* (1824). (Mangado, 2005: en línea).

¹⁷ La obra original fue publicada en 1830 en París: *La Musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*.

actuar académico de Fetis al ocuparse de sus compatriotas músicos franceses, para fortalecer su llamado a la valoración de los músicos nacionales (p. 3). También emplea sus argumentos para señalar las ventajas que tiene el estudiante paciente y disciplinado (p. 24); finalmente difiere del crítico francés en cuanto a que la notación no debe modificarse (p. 10). El último texto citado en las *Nociones de Filarmonía* son los *Elementos de composición y contrapunto* de Bernardo Pérez Gutiérrez s/f.¹⁸. Los criterios de Pérez le sirven para demostrar los requerimientos previos para el estudio del contrapunto (p. 31).

El hábil manejo de múltiples fuentes bibliográficas delata en el maestro Andrino un académico modernista, actualizado, ávido de conocimiento, en consonancia con el espíritu ilustrado de su época. Esta base académica la complementa con un empirismo patente en las páginas dedicadas a la enseñanza, en los consejos dados a los profesores en cuanto a su comportamiento con el alumno (p. 16), en su crítica a aspectos deficientes en el comportamiento de los filarmónicos (p. 35) y en fin en sus ideas sobre los requerimientos corporales para poder tomar uno u otro instrumento (p. 37), donde muestra en forma clara y sencilla la experiencia que tenía como pedagogo, director.

En sus anotaciones en torno a teoría musical, Andrino se limita a ofrecer elementos básicos de una manera sucinta y enunciativa. Considerando suficiente la bibliografía especializada existente presenta solo "*Nociones*" de teoría musical en un ámbito general:

Seria cosa mui dilatada é inútil emprender el trabajo de especificar hasta la mas pequeña señal ó signo de la notacion ú ortografía musical, cuando todos los métodos nos las han manifestado (Andrino, 1847: 27)

En compensación ofrece comentarios y criterios sobre diferentes elementos de la teoría relacionados a su propiedad y valor dentro de la práctica educativa y profesional, como en el caso de las claves, que propone conocer en su totalidad (p. 7), o la naturaleza, tipos y alcances de la voz humana, para lo cual propone una tabla de tesituras (p. 22).

En algunas de sus explicaciones sobre la materia se observa que, a pesar de que el sistema teórico en vigencia a mediados del siglo XIX en Centroamérica seguía los lineamientos del moderno sistema tonal, que había sustituido a la teoría renacentista, persistían los lazos con la práctica musical antigua definidos por la presencia paralela y activa del canto llano en los templos y el la vigencia de tratados musicales del siglo anterior, de los cuales en Andrino destaca la influencia de Nassarre y Martín y Coll, lo cual explica sus referencias al inicio de los signos de acuerdo a la teoría medieval (p. 10), las funciones medievales del puntillo (perfección, alteración, división) (p. 28), el mantenimiento de la nomenclatura de los valores de nota de acuerdo a la antigua notación proporcional (p. 25), o bien el carácter remisivo de las alteraciones (p. 29).

e. 2. Educación Musical

Es preciso observar que las inquietudes de Escolástico Andrino en relación a la pedagogía y la didáctica musical se centran en la formación de músicos vocales o instrumentales. No toca aspectos de enseñanza propios de la educación escolar general, sino se vuelca a discurrir detalladamente sobre diversos aspectos de la enseñanza de

¹⁸ Compositor español el siglo XVIII. En 1793 fue maestro de capilla de la catedral de Burgo de Osma. Se conserva su obra *Tractus de Ntra Sra* (Anglés, 1954 II: 1739)

instrumentos musicales, la voz y a ofrecer pautas comportamiento profesional para los filarmónicos.

En primer término se repara en la naturaleza dialéctica de sus propuestas. Por una parte adscribe al proceso educativo un profundo sentido ético. Se trata de una educación que partiendo de la formación de principios de respeto hacia los maestros y la enseñanza del celo o protección a los demás filarmónicos (p. 7) conduzca al establecimiento de relaciones musicales profesionales sin envidias, plenas de consideración hacia los otros músicos. Aquí el proceso de enseñanza mecánica de un instrumento es rebasado en busca de una formación de valores de respeto, identidad gremial y apoyo mutuo. En oposición se observa una tendencia rígida hacia la disciplina (p. 23), la sumisión incondicional del estudiante al maestro (p. 17), la imposibilidad del discípulo de escoger su instrumento musical (p. 36) y una actitud discriminantoria y selectiva hacia candidatos a iniciar estudios musicales que muestran poca aptitud (p.16), características propias de la educación artística colonial.

En cuanto a la metodología propone buscar la excelencia por medio de la repetición de las lecciones hasta perfeccionarlas. Aquí Andrino muestra su experiencia en este campo, adquirida tanto en la Habana como en Guatemala, al señalar detalles de los problemas derivados de la condescendencia de los maestros con los estudiantes. Estos problemas inician con el descuido en la ejecución de los valores de las notas hasta irresponsabilidades de comportamiento, i.e. dejar de tocar en partes que son conocidas, no afinar el instrumento, desacato al director o cruzar palabras durante las ejecuciones o ensayos (p. 35). El profesor debe ser exigente y no dejar al estudiante que proceda a su manera, ya que de aquí derivan todos los vicios profesionales que se encuentran en la ejecución musical en grupos orquestales:

"Estendiendo nuestra vista sobre estas consecuencias, debemos convenir en que el origen viene de la tolerancia de los preceptores, y la mucha condescendencia ó contemplación hácia los principiantes" (p. 36)

Otro de sus planteamientos pedagógicos lo constituye la íntima relación que establece entre la teoría musical y su práctica. Por una parte llama al profesor a enseñar demostrando con ejemplos prácticos lo que dice la teoría y por otra, a practicar lo que lee en los tratados de forma inmediata:

"En fin las reglas que se encuentren en cualquier método esplicadas, inmediatamente pónganse en práctica ó ensáyense que es el modo de aprender. Un músico teórico bien puede saberse 20 tomos en folio, si no puede reducirlos á la práctica no habrá adelantado ni perfeccionado su profesion" (pp. 29-30)

De aquí el énfasis que hace sobre la ineludible y sólida preparación teórica y técnica que el profesor debe tener, para que, al dominar las distintas facetas de su disciplina, sea capaz de demostrarlas a sus estudiantes. Esta convicción afecta incluso la manera en que plantea sus ideas en el texto, resultando en un estilo por momentos coloquial, donde pasa sin respiro de temas de teoría musical o de ejecución instrumental a temas de educación musical y viceversa. De la misma manera apoya sus propuestas en dos direcciones: académicamente, con citas apropiadas tomadas de diversos tratados teóricos a que tuvo acceso, y empírica, con aportes propios derivados de su experiencia como músico y educador.

El perfil ideal de profesores y educandos, dentro del proceso educativo propuesto, es trazado en forma precisa y concreta. Fuera de preparación teórico técnica, el músico - profesor debe tener una real vocación por su trabajo docente, interesándose por descubrir las destrezas y aptitudes del estudiante y estudiar el mejor modo de enseñarle (p. 18). En este sentido precia, la actitud del preceptor como observador atento del proceso educativo, el gusto por el descubrimiento, la paciencia al enseñar y el interés en el estudiante. El profesor enseña por convicción personal, sin egoísmo y no por dinero, porque su deseo es hacer partícipe a otro de lo sabe (p. 17).

En cuanto al estudiante, coincide con Nassarre, que la mejor edad para iniciar el aprendizaje musical reside durante la niñez (6 -10 años), por razones de obediencia, simplicidad de entendimiento y captación (p. 14). Considera que el éxito dependerá de las capacidades del estudiante y de la disciplina que se imponga. Para el que inicia, propone un período de prueba de 12 días donde se evalúa la aplicación, tipo de voz, organización y capacidad (p. 16). Concuere con Rousseau en desarrollar la escritura musical y el entendimiento a la par de la práctica, por lo cual requiere que el niño sepa leer y escribir (p. 15). Por otra parte critica el apresuramiento de los jóvenes que no esperan a desarrollar su voz, sino tocan de una vez el instrumento, sugiriendo como método disciplinario la retención por más tiempo en una sola lección. En el campo de la composición propugna por dar oportunidad a la creación y no censurar las obras de los estudiantes sino tratarlos con moderación cuidando no traumatizarlos (p. 33).

Se puede concluir una concepción metodológica dialéctica de la enseñanza en las *Nociones de Filarmonía*: una etapa transitoria de carácter mixto entre las prácticas coloniales de enseñanza y la educación institucionalizada de finales del siglo XIX. Por una parte demuestra ser proclive a los principios de obediencia y subordinación entre el maestro y el aprendiz, conceptos propios de la enseñanza gremial colonial, que consideraba al maestro como guía y tutor poseedor de la sabiduría, al cual el estudiante debía respetar como a un padre y obedecer ciegamente. En tal dirección se encuentra la rígida secuencia de contenidos a que el estudiante debe someterse, cantando solfeando antes de poder tocar un instrumento. Este procedimiento metodológico persistió hasta finales del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala. Como contraparte agrega un valor psicológico al proceso, al rescatar la vocación, disposición y disciplina del estudiante como elementos básicos para poder emprender la acción educadora. De la misma manera instruye hacia la necesidad de estudiar sus características y su evolución durante el proceso. De esta manera no extraña que proponga, por ejemplo, que los caminos correctivos a la desatención estudiantil no deben ser castigos severos, sino llevar al joven a reflexionar, dando buen ejemplo, haciendo conciencia y creando el respeto hacia la acción de sus maestros (p. 36).

Partiendo de las opiniones, que abunda, sobre los particulares requerimientos físicos para abordar con éxito la ejecución de instrumentos específicos, Andrino deriva su atención hacia el órgano como instrumento de iglesia, al cual dedica un especial capítulo (p. 38). Aquí destacan los detalles, que proporciona, en cuanto al mecanismo y limitaciones de construcción de los instrumentos locales relacionándolo con las dificultades técnicas de su ejecución (p. 39).

A estas preocupaciones pedagógico musicales Andrino suma su propuesta para la institucionalización de la enseñanza musical por parte del estado, anhelo generado de las ideas ilustradas introducidas a principios del siglo XIX en Centroamérica, las que impulsaron el deseo por democratizar la enseñanza musical bajo patrocinio estatal en

diferentes partes del istmo. El antecedente más temprano tiene lugar en Guatemala, luego de la Independencia cuando los maestros Eulalio Samayoa y Benedicto Sáenz junto a Manuel José de Lara, fueron nombrados por el Supremo Gobierno de la República, el 14 de junio de 1824 con el encargo del prócer José Cecilio del Valle para redactar el reglamento para la creación de una escuela de Música que no llegó a cristalizar (AGCA, 1824: B 10.7 Exp. 4041. Leg. 185. Fol. 13-15). Luego se encuentra la "Proposición" presentada en Honduras por [Felipe Santiago] Reyes para dotar de presupuesto estatal a un maestro de música para enseñar a los "*jóvenes que quisieran aprenderla*", la que fue sancionada positivamente por la Asamblea Ordinaria del Estado de Comayagua el 1 de mayo de 1834 (Gálvez, 1983: 8).

e.3 Historia Musical

La contribución de Andrino a la historia musical de Centroamérica se compone de dos tipos de datos, ambos publicados en San Salvador: los primeros, que documentan distintas facetas de la práctica musical de mediados del siglo XIX en Guatemala y El Salvador, se encuentran dispersos en las *Nociones de Filarmonía* y en distintos escritos periodísticos salvadoreños. Los restantes, centrados en la enumeración de músicos contemporáneos suyos en la ciudad de Guatemala, se encuentran en el último capítulo de las *Nociones de Filarmonía*. Éstos hacen relación al desarrollo alcanzado en la ejecución instrumental, mencionando los aportes más notables de algunos de sus artífices con lo cual ofrece un aporte sustancioso para la formación del catálogo de músicos guatemaltecos de mediados del siglo XIX¹⁹ y la determinación del estado de desarrollo que había alcanzado la música instrumental del momento.

Es ilustrativo señalar las coincidencias y diferencias que presentan las *Nociones de Filarmonía* con el ensayo histórico del maestro Eulalio Samayoa, *Apéndice Histórico a las Reformas...* citado anteriormente, finalizado el mismo año, pero sin el beneficio de la publicación en su tiempo. Ambos trabajos son complementarios: en tanto Andrino se centra en ofrecer nombres y actividades de músicos de orquesta con los que él compartió hasta el año 1843, cosa que Samayoa omite, éste último trata sobre el desarrollo musical anterior, principalmente la evolución del repertorio y la composición nacional para la iglesia, desde la colonia hasta la época republicana.

Para ambos autores el papel dominante de la Iglesia, como centro y motor de la actividad musical oficial en Centroamérica durante el período Federalista y Republicano, resulta de capital importancia. Buena parte de su trabajo en la crítica musical y en su producción creativa, gira en torno al enaltecimiento musical de las ceremonias religiosas y oficiales del momento, Samayoa como cantante y compositor en la Catedral de Guatemala y Andrino como maestro de capilla de la Catedral de El Salvador. Sus escritos coinciden en el respeto hacia la tradición del canto llano y su mantenimiento en la vida musical sacra, pero difieren en la intención: en tanto Samayoa tiene como núcleo de atención la purga de la

¹⁹ Otro documento vital en esta dirección se encuentra en el Archivo General de Centroamérica, (B 85. 1 Legajo 3600, Expediente 82854. Folio 2) que contiene los nombres de los filarmónicos que formaban de la Sociedad Filarmónica dirigida por Benedicto Sáenz en 1843, siendo ellos (en el orden que aparecen en la carta): Máximo Andrino, Anselmo Sáenz, Francisco Sáenz, Manuel Sáenz, Eduvigés Sáenz, Rafael España, Antonio España, Desiderio Díaz, Mariano Andrino, Vicente Andrino, Jerónimo Montealegre, Perfecto Castillo, Domingo Gutiérrez, Santiago Ganuza, Francisco Equizabal, Francisco Altamirano, Gervacio Rogel, Felipe Díaz, Macedonio Ramírez, Alejandro Rosales, José María Granados, Juan Roxas, Luis Carranza, José María Reyes y Teodoro Mijangos.

música de carácter teatral en los templos, Andrino, no solo se muestra más flexible en cuanto a la introducción de otros repertorios, sino propone rectificar el canto llano reduciendo sus valores para equipararlos a la notación moderna con el objeto de evitar su desaparición del culto. Ambos ofrecen datos autobiográficos.

Andrino inicia su capítulo sobre la historia de la música en Guatemala, reclamando la inexistencia de una relación de hechos histórico-musicales de épocas pasadas, de donde poder partir. Aquí aprovecha para confirmar su crítica a la crónica indeferencia y menosprecio que padecía la profesión, musical en ese momento y la necesidad de reivindicar los valores y mérito de la música como disciplina científica así como los logros de los hábiles filarmónicos contemporáneos a él (p. 47).

Entre los datos dispersos, contenidos en las *Nociones de Filarmonía*, que documentan la vida musical de Guatemala alrededor del año 1843, destacan los que se refieren a la práctica musical en los templos, confirmando la ya señalada persistencia de la Iglesia en condición privilegiada dentro de la práctica artística y musical de Centroamérica a mediados del siglo XIX. En tal sentido destaca la crítica a la apresurada interpretación de antifonas e introitos en los servicios religiosos (p. 10) y el empleo del canto llano en las calles, en funerales, procesiones y festividades, contraviniendo la prescripción de cantarlo solo en el interior de la iglesia, todo lo cual no puede explicar más que por la fuerza de la tradición y la costumbre (p. 12). De la misma manera trata de probar que la alabanza en el templo tolera hacerse no solo con canto llano sino a toda orquesta con voces en los introitos de la misa (p. 12).

La parte medular de su exposición sobre la historia musical, se encuentra en la cuarta y última sección de su trabajo: "*Enumeración de algunos profesores nacionales hasta 1843*". Parte dando noticia de organistas destacados a principio del siglo que él pudo conocer siendo niño, para proceder luego a un recuento de los instrumentistas de orquesta sinfónica de su momento, organizándolos de acuerdo al instrumento y señalando los aportes más significativos de algunos de ellos. En el discurso intercala comentarios sobre el valor de la ejecución de ciertos instrumentos, particularidades curiosas de creación de una variante del contrabajo, afinación particular del violín, el rechazo a la ejecución de la viola, deteniéndose en consideraciones sobre las dificultades de estudio y mecanismo de los instrumentos de viento, así como problemas de desarrollo musical de los instrumentistas de bandas. Dentro de los músicos destaca el papel de las familias musicales Sáenz y Andrino. Aun cuando menciona compositores no hace relación a su estilo y aportes. Ofrece además un espacio a los instrumentistas no sinfónicos, incluyendo el piano, el arpa, y la guitarra.

e.4 Ideales y propuestas: Crítica Musical.

En el espacio de la crítica es donde encontramos los anhelos, los sueños y las convicciones del escritor, pero también las propuestas, las sugerencias y los caminos a seguir. Esta dualidad, en dialéctico juego se refleja en dos centros complementarios de interés, en los que gira el pensamiento de Andrino: uno valorativo, el otro pedagógico, uno idealista, el otro práctico. El primero deriva de la convicción de que la música centroamericana vale y que por razones de alienación cultural es despreciada en tanto se admira lo extranjero. Condición aún vigente en la actualidad. Andrino expresa:

"...estamos acostumbrados á que nos venga todo del extranjero, y se puede añadir que es de donde aprendemos y ponemos en práctica muchas cosas opuestas á nuestros usos y costumbres (p. 2)

¿cómo tendremos esperanza de adelantar, si todos los elementos los esperamos de otro país y ya llegan atrazados y lo que es más, en otro estilo? (p. 5)

Andrino critica el conformismo y acomodamiento del gremio filarmónico acusando:

"Es sumamente reprehensible nuestra morosidad, y no parece sino que la música se ha tenido solo para ganar la subsistencia, sin pasar de ser oficio" (p. 3).

"Graves males ha traído para todo el grémio, semejante preocupacion, pues los que debieran ser honor de Guatemala, talvez han muerto de sentimiento al ver que no se les dió su lugar, ni se patrocinó su talento: otros timoratos, quizá le habrán huido á la crítica y no han tenido valor para indicar un orden ó esponer su opinion, y muchos que habrán creído que la música no pasará del estado actual ¡todas vanas disculpas y que les hace más imperdonable su frívolo pretesto!" (pp. 4-5).

Su interés pedagógico y de guía espiritual se traduce en propuestas tendientes a levantar la autoestima, motivar a la acción, señalar derroteros:

"desde hoi pues, comencemos una nueva era: y que no se diga que la música es ciencia inútil y humilde profesion" (p. 3).

"si queremos adelantos y honor para Guatemala, trabajemos en nuestro estilo y modifiquemos todo lo que necesite de modificacion" (p. 5).

"Si todos estos nombres se conservan y se tienen en veneracion en la historia particular de cada nacion, ¿por qué nosotros no podremos citar á nuestros nacionales (p. 4).

Congruente con su propuesta de que se debe enseñar dando el ejemplo, Andrino hace de su vida un paradigma, llevando a la acción sus ideales y sus proposiciones. En primer lugar se constituye en difusor de la música centroamericana, nexo cultural de dos de sus estados²⁰ y productor de creaciones locales. En la otra mano dedica su vida a educar juventudes en la escuela y al público lector a través de la cultura impresa. De esta manera sus escritos constituyen un manifiesto de su propia vida: ideales y acciones en pro de la autoestima y el progreso cultural de Centroamérica.

Otro criterio de valor en las *Nociones de Filarmonía* lo constituye su interés en el mantenimiento de la tradición de música sacra, proponiendo modificar la escritura del canto llano hacia la notación moderna y conservar las alturas, con el objeto de permitir su mejor difusión y entendimiento (p. 43). Por la otra parte, propugna por la valoración de la música

²⁰ En el *Inventario de los papeles de música de José Escolástico Andrino, que salieron de la ruina de San Salvador el 16 de Abril de 1854*, Fols. 2-7, se citan obras de al menos diez compositores guatemaltecos que Andrino hacía escuchar en San Salvador siendo ellos: de fines del siglo XVIII: Ventura Portillo, Ciriaco Barahona, y Vicente Sáenz; de principios del siglo XIX: Esteban de León Garrido, Francisco Antonio Godoy, Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Fernández, y también trabajos de sus contemporáneos como Remigio Calderón y sus hermanos Leandro y Pantaleón Andrino.

antigua para lo cual propone su transcripción a notación moderna, para hacerla más asequible. En este respecto Andrino se perfila como profeta del movimiento de recuperación de música medieval y renacentista y que surge en el siglo XX.

C. Escolástico Andrino en la vida periodística centroamericana

Se ha señalado en el capítulo anterior que a tan solo dos años de su llegada a San Salvador, Andrino incursiona resueltamente en la cultura impresa local con la edición en 1847 de sus *Nociones de Filarmonía* (ver I A. arriba). Paralelamente desarrolla una cargada agenda de trabajo en el ámbito periodístico, mostrando variadas direcciones de acción, ya como agente para San Salvador de impresos extranjeros como el *Álbum Republicano* (1848), la *Librería Española* de Julio Rossignón (1850) o el rotativo *El Museo Guatemalteco* (1856-58); produciendo crítica musical en reseñas de eventos y comunicados frecuentes sobre su actividad musical publicados en la *Gaceta de El Salvador*; ligando su creación musical a las circunstancias políticas contemporáneas (caso de sus canciones patrióticas publicadas en los años 1848-49) o participando en periódicos que sustentaban la ideología liberal, como suscriptor del periódico *La Unión* (1849-50) y propietario de imprenta y editor de los semanarios *El Siglo* (1851-53) y *El Rol* (1854-56). Esta densa intervención en los medios impresos le permite ejercer importante presencia en la vida cultural del país, construyendo un prestigio que aunado a su decidida y abierta defensa del liberalismo y el nacionalismo centroamericano lo llevó a desempeñar los cargos de Administrador General de Correos (1849 y 1856), Gobernador Suplente del departamento de San Salvador (1848), Regidor y Alcalde del mismo (1849).

a. Promoción de impresos extranjeros en El Salvador

Luego de su traslado a San Salvador en 1845, Andrino inicia actividades como promotor y agente de periódicos y publicaciones extranjeras en El Salvador, principalmente de Guatemala y España. Ello le permitía permanecer al día con el desenvolvimiento cultural de la región y de Europa. Se tiene noticia de ello por diversos comunicados o anuncios aparecidos en la *Gaceta del Salvador*, órgano de difusión oficial, que constituye la fuente más importante para conocer las múltiples actividades que desarrollaba. El primer comunicado publicado en agosto de 1847 dice:

"AVISO:

En la calle que va para el empedrado en la casa habitación del Sr. Andrino, se vende á cuatro reales ejemplar un cuaderno útil para aprender y enseñar la música; hermosa impresión que acaba de llegar de Guatemala."

(*Gaceta*, 27/8/1847. T1, (23): 92)

A pesar que el aviso no especifica autor ni título de dicho cuaderno, es posible que el mismo corresponda a una publicación anterior del propio Andrino aparecida en Guatemala con el título de *Adición*, la que, de acuerdo a las informaciones proporcionadas por el mismo autor, contenía algunos pasajes de sus *Nociones de Filarmonía* (Andrino 1847: Fol. 2). En el siguiente anuncio, publicado siete meses después, Andrino aparece como agente para San Salvador del periódico guatemalteco *Álbum Republicano*²¹, informando de la llegada del primer número del mismo. Allí mismo ofrece también números del *Mensual de Medicina*, también de Guatemala. (*Gaceta*, 10/3/1848. T1, (50): 200)²².

²¹ Semanario político, literario, mercantil y de variedades que circuló desde el 1 de marzo de 1848. En sus páginas aparecieron poemas de José Molina. Manuel Diéguez y Pedro Molina publicaron textos traducidos del francés. En 1857 da noticia de la muerte de doña Petrona Patricia de Carrera (esposa de Rafael Carrera) (Barrios, 1997: 84)

²² Ver anuncio completo en la parte II, B. b.

Otro aviso publicado por Julio Rossignon, agente general del *Correo de Ultramar* y propietario de la *Librería Española*, aparece en 1850 (*Gaceta*, 22/3/1850. T. 2 (55): 4). Aquí Rossignon anuncia que acababa de formar en Sonsonate un depósito central de libros donde se venderían "a precios cómodos" obras sagradas, de legislación, literatura y ciencias y que Escolástico Andrino, a la sazón, Administrador General de Correos, sería su corresponsal en San Salvador.

Años más tarde Andrino continúa su trabajo de promoción de impresos como agente para San Salvador del periódico *El Museo Guatemalteco* (*El Museo Guatemalteco*, 26/12/1856. (9): 8). Este periódico adjuntaba en 1858 un folleto quincenal que constituía la *Parte Literaria y de Variedades*, donde puede observarse un espíritu romántico y la clara influencia de la cultura francesa. Dentro de sus artículos se publicó, en varias entregas el ensayo de Juan García Parra titulado *Memoria ó estudios sobre la literatura y las Bellas Artes*, que considera la producción artística de la antigüedad y de Europa, y una novela de Emile Souvestre traducida del francés por Manuel Diéguez.

b. Apreciación, crítica e historia musical centroamericana en periódicos

El primer artículo de periódico publicado por Escolástico Andrino contiene un acercamiento a los conceptos de música, melodía, armonía y su relación. Su tono es de carácter general, a nivel de apreciación musical, dirigido a los lectores de la *Gaceta del Salvador*, no obstante, hace hincapié en el valor del sustrato teórico técnico de la música, señalando errores de apreciación por ignorancia y superficialidad. Se observa una percepción clasista eurocéntrica de la apreciación musical, poniendo en un extremo de la balanza los "hábiles músicos italianos, franceses y españoles" y por el otro los "poco inteligentes" e "ignorantes" miembros del vulgo (*Gaceta*, 10/9/1847. T. 1, (25): 98)²³.

Uno de sus más importantes aportes a la vida cultural centroamericana, planteado desde 1847 en sus *Nociones de Filarmonía* y promovido luego en artículos publicados en la *Gaceta del Salvador* así como en su trabajo como director y compositor, fue la valoración que hizo de la creación musical centroamericana y la lucha por la dignificación de este arte y el de sus intérpretes. Esto se hace evidente en la primera crónica musical que publica en el diario oficial el mes agosto de 1848²⁴, con motivo de la celebración de la fiesta nacional del Divino Salvador (*Gaceta*, 18/8/1848. T. 1 (73): 290/91). Aquí el autor da cuenta de la participación de grupos de cámara provenientes de Santa Ana, San Vicente y de la ciudad capital, señalando el desarrollo musical alcanzado y la interpretación de música coral y orquestal durante la misa solemne, por parte del conjunto capitalino. A pesar de la complaciente caracterización musical y la escueta identificación del repertorio, la crónica es particularmente importante por la difusión que hace del desarrollo musical alcanzado en las provincias salvadoreñas a mediados del siglo XIX. Fuera de su valor documental, Andrino pretendía ampliar la repercusión del trabajo que realizaba en la Catedral, haciendo conciencia del valor de la interpretación de grandes obras orquestales de la literatura Europea, dentro de la vida cultural del país.

Refrendando el esfuerzo señalado, al siguiente año la *Gaceta* publica los programas del sexto, séptimo y octavo de sus conciertos como director de la *Sección Filarmonica* de El Salvador, agregando al primero una reseña del mismo. Estas publicaciones ilustran los logros del trabajo de educación musical realizado por el compositor entre la juventud

²³ Reproducción del artículo en la parte II, B. a.

²⁴ Reproducida en la parte II, B. c.

capitalina salvadoreña, dando cuenta del repertorio europeo que se ejecutaba y de sus propios trabajos sinfónicos, piezas concertantes y ópera. Se sabe por estas notas de la presentación de varios números de su ópera *La Mora Generosa*, primera y única obra de su género producida en Centroamérica durante el siglo XIX, basada en una historia contenida en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra y otras obras instrumentales de corte académico para solistas y piezas de salón. Aquí se puede constatar el aprecio que la sociedad ilustrada mostraba del trabajo artístico y educativo realizado por el maestro. He aquí la reseña del sexto concierto²⁵:

“Pocos años hace que este arte encantador se hallaba entre nosotros en el mayor estado de abandono, perdiéndose en esta capital hasta el gusto por las bellas artes, pero á proporcion que las sociedades avanzan en cultura las artes liberales van tomando el lugar que la civilizacion les ha señalado. Desde la mas remota antigüedad ha merecido la música una particular predileccion, tanto de los gobiernos como de los particulares.

La música ha sido en todos [los] tiempos, la diversion de todas las naciones, aun de las mas incultas y ninguno duda del poderoso influjo que ejerce en las costumbres suavisándolas y desterrando la rusticidad aun de los pueblos mas bárbaros. No podemos menos de confesar que el sábio autor de la naturaleza, puso en el hombre un gusto y una secreta inclinacion al canto y á la armonía que sirve para mantener el gozo en los tiempos de prosperidad, para disipar la melancolia en sus aflicciones y para aliviar las penas en sus trabajos. No hai quien no recurra á la música, y la cancion mas lijera casi hace olvidar al hombre todas sus fatigas. Entre los griegos, era la música una parte esencial de la educacion y en las naciones cultas de la moderna Europa no se tiene por bien educado al jóven que no sabe algo de música. Mucho nos divagaríamos si pretendiésemos ahora enumerar las ventajas de la armonia y del canto; pero hablamos á una sociedad ilustrada que tiene demasiada aficion á la música y á la cual solo le han faltado profesores hábiles que difundan esta clase de conocimientos y formen el buen gusto que debe reinar en nuestras reuniones. Afortunadamente el profesor Sr. J. Escolástico Andrino ha venido á establecer[se] entre nosotros y con infatigable celo se ha dedicado exclusivamente á la enseñanza de nuestra juventud. No hemos podido presenciar, sin las mas vivas y gratas emociones, los adelantos de nuestra juventud la noche del 13 de este mes en que dicho profesor nos obsequió con el sexto concierto. En él oimos con la mayor complacencia al jóven Rafael Olmedo de edad de doce años, tocar con bastante destreza un obligado de violin de dificil ejecucion, compuesto al efecto por el Sr. Andrino, Fuimos igualmente testigos de otro obligado, que el jóven Antonio Zelada de edad de catorce años, sostuvo acompañado de la orquesta con dulzura y primor en la flauta, mereciendo los repetidos aplausos de una numerosa concurrencia que se hallaba presente, dejando conmovidos á los espectadores que con asombro escuchaban los apasibles sonidos y agradables armonias producidas por aquel instrumento puesto en manos de un tierno jóven de quien no se esperaban tan avanzados adelantos. El jóven Laureano Campos ejecutó el tercer obligado en el corneta de piston con no menos habilidad que los anteriores. Este instrumento delicado por su naturaleza, fué manejado con la mayor destreza, no dejando nada que desear á los espectadores nuestro pequeño ejecutor. La mayor parte de las composiciones que oimos, son obra del genio del Sr. Andrino, y su mérito en nada cede á los extranjeros. Observamos con bastante complacencia que ya en Centro-

²⁵ Se conserva la gramática de la *Gaceta* original. Este artículo fue localizado y transcrito totalmente por Miguel García en 1927. (García, 1927, I: 287).

América hai hombres que sin modelo y sin estímulos, se perfeccionan en sus respectivas profesiones. Anteriormente sin abundar en ideas de lo grave y sublime, solo apetecíamos escuchar un valze ó una contradanza, despreciando lo sentimental y profundo de las composiciones de los mejores maestros italianos y alemanes; pero de poco tiempo acá vemos con mucho placer que ya se presta la mayor atención y se escuchan con agrado, las orquestas en que se ponen en exhibición las grandes composiciones del ingenio europeo.

Concluirémos este artículo dando al Sr. escolástico Andrino á nombre de los habitantes de esta capital las gracias mas espresivas por el infatigable celo con que ha contribuido á la mejora de nuestra música y á la formación del gusto por lo delicado y sublime".

(Gaceta, 19/1/1849. T.1, (95): 380)

Es interesante observar el contraste entre el contexto social en que este desarrollo musical se daba y la inflexión modernista del autor de la reseña, que propugna por el adelanto de la juventud y el refinamiento del gusto a través del aprendizaje y práctica de modelos importados, presentes en "*las grandes composiciones del ingenio europeo*". Héctor Lindo informa que a mediados del siglo XIX El Salvador estaba totalmente empobrecido por el azote de las guerras fratricidas entre los estados que formaron la Federación Centroamericana después de la independencia. En el lapso de 1841 a 1890 el país participó en 10 guerras contra sus hermanos centroamericanos e internamente se lograron trece golpes de estado (Lindo, 2006: 111). En medio de una permanente convulsión social, sin atención a la educación y escasez de recursos económicos, el pueblo salvadoreño era en su mayor parte iletrado. De acuerdo a María Tenorio los discursos en los periódicos no podían reflejar más que el imaginario de la élite letrada: la visión era la de la minoría dominante con cultura occidental que aceptaba el prototipo europeo como el modelo superior al que se debía aspirar un país donde la mayoría de la población era indígena o ladina (Tenorio, 2005: 2). Aún cuando musicalmente tanto en El Salvador, como en Latinoamérica decimonónica, los lazos y dependencias estéticas con Europa eran insalvables, Andrino, paladinamente plantea y concretiza una contraparte local representada con su propia producción compositiva, la participación de solistas jóvenes salvadoreños y la justipreciación de la historia musical local de su momento, a través de sus escritos, todo lo cual, como se ha señalado, estimulaba la nacionalidad y la autoestima. En este aspecto las actuaciones del compositor-escritor eran congruentes con sus principios americanistas y nacionalistas planteados desde 1847 en sus *Nociones de Filarmonía*, ya que impulsaba y defendía la producción local.

Otro artículo de Andrino, remitido a la *Gaceta del Salvador* el 20 de Julio de 1853, publicado por la imprenta de Antonio Liévano²⁶, tiene importancia en el campo de crítica musical centroamericana, ya que con motivo de rebatir señalamientos de una supuesta mala práctica musical en la iglesia, vertidas en una nota anterior de la *Gaceta*, el autor presenta una serie de argumentaciones que descubren criterios de comportamiento musical, detalle de aspectos técnicos y fuentes literarias utilizadas dentro de la música ejecutada en el templo a mediados del siglo XIX, informaciones que no se encuentran en otro lugar. Andrino procede aquí en forma demoledora contra los criterios prejuiciosos y opiniones sin fundamento musical del periodismo local del momento, contraponiendo datos sobre el dinamismo histórico del repertorio de música sacra, criticando el euro-centrismo cultural al no producir obras que tomaran en cuenta particularidades de ejecución propias de América. Insta a la incipiente crítica musical periodística a girar su atención y dar impulso a la música

²⁶ Ver artículo en el capítulo II, B. g.

académica Centroamericana, para lo cual notifica sobre el trabajo que en esa dirección él había logrado realizar. En este punto el maestro Andrino se constituye junto a Eulalio Samayoa, en uno de los primeros baluartes de la defensa y promoción de la composición local²⁷ y el primero en divulgar internacionalmente obras de sus compatriotas. Andrino había acarreado la molestia que le ocasionaba la emisión de opiniones no fundamentadas desde años atrás, antes de publicar las *Nociones de Filarmonía*. En la nota inicial de este pequeño libro dice:

"No habiéndose podido hacer la impresion de esta pieza en el año que fué escrita, llegué á desesperar de que se presentara otra ocasion favorable, aunque escusé de este modo la crítica desconsiderada de los que no sabiendo jota de música hablan con inexactitud" (Andrino 1847: Fol. 2).

El último artículo relacionado con la vida musical centroamericana, considerado en este estudio se encuentra en el periódico *El Rol*, rotativo del cual el autor fuera editor. El artículo titulado *El Sr. D. J. Eulalio Samayoa*²⁸ es una nota necrológica donde Andrino rinde homenaje a este compositor guatemalteco, para lo cual cita datos relativos a su desempeño como violonchelista, director y compositor, tomados de sus *Nociones de Filarmonía* escritas ocho años atrás (*El Rol* 18/7/1855, (36): 4). A ello agrega informaciones biográficas, como la referencia a los idiomas que Samayoa dominaba (entre ellos el francés) y su participación en la vida política guatemalteca como Diputado municipal fiel a las ideas liberales. No obstante, el dato más valioso es la fecha del fallecimiento de Samayoa, el 7 de junio de 1855, fecha que no ha quedado registrada ni en la *Gaceta de Guatemala* ni en el *Libro de Defunciones 1816-1870* que se conserva en el Archivo Histórico Arquidiocesano de la ciudad de Guatemala. No son exactos los datos en cuanto a la edad de Samayoa al morir (que fija en 70 años), ni el número de matrimonios que tuvo, consignada en dos²⁹.

c. Música, poesía y política

Las convicciones americanistas, nacionalistas y liberales de Escolástico Andrino fueron trasladadas al ámbito periodístico por diversos caminos. Inicia con la publicación de su producción literario-musical, a través de entregas que hizo al periódico oficial de textos de canciones patrióticas dedicadas a la independencia Centroamericana y que fueron publicadas durante las vísperas de las celebraciones de la Independencia en el mes septiembre de los años 1848 y 49.

La primera canción patriótica publicada en la sección de Variedades del periódico oficial (*Gaceta*, 28/9/1848 (78): 313)³⁰, contiene un mensaje unionista y liberal derivado de las convicciones políticas de Andrino en simpatía a la lucha ideológica y material de Centroamérica a mediados del siglo XIX. La pieza se compone de cuarenta versos agrupados en octetos formando un coro que alterna con cuatro estrofas. La publicación distingue, con letra cursiva, algunas palabras del poema como *Centro, El Salvador,*

²⁷ En 1813 ya Eulalio Samayoa proponía a sus colegas filarmónicos componer piezas para el servicio religioso de celebración anual de los músicos (Samayoa, 1843 [a] Fol. 1v).

²⁸ Ver artículo en el capítulo II, B. h.

²⁹ En el acta de bautismo de Samayoa consta que nació el 1 de diciembre de 1770 lo que informa una edad de 84 años y 6 meses al morir. Samayoa se casó tres veces, siendo su última esposa Valentina Arévalo (de Gandarias 2002: 63).

³⁰ Texto completo de la canción en el Capítulo II B. d.

Independencia, Libertad, Nación, América central, Confederación, Unión y Paz, que funcionan como núcleos generadores. Así, el Coro, que inicia *El Centro recuerda...*, plantea la liberación centroamericana del yugo español y el loor ofrecido al estado del Salvador a quien califica de libre, hermoso, generoso y fecundo. La primera estrofa asigna a la Independencia la obtención de la ley y la libertad, aludiendo luego a las luchas que dividieron América Central, después de la independencia y la esperanza de recuperar la "Nación" centroamericana. Complementa en la siguiente estrofa el llamado a la "Confederación" como camino para obtener la paz ya que la "Nación" al borde del precipicio debía despertar y defenderse. En este punto Andrino traslada a poesía la siempre acariciada idea liberal de reunificación, en un momento en que la región se encontraba amenazada por la voracidad británica que ocupaba el puerto de la Unión. De la misma manera en la siguiente estrofa refuerza la llegada de *la hora de los pueblos libres* y la huida de los tiranos, lo que alude figuradamente no solo al momento de la independencia, sino a la más cercana caída del déspota Francisco Malespín y la entrada al poder de los liberales en 1845.

El interés por incorporar en su discurso poético la ideología liberal puede observarse también en la última estrofa de la pieza, que inicia: *Salve América Libre...*, donde llama a la integridad territorial ya no de Centroamérica sino del continente americano. La inclusión implícita de los Estados Unidos como parte de un solo bloque americano, responde a la visión de los gobiernos de El Salvador, Honduras y Nicaragua, que buscaban la intervención norteamericana en el conflicto con Gran Bretaña, con la esperanza de liberarse de su presión (Bonilla, 2000: 119). Con ello hacían caso omiso a los intereses económicos de la gran potencia en la región, que buscaba abrir un canal interoceánico en Nicaragua. La situación resuelve finalmente con el tratado Clayton-Bulwer realizado en 1850 en el cual ambas potencias negociaron su presencia en el Istmo (Idem: 120).

La ejecución de canciones patrióticas, por el propio compositor, durante las celebraciones oficiales del aniversario de la independencia y su posterior publicación en el diario oficial ponen de manifiesto la afinidad y cercanía que el autor mantenía con las altas esferas del poder en tiempos de Doroteo Vasconcelos. El año de 1849 publica otra canción patriótica: *Al quince de Setiembre*. En ella se reiteran como núcleos de interés la nacionalidad, el patriotismo y la libertad. Exhorta además a enfrentar tiranos e insociales, afirmando el valor de la ley y la obediencia como legados de la independencia³¹.

Otra faceta de su presencia en la prensa salvadoreña se encuentra en su participación como suscriptor del periódico *La Unión*. En esta ocasión su actuar ejemplifica patrones de comportamiento genérico de la prensa Salvadoreña a mediados del siglo XIX, caracterizados por el sectarismo social, la estrecha ligazón entre la prensa y la política partidista, y la agitada problemática económica y política de Istmo en esos momentos. Iván Molina ha señalado esta tónica aplicada a la circulación, lectura y escritura de textos seculares concentrada en comerciantes, militares e intelectuales frecuentemente ligados a la política, cuyos recursos y viajes les permitían adquirir libros, tener bibliotecas y con ello acceso al pensamiento ilustrado, influenciado principalmente por textos franceses (Molina, 2002: 1).

Ítalo López Vallecillos señala que el periodismo salvadoreño, desde sus primeros balbuceos en 1826, se encuentra influenciado por las tendencias de viejo periodismo

³¹ Ver poema en la parte II B. e.

Francés, favorecido por la natural acogida del liberalismo y las ideas de la ilustración, que contribuyeron al movimiento independentista y perduraron hasta la vida republicana (López, 1987: 79). La preponderancia cultural francesa, posible merced del crecimiento económico de aquella nación con Napoleón, aunado a la crítica situación de la corona española, se manifestaba en un periodismo ideológico como vehículo de mensajes políticos y económicos, más que como un medio de información imparcial (Ídem. loc. cit).

Muchos de los artífices editores de periódicos no fueron periodistas de profesión sino intelectuales y políticos que compartían su trabajo con intermitentes incursiones periodísticas de distinta índole que les permitían figurar, alcanzar y afianzar el poder. Un claro ejemplo de esta situación la ofrece la observación de las personas que participaban como agentes impulsores del quincenario *La Unión, Periódico de política - Artes - Literatura y variedades*³², aparecido el 15 de Junio de 1849, durante la administración de Doroteo Vasconcelos (1848-50). Encabeza la lista como encargado de suscripciones en la capital, José Escolástico Andrino, ofreciendo su casa, situada en la Calle de la Amargura No. 35, en San Salvador. Andrino participaba en ese entonces en la administración municipal de la capital. Entre los agentes que promovían la venta y circulación del periódico en el interior, se encontraba el licenciado Rafael Campo, quien llegaría a ser presidente de el Salvador durante la guerra contra los filibusteros en 1856, y que en este momento trabajaba como agente del quincenario en el Puerto de la Unión.

El caso no es más que uno entre muchos que proliferaron a mediados del siglo en San Salvador. Así los presidentes Eugenio Aguilar (1846-48) y su sucesor Doroteo Vasconcelos (1848-51) habían participado como editores del periódico *El Salvador Regenerado* en 1845 y luego el *Crepúsculo* en 1847 (López, 1987: 94-95). Francisco Dueñas, presidente de 1852 a 1854 había sido redactor de *El Amigo del pueblo* en 1843 (Ídem: 90) y combatía la reelección de Vasconcelos en 1850 en el periódico *La Crónica* (Ídem: 181). Otras importantes figuras públicas liberales de la escena centroamericana como Rafael Pino y José Francisco Barrundia, establecieron trincheras ideológicas contra el régimen conservador de Rafael Carrera que privaba en Guatemala, en los periódicos y *El Amigo de la Paz* (1843) y *El Progreso* (1849) (Ídem.: 91 y 95).

La Unión circuló en Centroamérica con agencias locales en San Miguel, San Vicente, Santa Ana, Sonsonate, Ahuachapán, Metapán, Suchitoto, Cojutepeque y Zacatecoluca y en el exterior en las ciudades de San José, León, Comayagua, Tegucigalpa, Granada, Guatemala y Granada. Su contenido priorizaba la discusión sobre la problemática política de Centroamérica de su momento, declarándose abiertamente proclive al gobierno liberal de Vasconcelos del cual se expresaba:

"persigue á nadie, no proscribire, no toma la hacienda ajena; respeta el saber, considera la honradez, considera la propiedad" (*La Unión*, 15/6/1849, (1): 2)

El eje principal de la ideología plasmada en *La Unión*, aparece en la sección llamada *NACIONALIDAD*, que reiteraba vehementes llamados a la reunificación de la perdida "República Centroamericana", ante el peligro que constituía la creciente presencia militar extranjera en suelo centroamericano, primero con la usurpación británica de la Mosquitia (Nicaragua) en 1841, luego el ataque a Trujillo en Honduras en 1847 a lo que siguió el

³² Se han consultado los quince números contenidos en *El Salvador. Periódicos del Siglo XIX*. editados por el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana de Nicaragua.

bloqueo del puerto la Unión en el Salvador (1848) y (La Unión, 10/11/1849, (11): 41-42). Criticaba también la apatía de Guatemala y Costa Rica, llamando a la federación de los tres estados centrales (El Salvador, Honduras y Nicaragua) para hacer frente a la crisis (La Unión, 1/12/ 1849. (12): 48).

Aún cuando no se encuentran en este periódico artículos que puedan ser adscritos a la pluma de Escolástico Andrino, queda clara su participación y apoyo al movimiento liberal en su papel como suscriptor del periódico, su implícita relación con los agentes del mismo - políticos y militares del movimiento liberal - y su propia actuación como funcionario de gobierno.

Continuidad de sus tareas periodísticas las encuentra como editor de los periódicos *El Siglo* y *El Rol*. (Gaceta, 16/7/1862. T. 10, (73): 2). Según el tipógrafo Domingo Granados, en su artículo titulado *Origen de la Imprenta en la República de El Salvador* citado por Larde Larín en sus *Orígenes del Periodismo en el Salvador*, Escolástico Andrino habría comprado una imprenta a Francisco Suárez, que a su vez la compró a Antonio Liévano. En esa imprenta publicó, primero en San Salvador el periódico *El Siglo* (1851-53) y luego, en San Vicente, *El Rol* (1854-56). La imprenta había venido de Honduras traída por los señores Romero, fue vendida por Andrino a José Mariano Dorantes y administrada por el tipógrafo Gabriel Palma (Larde, 1950: 149). Ítalo López agrega que *El Siglo* fue un periódico político donde colaboró el poeta Ignacio Gómez. Publicó la toma de poder de Francisco Dueñas (1852-54), la biografía de Enrique Hoyos, poeta nombrado Ministro de Relaciones Exteriores, y, una crítica de José Francisco Barrundia a los diputados evasivos que sabiendo de las maniobras de Rafael Carrera en Honduras, abandonaron su curul en la plenaria para no tocar el tema (López, 1987: 100-101). La biblioteca del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica conserva en microfilm 101 números de *El Siglo* publicados entre 1851 y 1853.

Ha sido estudiado anteriormente el artículo necrológico sobre Eulalio Samayoa que publicara el maestro Andrino en *El Rol* en el mes de julio de 1855. Este semanario vio la luz a fines del año 1854 en San Vicente, ciudad que funcionaba como sede provisional del Gobierno luego del terremoto del 16 de abril del mismo año que arruinó la ciudad de San Salvador. En la carátula del periódico se informaba la inclusión de artículos en las secciones comercial, industrial, política y de variedades. El periódico circulaba en Ahuachapán, Metapán, Sonsonate y Opico, donde tenía suscriptores³³. En sus páginas se observa la simpatía de los editores por el gobierno del presidente José María San Martín (1854-56), haciendo crítica positiva y publicando observaciones y sugerencias para el mejor funcionamiento y servicio del gobierno y sus funcionarios. En un artículo sobre *Mejoras Materiales* publicado en 1854, instaba a los Gobernadores emprender acciones que en realidad favorecieran a las poblaciones, señalando una serie de carencias materiales en caminos inexistentes, edificios públicos deteriorados, sistema de arbitrios sin plan y carencia de correos entre poblaciones. (*El Rol*. 29/9/1854. (3): 1).

El artículo titulado *LA MONARQUIA EN AMÉRICA, ó sea provocaciones del despotismo contra el poder de los pueblos*, firmado por F. I. en Chalatenango en 1855, descubre la participación política liberal directa de *El Rol* en la convulsa situación política de

³³ Para este trabajo se consultó la colección de ejemplares de *El Rol* resguardada en la Biblioteca P. Florentino Idoate de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas en la ciudad de San Salvador que abarca desde el N° 3 (septiembre de 1854) hasta el N° 50 Año II (marzo de 1856). La biblioteca del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica conserva en microfilm 20 números de *El Rol* publicados entre 1855-56.

Centroamérica. Ataca la política conservadora guatemalteca, representada por Rafael Carrera, quien desde 1840 venía ejerciendo un papel predominante apoyado por el clero y la aristocracia. Critica el entreguismo de Guatemala a las políticas imperialistas inglesas bajo la influencia del cónsul británico Federico Chatfield, responsabilizándolo de imposibilidad de reunificar la República Centroamericana, la indiferencia de ese país ante las acciones invasoras y los despojos efectuados por Inglaterra en Nicaragua, (El Rol, 16/7/1855. (36): 1).

d. Crónica administrativa

Los proyectos e iniciativas desarrollados por José Escolástico Andrino en puestos directivos de la administración pública salvadoreña quedaron registrados en las páginas de la *Gaceta de El Salvador*. Se ha señalado que estas actividades las desarrollaba paralelamente a su trabajo como músico director de la Sección Filarmónica. El mes de febrero de 1849, siendo Regidor del Cuerpo Municipal, es nombrado miembro de la comisión encargada de acompañar a Ocoatepeque al Obispo de San Salvador, Tomás Zaldaña con motivo de su consagración (Gaceta, 9/3/1849. T. 2 (2): 2). Una de sus primeras acciones como Alcalde 1º Constitucional por depósito de vara, fue la de llevar a cabo un nuevo empedrado de las calles de San Salvador, publicando en *La Gaceta* un reglamento para realizar el trabajo (Gaceta, 16/3/1849. T2 (3): 1). Ese mismo año, como regidor en la corporación municipal, propone nombrar las calles de San Salvador que al momento se encontraban sin identificación, para lo cual prepara, junto Mariano Villavicencio (regidor), un proyecto que fue elevado a La Secretaría de la Municipalidad. (Gaceta, 6/4/1849. T. 2 (6): 1). Estas iniciativas revelan el inquieto espíritu de Andrino, preocupado por la elevación de la calidad de vida de los capitalinos en cuanto al orden y señalización de las calles y la movilidad en las vías públicas.

Una segunda etapa de su trabajo en medios impresos ligados a la administración pública se inicia en 1850, cuando trabaja como Administrador General de Correos. Avisos publicados en la *Gaceta* dan cuenta de los problemas que afrontaba, interna e internacionalmente, al frente de la institución. En octubre de ese año hace un llamado a dueños de correspondencia para recoger sus cartas e impresos a fin de rendir cuentas de semestre (*Gaceta*, 25/10/1850. T. 2, (86): 2-3). En otro aviso publicado dos meses más tarde denuncia ante los editores de *La Gaceta* la violación de su correspondencia particular enviada desde México por el General Pedro María Anaya, Administrador de Correos de República Mexicana, perpetrada en el tránsito por Guatemala. Los editores condenan el hecho e informan que sobre las cartas se habían escrito una serie de insultos e indecencias contra los salvadoreños (*Gaceta*, 13/12/1850. T. 2 (93): 4)³⁴. La última incursión en la prensa como funcionario público aparece en la *Gaceta* del 9 de marzo de 1859, cuando da cuenta de su participación como Gobernador del Departamento de San Salvador para reestablecer el orden luego de una asonada ocurrida el 3 de marzo anterior (*Gaceta*, 9/3/1859. T. 7 (85): 3).

³⁴ Ver el anuncio en el capítulo II B. f.

D. Anales Filarmónicos

El último de los escritos de Escolástico Andrino considerado en este estudio es un manuscrito de 25 folios localizado en el Archivo Calderón³⁵, en la ciudad de San Salvador titulado *Anales Filarmónicos o Recopilación de hechos Musicales*. Aún cuando el documento no consigna autor alguno ni al inicio, ni para cada uno de los quince artículos que lo forman, es posible atribuir la compilación y la copia manuscrita a Escolástico Andrino en virtud haber sido localizada entre otros documentos que formaban parte de su archivo y que fueron conservados por sus bisnietos, los hermanos Germán y Julio Cortés Andrino, antes de ser entregados al Archivo Calderón en la ciudad de San Salvador. El punto caligráfico del manuscrito, similar al de los otros documentos de ese fondo y el título, que coincide con otros títulos similares de otras producciones del autor como las *Nociones de Filarmonía*, y la serie de valeses *Memorias de mi temporada Filarmónica* (Andrino, 1854: Fol. 7v.), son hechos que contribuyen a confirmar la atribución del escrito. En los artículos se observa la referencia a una producción periódica de publicaciones anteriores y futuras, lo que aclara que Andrino no es el autor de los artículos sino solo el compilador³⁶.

a. Extractos de revistas musicales

Andrino nombra el documento aludiendo al trabajo de recopilación de sucesos que aparecían en artículos de revistas musicales en castellano de mitad del siglo XIX, los que atrajeron su atención, pareciéndole de suficiente importancia al punto seleccionar un grupo representativo y darle el título de *Anales Filarmónicos*, motivándose a copiarlos, ordenarlos y prepararlos para su reproducción en un solo cuerpo publicable, intención que no pudo llevar a cabo. El objetivo se trasluce en el subtítulo: *Recopilación de hechos musicales*, aludiendo al interés de reunir y dar a conocer un cúmulo de datos y reflexiones en los campos de la teoría, la crítica, la biografía, la técnica y la pedagogía musical de su momento. Con ello buscaba, de acuerdo a su firme vocación pedagógica, trasladar a los músicos centroamericanos, noticias actualizadas de la vida musical europea.

La acción de reproducir artículos tomados de revistas seguía la tradición periodística común durante el siglo XIX, no solo en Centroamérica, sino en diarios latinoamericanos y revistas de música. En los periódicos locales abundaban reproducciones de artículos publicados en otros periódicos centroamericanos. Múltiples ejemplos de esta práctica pueden encontrarse en el rotativo *La Unión*, del cual el mismo Andrino fue suscriptor. En él eran reproducidos, entre otros, artículos del *Correo del Istmo*, del *Diario de la Marina* (La Unión 15/9/1847 (7): 27) y de el *Costaricense*, que a la vez traducía artículos de *El Nacional* de París (La Unión, 15/10/1849. (9): 36). Esta práctica existía también en las revistas musicales europeas. La revista *L' Italia musicale*, en 1850, reproducía artículos escritos por Françoise Fetis en la *Revue et Gazette musicale de París* (Conati, 1992: en línea).

³⁵ El Archivo es parte de un proyecto de recuperación de la memoria histórico musical de El Salvador iniciado por los hermanos Ramses y Cristo Calderón. El archivo contiene la mayor cantidad de música salvadoreña del siglo XIX y principios del XX nunca antes compilada en el país. La conformación de este valioso fondo musical se debe a donaciones de los maestros Sabino Deodanes, José Cándido Morales, y José Cecilio Orellana, así como los documentos de Escolástico Andrino entregados por los hermanos Cortés Andrino. Noticias del trabajo realizado se encuentran en línea <<http://www.redmusical.org>>

³⁶ No se ha encontrado al momento alguna revista musical publicada con artículos de Escolástico Andrino.

Los artículos que componen los *Anales Filarmónicos* contienen reproducciones o traducciones de otros artículos ya publicados en revistas y periódicos expresamente citados como fuentes: *La Presse de París* (1836), *Italia Musical* (Milán, 1847-1859), *Bélgica Musical* (1840-1859), y *El Mundo Musical* (Barcelona, 1845), artículos a., g. y j., j, h y l, respectivamente. No fue posible localizar, autores, número de publicación y/o fechas precisas de donde provienen los artículos debido a la imposibilidad de acceder a sus posibles fuentes, es decir, revistas musicales españolas y principalmente cubanas publicadas entre 1844 y 1855³⁷. Esto, considerando que dos de los artículos fueron escritos en la isla (artículos b y k) y que el maestro Andrino trabajó allí antes de 1843. A su retorno es posible que haya traído consigo revistas como *El Apolo Habanero* cuya circulación inició en 1836 o bien la *Revista Musical de la Habana*, que inicia su circulación en 1843 (Torres, 1990: 4).

Posteriormente el acopio de bibliografía le habrá sido mucho más fácil, que lo que era para una persona sin los vínculos que él mantenía con el extranjero, relacionados precisamente con correspondencia, libros, periódicos y revistas de carácter cultural. Se recordará que el tema de las publicaciones y periódicos era parte cotidiana de su vida no solo como editor o suscriptor de periódicos sino como agente para San Salvador de impresos extranjeros. Existe la posibilidad que haya mantenido nexos y correspondencia con Cuba, a partir de 1849, siendo Administrador de Correos, pudiendo recibir publicaciones musicales como *La Lira de Cuba* (Santiago, 1846) o el *Arpa* (1853).

Se puede hacer un acercamiento a los posibles años en que fueron publicados algunos de los artículos cuando mencionan eventos, personas o instrumentos cuyas fechas de apareamiento o acción pueden rastrearse. Así el primer artículo cita, hablando de los inventos del físico Charles Wheatstone, a la concertina (Fol. 3), construida en 1844, lo cual limita la creación del artículo a partir de ese año. Igualmente el segundo artículo sobre nuevos instrumentos musicales, informa acciones que suceden en La Habana tres años después del surgimiento del harmonium (1842), es decir el artículo fue escrito en 1845 (Fol. 4v). El artículo titulado *Otras dos palabras* trae a colación acciones contemporáneas a la administración del conservatorio de Viena por Gottfried von Preyer, lo cual indica el período comprendido entre 1844-48 (Fol. 7). Otro artículo que ofrece datos temporales es el destinado a Giuseppe Verdi, informando de un futuro estreno de la ópera *Jerusalem* (1847), con lo cual limita la escritura del artículo antes de esa fecha (Fol. 22v). El dato más tardío corresponde a las exequias fúnebres de Gaetano Donizetti ocurridas luego de su fallecimiento en 1848 citado en artículo destinado a su memoria (Fol. 13). Con estos datos es posible aproximar la construcción de los *Anales Filarmónicos* entre finales de la década de 1840 e inicios de la de 1850.

Es notorio el predominio de la cultura musical francesa que se observa en los artículos. Ello se colige por la continua y prominente referencia que se hace al desarrollo musical parisino, citando sus teatros, sus compositores, sus revistas y hasta sus calles. En algunos de ellos se citan pasajes escritos por críticos franceses como Héctor Berlioz y Adolphe Adam. Una parte de los artículos son traducciones de textos originalmente escritos por franceses en su idioma nativo. Es oportuno recordar aquí que las revistas musicales españolas de esta época, como otros periódicos europeos contemporáneos daban espacio

³⁷ Fuera de la revista *El Mundo Musical* (Barcelona, 1845), ninguna otra fuente española fue consignada en la recopilación de Andrino. La base de datos en línea más importante sobre publicaciones musicales del siglo XIX, RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals), ha registrado al momento seis revistas musicales españolas publicadas en el siglo XIX, y ninguna revista musical publicada en Cuba. Ver <<http://www.ripm.org>>.

importante a la producción operística Francesa e Italiana, la que dominaba la escena europea (Berrocal, 2001, en línea). Contemplaban aspectos que iban desde selección del repertorio, adecuación de las traducciones, hasta la historia musical y la construcción de instrumentos. También incluían biografías de eminentes compositores y cantantes famosos (Ibíd., loc. cit.). De esta suerte los lectores especializados, entre ellos Andrino, se mantenían al tanto del avance musical contemporáneo.

b. Crítica musical europea en Centroamérica

Los artículos que conforman los *Anales Filarmónicos*, resultan importantes para la musicología Centroamericana contemporánea en diversos aspectos. En primer lugar ilustran la manera en que se consolidaba en América la cultura musical hegemónica proveniente de los centros de producción musical más importantes de Europa: Francia (en particular París), Italia y Bélgica, a través de la exportación de impresos periódicos en revistas especializadas, que por momentos descubren una visión etnocéntrica y excluyente, manifiesta no solo en la escasa atención que les merecía la producción americana y su ubicación en los últimos lugares de su jerarquía, sino en la calificación primitiva y rústica de sus habitantes. Basten dos ejemplos:

*"como al mísero salvaje de América, el amor y la guerra les inspiran sus bailes
graciosos o rústicos, monótonos o bulliciosos, voluptuosos o sanguinarios"*

(*Anales*, s/f. Fol. 9)

*"Y esto no sucede solo en Francia: la excelencia y la celebridad de los instrumentos
de Sax, ha hecho que se adopten en Prusia y en Holanda, en Bélgica y en Inglaterra; en
Rusia y en Italia, y hasta en Chile y en la India".*

(*Anales*, s/f. Fol. 4)

Estos criterios de apreciación, trazan un perfil colonial de la autoridad intelectual avalada por la revista fuente del artículo, criterios que por fuerza de repetición y acumulación, se convirtieron en clisés absorbidos y fijados como realidades incuestionables en el imaginario y la sensibilidad local centroamericana, de mediados del siglo XIX³⁸. A ello se sumaba la importación continua de repertorio y la presencia misma de empresarios de ópera europeos en suelo centroamericano, todo lo cual contribuyó a la formación de músicos y público condicionados, que aceptaban apriorísticamente las bondades de los productos culturales importados, excluyendo o demeritando la producción local, situación que se proyecta a las generaciones siguientes teniendo continuidad hasta el momento presente.

Por otra parte los *Anales Filarmónicos* ejemplifican el tipo de crítica y periodismo musical importado, que circulaba en impresos a mediados del siglo XIX en Centroamérica. De particular importancia son los datos de la vida musical en la Habana contenidos en dos de los artículos³⁹. La referencia al trabajo de Sociedades Musicales, enseñanza en Conservatorios, métodos de lectura musical, desarrollo de nuevos instrumentos y los nuevos descubrimientos de la ciencia acústica, iluminan los paradigmas culturales de desarrollo musical que buscaban alcanzar los países americanos, sobre todo la organización gremial

³⁸ Ileana Rodríguez ha reparado puntualmente en este fenómeno, al analizar el perfil de "lo americano para lo europeo" a partir del análisis sobre criterios de Arthur Morelet viajero francés en América Central en la mitad del siglo XIX (Rodríguez, 2007: en línea)

³⁹ Ver artículos b. y k. en la parte II. C.

de los músicos y la enseñanza musical institucionalizada, que Andrino clamaba en sus *Nociones de Filarmonía*, lo cual reforzaba sus planteamientos en tal dirección.

El trabajo de selección realizado descubre, por otra parte, el universo de intereses musicales de Andrino en el campo científico, educativo e interpretativo, confirmando su espíritu académico ilustrado.

c. Vida musical europea en retazos

El manuscrito de los *Anales Filarmónicos* está compuesto de quince artículos que refieren principalmente acontecimientos de la vida musical europea de mediados del siglo XIX. Los artículos fueron escritos contemporáneamente por musicólogos de habla hispana, y ofrecen datos dispersos, actualmente de difícil acceso. Temáticamente predomina un número de siete artículos sobre distintos aspectos del desarrollo de la ópera, destinando un artículo especial para cada uno de los tres compositores italianos Gaetano Donizetti (Art. f.), Giuseppe Verdi (Art. l.) y Saverio Mercadante (Art. m.); dos para estrellas cantatrices del momento, la noruega Jenny Lind (Art. n.), y la italiana Marietta Alboni (Art. ñ.) y otros dos, en el dominio de la crítica (Arts. b y c.).

El primer artículo de los *Anales Filarmónicos* trata sobre nuevos descubrimientos en acústica, el avance científico en la definición de los parámetros del sonido y la descripción de interesantes experimentos físicos relacionados con el sonido llevados a cabo por el científico inglés Charles Wheatstone (Art. a.). Menciona varias invenciones del físico inglés entre las que sobresalen: el caleidófono (1827) y la concertina (1844). Estos contenidos correspondían en alguna manera al anhelo de Andrino de que la música fuera considerada como una ciencia de la misma categoría que las demás disciplinas del saber humano.

El segundo artículo, *Nuevos Instrumentos Músicos* se relaciona con otro, más adelante dedicado a la crítica del concierto dado por el pianista José Miró en el Liceo de la Habana (Art. k.). Ambos comparten el haber sido escritos en Cuba y mencionar aspectos de la vida musical de la isla en la mitad del siglo XIX. El primero de ellos, con motivo de exaltar los avances en los instrumentos musicales desarrollados por Adolfo Sax (Art. b.), describe las ventajas del saxotromba, el saxohorn y el saxófono, proponiendo su empleo en la orquesta y en las Bandas de Cuba. Se ubica temporalmente en 1836, cuando el pianista francés Juan Federico Edelmann estableció en la isla un almacén de música (Carpentier, 1979: 180). Describe las ventajas y dotes del almacén que contaba con instrumentos y métodos. Entre los instrumentos que vendía se encontraba el Harmonium, patentado por Alexandre Debain en 1842. El otro artículo, *Gran concierto del Sr. D. José Miró a beneficio del instituto del Liceo de la Habana*, es una crónica del recital ofrecido por este pianista español en el establecimiento del cual fue director por seis años durante su estadía en la Habana entre 1843 y 1851 (Martínez, 1878: 367 en línea). Miró se distinguía por sus ejecuciones virtuosas de variaciones sobre temas de óperas. En ese concierto ejecuta una fantasía sobre Ernanni (1844) de Giuseppe Verdi. La gala de detalles acerca de la interpretación pianística y su efecto en el público, ha de haber llamado la atención de Andrino, por las cualidades didácticas e ilustrativas del artículo para la realización de crítica musical sobre recitales de piano.

Para la selección de los dos artículos siguientes (consecutivos y complementarios), que ofrecen criterios de juicio sobre diferentes aspectos en la ejecución de óperas (Arts. c. y d.) titulados *Crítica de la Ejecución de una ópera* y *Otras dos palabras*, Andrino ha de

haber considerado sus cualidades didácticas en torno al diseño de críticas musicales, pensando, por acaso, en que los "críticos de periódico", de los cuales se quejaba, pudieran tomar luces en su lectura. Este objetivo didáctico solo fue contemplado en Guatemala ochenta años más tarde, a lo menos, con la preparación del libro *Ideas Estéticas sobre la Música*, finalizadas por el pianista y musicólogo Rafael Vásquez en 1932, pero que debieron de esperar sesenta años para ser publicadas⁴⁰. Y es que el artículo contiene elementos precisos y adecuados para formar parte de una crítica. El tema aborda la dificultad que sufría el auditorio en escuchar cantantes de ópera que fueran capaces de ejecutar trabajos contemporáneos del género, que exigían una mayor disposición del cantante hacia la actuación, que en tiempos anteriores. Con tal objeto el autor incluye ingredientes esenciales, principiando con la ubicación estilística comparada entre los requerimientos anteriores y los actuales, ejemplificándolo en obras de sus figuras cimeras, i.e. Glocchino Rossini versus Giuseppe Verdi. Examina además las causas de aceptación o rechazo de las composiciones, las dificultades de ejecución y producción, evaluando las inclinaciones hacia la novedad del público en el momento en que escribe. El siguiente artículo es complementario y cita experiencias de viaje de Héctor Berlioz en su paso por Alemania (Fol. 7v) - experiencias que quedaron cristalizadas en el libro *Voyage Musical en Allemagne et en Italie*, publicado en dos volúmenes en 1844 - recalcando sobre la necesidad de que los cantantes de ópera fueran además de músicos, actores.

Del artículo titulado *Disertación musical y reseña histórica del la Jota y el Fandango* se ha señalado anteriormente el sentido etnocéntrico presente en uno de sus pasajes. El texto está escrito originariamente en español, ofreciendo teorías legendarias del origen del fandango y otros ritmos populares españoles, para lo cual cita fuentes españolas como el trabajo del pianista y compositor Florencio Lahos (1815-1868), autor de una reseña sobre la jota.

El artículo dedicado a la personalidad de Gaetano Donizetti (1797-1848), cita pasajes escritos en primera persona por el compositor Adolphe Adam (París 1803 – 1856), quien escribió en *La Revue et Gazette Musicale de París* en los años 1834-35, 1838, 1854-56. Relata la temporada de ópera de 1847-48 cuando surge la Opera Nacional francesa, fundada por Adam con su propio dinero, citando el estreno de la ópera *Le Brasseur de Preston* compuesta por él en 1838 cuando vivía junto a Donizetti en París. Al final describe el ceremonial de los funerales de Donizetti en abril de 1848 (Fol. 13).

El aspecto más relevante en el siguiente par de artículos de los *Anales Filarmónicos* es su interés por la educación musical en cuanto a métodos y sistemas para el mejoramiento de solistas y coros, otro de los intereses medulares de Andrino. El primero titulado *Publicaciones musicales* (Art. g) plantea la búsqueda de renovación y actualización en la metodología para el estudio del canto motivada por necesidad de responder a las contingencias del nuevo estilo operístico. Reseña las virtudes de dos nuevos métodos de vocalizaciones y solfeo compuestos por Marco Bordogny y por Nava. El segundo artículo, *Concurso de canto en masa en Bruselas* (Art. k.), citando a la revista *La Bélgica Musical*, hace aprecio de los beneficios del método para estudio coral del profesor francés Guillaume Louis Bocquillon (Whilem), que había sido empleado con éxito en las escuelas para niños. Reseña además un concurso de coros realizado en Bélgica, donde se observa que las Sociedades de canto participantes eran distribuidas de acuerdo a su pertenencia a ciudades categorizadas por rangos de jerarquía.

⁴⁰ Rafael Vásquez Álvarez. *Ideas Estéticas sobre la Música*. Guatemala: Editorial Cultura. 1997, 103 pp.

En seguida se encuentran los artículos *Instituciones Musicales. La Unión Filarmónica en Milán*, y *Escuelas Populares de Canto en Trieste* cuyas partes medulares fueron traducidas de la revista *La Italia Musical* y tocan aspectos de la apreciación y práctica musical italiana decimonónica. Resalta el expreso sentido de segregación musical europea, derivada de nacionalismos exacerbados y acomodaciones placenteras al melodramático estilo operístico italiano del momento y su rechazo y exclusión de las expresiones instrumentales clásicas de la música Alemana, incluyendo los nombres de Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven.

Como puede constatarse la amplia paleta de asuntos musicales tratados en los *Anales Filarmónicos* parten de hechos musicales concretos de la escena musical europea, los que son tratados bajo un enfoque crítico que pone en relieve una dinámica de cambio cultural a mediados del siglo XIX, caracterizada por la ampliación del pensamiento hacia los nuevos estilos de la ópera, el rompimiento de paradigmas caducos de la melomanía operística, la búsqueda de apertura hacia las distintas formas de expresión musical instrumental, el fortalecimiento de las Sociedades Musicales, el surgimiento de nuevas metodologías para la enseñanza del canto, los avances de los descubrimientos en la acústica y el perfeccionamiento de instrumentos musicales. La preparación de esta reunión de asuntos en un solo paquete muestra la necesidad de actualización y la intención pedagógica de Escolástico Andrino.

II. Los escritos de José Escolástico Andrino

A. Libro

Nociones de Filarmonía y apuntes para a historia de la música en Centro América.

NOCIONES
DE
FILARMONIA ^[42]

Y

APUNTES PARA LA HISTORIA

De La
Música
GUATEMALTECA

IMPRENTA DEL ESTADO

[Fol.1v]

[Página en blanco]

^[41] En la parte superior de la página está escrito en forma manuscrita el nombre "A Taracena F." (Arturo Taracena Flores) historiador guatemalteco quien fuera propietario del libro. Taracena vendió su biblioteca a la Universidad de Texas en Austin, en la década de 1960 y actualmente forma parte de una de las colecciones especiales de la *Benson Latin American Collection*. El libro de Andrino se conserva allí con registro ML 220 G9 A537 Rare Books.

^[42] Se conserva gramática, espacios, numeración correlativa de páginas y estilo de texto en cursiva y negrilla del original. Notas de pie de página y aclaraciones agregadas se indican entre corchetes rectos

Notas

Por la continúa ocupación de esta oficina, no habia podido ver ha luz pública esta obrita, la cual fue entregada a la imprenta desde Marzo proximo pasado. – *El Director*.

Nota del autor. – No habiéndose podido hacer la impresion de esta pieza en el año que fué escrita, llegué á desesperar de que se presentara otra ocasion favorable, aunque escusé de este modo la crítica desconsiderada de los que no sabiendo jota de música hablan con inexactitud. El año de 1845. habiendo pasado por la capital del Estado del Salvador con direccion al Sur fuí propuesto y se me dió el destino de Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral. Detenido de esta manera al empezar mi segunda expedición al extranjero, me fue preciso contraerme de nuevo á la música en Centro-América y dedicar mis desvelos á la juventud, siendo el resultado haber revivido la idea de imprimir para los inteligentes mis *Nociones*. La falta de un método circunstanciado fue lo primero que me llamó la atención y que me decidió a formar de esta pieza uno que se ha impreso por separado en Guatemala con el título de Adicion, exornado con párrafos de estas *Nociones*. Para escribir sobre música me habia abstenido á pesar de que no podia ver con indiferencia el silencio que se ha guardado. Esperé impasiente hasta que al fin se presentó una oportunidad, despues de algunos años de profesar la música, y me diriji á mis compañeros de profesion el año de 1843. En aquel tiempo casi quedó incompleto mi trabajo a causa de algunos atrazos. Mui pocos filarmónicos vieron mis escritos y aun yo mismo por mi pura salud, no habia tenido valor de reformarlos hasta ahora, habiendo transcurrido cuatro años. Se notará diferencia en las cosas propuestas porque algo se ha realizado y llevado en aumento en Guatemala, y personas de las que se mencionan han fallecido; mas si se hace distinción entre una y otra época, el lector filarmónico podrá formar su juicio teniendo presente ésta advertencia.

S. Salvador, Noviembre 11 de 1847

[En blanco]

[Fol.2v]

**Contenido de esta obrita.
PRIMERA PARTE.**

	PAJINA
Sobre el modo de ilustrar la facultad de música	1

SEGUNDA PARTE

Necesidad de que hai de una Academia y el modo de formarla	6
--	---

TERCERA PARTE

Observaciones y opinion sobre algunas cosas anexas á la música.

Enseñanza.	14
Compases é intervalos.	25
Puntillos, sostenidos y Bemoles.	28
Manías de los aprendices.	31
Consecuencia de la mucha condescendencia.	33
Propósito de los que toman instrumento.	36
El órgano.	38
Rectificacion sobre el canto llano.	41
La música en el templo	43

CUARTA PARTE

Enumeracion de algunos profesores nacionales hasta 1843.	46
Confesion injenua.	58

[En blanco]

[Fol. 3v]

NOCIONES
DE FILARMONIA

Y APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA
MUSICA EN

CENTRO - AMERICA

POR

José Escolástico Andrino

hijo

DE GUATEMALA

Las artes pertenecen á la perfeccion humana, debiendo seguir su marcha ascendiente; y cuando cambian las cosas y los acontecimientos, tambien es preciso cambiar el rumbo.

mus. al alcance de todos páj. 204 ^[43]

SAN SALVADOR
IMPRENTA DEL ESTADO

1847.

[Fol. 4v]

[En blanco]

^[43] Cita tomada de libro de François Joseph Fétis, *La Música puesta al alcance de todos*. Antonio Fargas y Soler (Trad.). Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840.

A LOS LECTORES
FILARMONICOS

El autor que escribe sobre alguna materia, jamas queda bastante satisfecho de sus tareas; siempre le quedará mucho por decir. Las facultades son una fuente inagotable para los escritores instruidos en ellas, pues se les presenta un campo estenso donde profundizarse y manifestar su talento, pero para esto es preciso tratar la materia detenidamente. No es de esa clase la pequeña pieza que ahora presento: mui distante de llamarse obra, no merece talvez ni el título de nociones que lleva; no obstante, es el que me propuse darle y el que por su naturaleza le conviene. Para formarla tuve varios motivos. -1.º romper el profundo silencio, interesando á los filarmónicos á ilustrar la facultad música: 2.º fijar las varias opciones sobre formar una academia: 3.º esponer mi opinión con respecto á algunas cosas anexas á la música; y 4.º presentar ante el público al gremio tal cual se halla en la actualidad.

No deben leer estos escritos, los que no se interesen por la música porque dichas producciones naturalmente para los lectores de novelas, no tienen accion, ni /

[Fol. 5v]

/encuentran en ellas imájenes, ni héroes de los que por necesidad se ven obligados á improvisar los autores de aquellas. Los tratados ó escritos de música son para los iniciados en el arte; mas no se crea por eso que la música es tan limitada y que solo los profesores tienen capacidad y están en estado de apreciarla y ejercitarla: cabalmente es la mas jeneral, y se hace oir desde el magnífico concierto en los suntuosos palacios, hasta la mas rústica cantinela [cantilena] en la infeliz chosa de un salvaje, aunque mui diferente el modo de cultivarla en uno y otro.

Podré llamarme afortunado, si en mis trabajos encontraren algo útil los intelijentes. La sencillez con que está redactada esta pieza fastidiará; más como en cada párrafo se habla de diferente asunto, se han hecho indispensables las repeticiones para no quitar la claridad á la narracion – En consideracion á mis grandes deseos por la progresion de nuestra bella música, merézcanles mis nociones á los filarmónicos Centro americanos induljencia que es la única recompensa á que aspira su compañero de profesion.

Villa de San Martin en el Estado de Guatemala; Junio 4 de 1843. /

/ NOCIONES FILARMONICAS

POR JOSE E. ANDRINO.

Sobre el modo de ilustrar

la Facultad de Música.

Sin haber aprendido los principios fundamentales de una ciencia, ni cursarla; nadie podría ser sabio, ni tampoco nos gustaría lo científico si no tuviéramos instrucción; de la misma manera que un público poco acostumbrado á oír la música y hablar de sus bellezas, no estaría en estado de juzgar de buena pieza; lo que demuestra que hai una necesidad de aprender y acostumbrarnos siempre á los principios y a lo bueno para formar nuestro gusto; mas como en todas las materias se necesita de tiempo para llegar á la perfección, á los jénios elevados y amantes de su patria les está encomendado llenar el espacio instruyendo á la juventud para crear de este modo nuevos hombres y empaparlos en la facultad á que están consagrados. Cualquiera que tenga un mediano conocimiento se podrá convencer de esta ver-

2

/dad, y si en los países cultos donde cunde mas la civilización se estila, con mucha mas razón entre nosotros, ahora que empezamos á formarnos debiera practicarse. Qué infinidad de obras se publican en el extranjero, todas con el objeto de ilustrar á la juventud y facilitar los conocimientos en todas [las] facultades; mas nosotros como dice un escritor compatriota nuestro: estamos acostumbrados á que nos venga todo del extranjero, y se puede añadir que es de donde aprendemos y ponemos en práctica muchas cosas opuestas á nuestros usos y costumbres. Es pues, mui doloroso el concluir nuestra vida sin haber aprendido algo más de lo que nos enseñaron, y que nos quedemos buscando cual ciegos las luces del siglo, cuando ya sea tarde.

La música, el idioma divino, es sensible decir que entre nosotros ha estado casi olvidada desde tiempo inmemorial, y que el gusto por ella es nulo en la jeneralidad; en-vano proyectar conciertos, ópera y funciones escojidas, si el público de quien depende inmediatamente la buena acogida, no se ha tenido cuidado de acostumbrarlo á estos actos delicados y puramente filarmónicos, para los iniciados en el arte ó para los que tienen gusto por la música, y á la vez buena educación. Debido talvez al poderoso influjo que la música tiene sobre todo viviente, suelen resultar admiradores de ella; mas si estos admiradores que por re-

3

/gular son instruidos se tomáran la molestia de dar cada semana un artículo en los periódicos sobre música, aclarando y esplicando lo que esta ciencia encierra, y de la misma manera lo hicieran los profesores inteligentes como los Sres. Lic. D. Benedicto Saenz [Benedicto Sáenz Vallejo (1815 -1857)], D. J. Eulalio Samayoa [José Eulalio Samayoa (1780-1855)], D. Juan de J. Fernandez [Juan de Jesús Fernández Padilla (1795- 1846)], D. J. Antonio Aragon [José Antonio Aragón (fl. ca. 1820)] y otros muchos Centro-americanos que forman parte de la filarmonía guatemalteca, algo se habria adelantado y el grémio se estimularía y considerablemente su situación hubiera cambiado y mas que todo, tendríamos un público inteligente que nos oyera é hiciera estima de las bellas producciones.

La historia de la música en Centro-América podría seguirse (como con las demas facultades en el día se puede hacer) si los distinguidos músicos desde un principio hubieran sido estimulados, portejidos y considerados como un artista nacional; mas hai fuertes razones para creer lo contrario....., desde hoi pues, comencemos una nueva era: y que no se diga que la música es ciencia inútil y humilde profesion. A quien tal dijere, aplíquesele la sentencia de D. Tomas de Iriarte [Tomás de Iriarte (Puerto de la Cruz de Orotava, Islas

Canarias 1750 - Madrid 1791]) en su poema de la mus. cant. 3.º Este consumado filarmónico amante y defensor de su patria, cantó las glorias de la música española y adornó su obra con los nombres de Nebra [José de Nebra (Calatayud 1702 - Madrid, 1768)], Patiño [Carlos Patiño (La Mancha 1600 - Madrid, 1675)], Guerrero [Francisco Guerrero (Sevilla?, 1528 - Sevilla 1599)], Viana [Matías Juan Viana] y otros muchos que ilustraron la facultad; lo mismo que Mr. Fetis [Françoise Fetis (Bouvingses, Bélgica 1812- Bruselas, 1909)] en su tomo “La música” enume-/

4

/ra a muchos franceses^[44] como Kreutzer [Rodolphe Kreutzer (Versalles, 1766 - Génova, 1831)], Baillot [Pierre Baillot (Passy, Francia 1771 - París, 1842)], Rosini [Giacomo Rossini (Pesaro, 1792 – Passy, 1868)], Meyerber [Giacomo Meyerbeer (Vogelsdorf, Alemania 1791 – París 1864)] & que han florecido é ilustrado la música en Francia: y si nos remontáramos hasta los antidiluvianos encontraríamos á Apolo, Mercurio (tenidos por músicos) Marcias, Cadmo, Olimpo, Orfeo, Pitágoras y mas, que trabajaron con entusiasmo por ilustrar la música; entre ellos algunas mujeres como Sidona, á quien se atribuye la invencion de la música lúgubre, y Saffo, famosa cantatris. Si todos estos nombres se conservan y se tienen en veneracion en la historia particular de cada nacion, ¿por qué nosotros no podremos citar á nuestros nacionales D. Vicente Saenz [Vicente Sáenz (1756? - 1841)] maestro de capilla, D. C. Portillo, D. Francisco Vulnes (hondurenses) D. Francisco Godoy [Francisco Antonio Godoy (fl. ca. 1810)] y muchos mas que han florecido en Guatemala? Es sumamente reprehensible nuestra morosidad, y no parece sino que la música se ha tenido solo para ganar la subsistencia, sin pasar de ser oficio.

Graves males ha traído para todo el grémio, semejante preocupacion, pues los que debieran ser honor de Guatemala, talvez han muerto de sentimiento al ver que no se les dió su lugar, ni se patrocinó su talento: otros timoratos, quizá le habrán huido á la crítica y no han tenido valor para indicar un orden ó esponer su opinion, y muchos que habrán creído que la música no pasará del estado actual ¡todas vanas disculpas y que les hace más imperdonable su frívolo pre/

5

/testo! Dese una ojeada sobre todas las cosas de nuestro tiempo y compárese con lo pasado y es claro que existe una diferencia mui notable; entonces ¿en qué fundar esta necia creencia de que la música no ha de pasar de un círculo limitado, siendo un arte y ciencia como las demas que admirablemente vemos progresar? Convenzámonos que nada de lo que se ha creído hai, y que lo que nos falta es pasion por nuestra bella música, entusiasmo para llevar en aumento los adelantos que ella misma nos está indicando: seamos reconocidos á los beneficios que la naturaleza ha derramado sobre nosotros y no esperemos de otra parte aquellos que podemos hacer aunque sea á pasos lentos, que no de otro modo las cosas todas se empiezan. Cada pueblo tiene su estilo particular y su modo de recibir las cosas. En la música se ve mui amenudo, pues suele haber algunas piezas que no agradan, no porque ellas en sí sean malas, sino porque no están directamente formadas y adecuadas á nuestro gusto y usos. Por la misma razon, ¿cómo tendremos esperanza de adelantar, si todos los elementos los esperamos de otro pais y ya llegan atrazados y lo que es mas, en otro estilo? Todo esto nos debe convencer que si queremos adelantos y honor para Guatemala, trabajemos en nuestro estilo y modifiquemos todo lo que necesite de modificacion, sin salirnos de las bases fundamentales, ni tampoco aparecer en ridículo. /

^[44] Desliz de Andrino al considerar a Rossini, (italiano) y a Meyerbeer, (alemán), como músicos franceses. A ello ha de haber contribuido el hecho de que estos autores vivieron, compusieron obras de éxito y fallecieron en Francia, siendo apreciados por Fetis, una autoridad de la crítica francesa del momento.

/ Necesidad que hai de una Academia y el modo de formarla.

Debia formarse una asociacion filarmónica en un edificio público, donde concurriera todo el gremio en perfecta armonia; que se enseñára en él, la teoría de la música comenzando desde los principios: y que se prescindiera del egoismo, distintivo regularmente del que mas sabe, por lo que Iriarte dijo á nombre de la música cuando ésta se dirigió á sus hermanas las demas ciencias:

Mis hijos á su arbitrio se desunen:
 Para su propia utilidad se aplican;
 Mas no se comunican
 Sus ideas en mutuo beneficio.
 Mi noble facultad muchos convierten
 En vulgar y mecánico ejercicio;
 Otros únicamente se divierten
 Sin estudio metódico, ni juicio
 Y no formando autorizado gremio
 De enseñanza carecen y de premio. ^[45]

El modo mas seguro pues, para formar una academia filarmónica, sería que el Supremo Gobierno del Estado diera proteccion y respetabilidad á ella, nombrando á los profesores mas distinguidos y de conocida instruccion: seguidamente formarse un reglamen/

7

/to que designara el método que se debia establecer en todas las escuelas de la Capital, ó si ésto no se pudiera, al menos que hubiera uniformidad en todas ellas y que no se obligara á los preceptores á presentar exámenes, pues seria el modo de nulificar enteramente desde sus principios lo que se quisiera poner en práctica; mas sí, seria conveniente dar conciertos públicos y privados de donde se podrian sacar niños dignos de premiarse para satisfaccion de sus padres y maestros, y estímulo de los demas alumnos: igualmente recomendar á todos y cada uno, el zelo sobre todo el gremio. De este modo caminaríamos insensiblemente hasta presentar una seccion útil y honorífica para el suelo guatemalteco digno en todos conceptos de aparecer entre las naciones civilizadas. Si en mis días se realizara este cambio, en vez de la tristeza que me causa el ver la lentitud de nuestros adelantos, gozaria infaliblemente una dulce satisfaccion que me prolongaria la vida.

En el método que se elijiera, seria mui conveniente no abandonar el uso de todas las llaves, pues suponiendo que materialmente no sirvan (como se ha llegado á creer) al menos á un profesor no le debe ser perjudicial conocer hasta el último requisito del arte; esta adquisicion sobre ser útil, tiene la ventaja de hacer pensador al que aprende, dejándole un campo estenso para estudiar detenidamente; porque aquello que en un solo día se comprenda no merecerá el título de/

8

/ciencia y es infinitamente difícil que pueda servir de base para todo un saber. Usese enhorabuena una, dos ó tres llaves como se quiera; mas no se supriman las otras ni se prive de aprenderlas á los que les conviene. “La misma multiplicacion de las llaves (dice Mr. Fetis) contra las cuales se han levantado algunos poco[s] músicos, lejos de ser un embarazo, tiene en ciertos casos ventajas incontestables”. Hablando sobre lo espuesto que seria variar la notacion, seguidamente dice: “Por los siglos décimo y undécimo, en que tuvo oríjen la música moderna, se ensayaron varios sistemas de notacion y examinaron sus autores las ventajas é inconvenientes de cada uno; mas tarde (en el siglo décimo sexto) se abandonó el ridículo aparato de ciertas proporciones que hacian nacer dificultades casi insuperables en la

^[45] Cita del Canto Quinto, IX del poema (Iriarte, 2005: 272)

lectura de la música sin ninguna utilidad real para el arte; pero la notación musical en el estado en que se encuentra en el día, forma un sistema completo y lógico; y *nada se le podría cambiar sin menoscabarla.*”

Este ilustre francés que escribió hace muy poco y que su obra fué traducida en España el año de 1840, renunció á la explicación de los sistemas antiguos de Pitágoras, Aristoxeno, Toloméo, Adimo y otros discípulos del primero, quizá por no fastidiar á sus lectores ó por no faltar á lo que se propuso al escribir; pero basta saber que para los/

9

/antiguos la música fué mas un cálculo ó parte aritmética que una ciencia sonora. En aquellos remotos tiempos no se conoció la notación musical con la forma esférica que ahora presenta, ni los nombres de los signos eran completos. En su origen (que es inaveriguable) fueron desde 4 por grados seguidos hasta 7 y se llamó *Tretacórdo*, *Pentacórdo*, *Eptacórdo* y *Gamma* de 8 tonos. Cuando se añadieron tres tretacórds, se llamó *Endecacórdo* (de 11 proporciones) y sistema *magno ó máximo* de 15 y mas cuerdas, indicadas siempre por números. A principios del siglo oncenno, Guido Aretino [Guido d'Arezzo, (Arezzo, c. 995 - ? c. 1050)] inventó el sistema moderno: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. en seguida el año de 1640, Doni [Giovanni Batista Doni (Florencia, c. 1594 - 1647)] sustituyó el Do, al Ut. Esto es, en lo fundamental del arte, porque en la parte de ortografía musical se ha adelantado y se adelanta cada día mucho mas.

Desde que Guido sistemó la música, se aquietaron los escritores y cesaron las opiniones encontradas que muy antes de Pitágoras habian, sobre lo cual un escritor antiguo dice que los discípulos de aquel, al tratar de la música regularmente acababan á golpes, segun el desacuerdo en que estuvieron y el grado de acaloramiento á que llegaban. En fin, poco nos importa que han ó nó sentido el acento músico tal cual nosotros lo apreciamos, y que no han estado de acuerdo en sus sistemas; lo que nos interesa y debiera establecerse como mas propio, es em-/

10

pezar a contar los signos desde G. (los antiguos se presume que empezarian su tretacórdo en Si, y tambien que le añadirían al extremo inferior, La, segun las proporciones que en sus varios sistemas dejaron escritas.) Algunos autores antiguos han enseñado que se cuenten desde La; el Sr. Moreti [Federico Moretti (fl. ca. inicios siglo XIX)] de nuestro siglo, ha enseñado lo mismo, aunque es mas fácil creer que haya querido uniformar la música con el orden de las letras del alfabeto A. B. C. D. E. F. G. El P. Fr. Antonio Martin [Antonio Martín y Coll (Cataluña fl.ca. inicios siglo XVIII)], en su arte de canto llano, comenzó en G y todos los modernos en Dó ó C. Es infalible que empezando de este modo, presenta mas comodidad para el canto, pero por Sol tiene la gran ventaja que sobre este signo se fija la llave de G, que sirve para casi todos los instrumentos y es la que domina en cualquier pieza instrumental; de suerte que fijándose á aprender los signos desde Sol para tocar, y desde Do para cantar, seria muy acertado sin embargo que para el músico profesor le debe ser indiferente empezar en cualquiera de los siete signos.

Con respecto á las figuras ó notación, nada se podría cambiar sin menoscabo de la música ha dicho Mr. Fetis; mas tómese su opinión adecuada tan solo al sistema moderno, que para lo que llamamos *canto eclesiástico*, sí hai mucho que modificar. D. F. Moreti ha dicho en su gramática musical, que la máxima, longa y breve están fuera de uso porque *se oponen a la puntuación moderna*. D. T. /

11

/de Iriarte ha probado, que para el caso en que se necesitara de 4 compases valor en que se estima la máxima en compasillo, seria lo mas fácil ligar 4 semibreves, y aun suponiéndole el valor de 8 compases de la misma manera se podría hacer. Si tomamos al canto eclesiástico en el sentido de la palabra *canto llano*, separándolo del *figurado* hallaremos nada menos que

el canto gregoriano ó inventado por S. Gregorio al que tambien fuera conveniente modificarlo, sin variar sus entonaciones que la iglesia ha recibido y autorizado como aparentes por su oríjen y gravedad para conservar la majestad de los cánticos sagrados. Fr. A. Martin en sus Reglas de canto llano en la páj. 27 dice despues de tratar de como se deben cantar los tonos: “*no se lleven atropelladamente ni tampoco tan despacio que mas sirva de molestia que de devocion pasando á ser lo cantado un ahullamiento insufrible*” Si tal dijo un escritor antiguo al hablar de una cosa tan sencilla, ¿cómo no chocará la forma v.g. de algunos introitos antífonas & que entre nosotros se usan todavia y en que apenas alcanza la respiracion para llegar á las vírgulas [barras de compás], reduciéndose la letra que se ha cantado solo a, a, a, a, ú, e, e, e, e, que es cosa insoportable? En la paj 32 dice el mismo autor que se puede añadir ó quitar algun punto [nota] para obviar la disonancia ó impropiedad (hablando de la construccion de los tonos antiguos). En la advertencia octava páj 7 dice tambien de los himnos, que omite/

12

/demostrarlos porque es mui raro encontrar en una iglesia lo que en otra se estila. Luego ha habido una necesidad en todas partes de ir ajustados á la época, ó al menos de arreglar para cada pueblo la música en jeneral? Si estamos convencidos de esta verdad, no lo estaremos menos de que se habrá tenido especial cuidado de no desvirtuar el canto llano y el canto figurado, haciendo distincion entre la música sagrada y la profana. Fr. P. Nasarre [Fray Pablo Nassarre (Zaragoza, 1644-1730)] asegura que la música de instrumentos artificiales se practicaba en su tiempo, dentro y fuera de la iglesia, y la de canto de órgano lo mismo; pero que la de canto llano solo en la iglesia. ¿Y cómo en nuestros dias se usan antífonas ó himnos entre las casas y en las calles, para los funerales, procesiones ó festividades? No puede ser por otra razon, que por ser ya costumbre y por lo mismo estar tolerado. Ultimamente se acostumbra ente nosotros solemnizar las funciones ejecutando el introito de la misa á toda orquesta y á muchas voces, y acaso porque se ha dejado de cantar una porcion de figuras ligadas, diligaduras, breves ó doblados se ha faltado al decoro de la casa de Dios? Seria pues, mui conveniente, que la práctica del canto llano y canto figurado se hiciera accequible á todos por medio de una forma menos confusa y no opuesta al sistema moderno. Queda probado que de uno ú otro modo se puede alabar á Dios; pero sí estamos convencidos que el canto llano es mas propio, /

13

/empeñémonos en formar de él un ramo de música nuevo para no verlo acabar ó quedar reducido para lo mui necesario. En reverencia de su autor, dice Fr. P. Nasarre que se conservan las iniciales y se agregó la G. que indica el nombre de S, Gregorio. En honor de tan gran Santo que nos legó los siete signos prodijiosos de la bella música, debemos transmitir á nuestros sucesores un arte de canto llano sencillo, sin confusion, para que lo practiquen y jamás lo abandonen conservándolo como monumento de los primitivos tiempos de la iglesia.

La unidad ó figura mayor del canto llano debia ser el breve de 2 compases, que equivaldria á 8 tiempos, es decir, 2 compases de compasillo, valor de la máxima. Dándole pues otra forma, quedaria tan canto llano como lo ha sido siempre, con la ventaja de poderse leer como la música corriente, aboliendo las suposiciones de *coniunta disiunta* y otras cosas que ocultan la realidad y claridad del canto mas sencillo y majestuoso, y el fundamento de todo canto. Los eclesiásticos y maestros de capillas celozos por el culto, no se alarmen de mi proposicion, pues la majestad del canto llano no acabará si no hasta el fin de los siglos, su importancia mientras mas civilizados estén los pueblos católicos, mas se hará necesaria para rendir homenaje al Dios de Israel. De lo que se trata es de jeneralizarlo, para que su uso no se tenga (entre uno que otro libertino)/

/por canto de viejos, ni se asuste á los jóvenes con que es otra música y diferente aprendizaje.

Concluyo mis indicaciones sobre el modo de establecer nuestra Academia, convencido de que las personas á quienes se les encomiende, lo arreglarán del mejor modo posible.

Observaciones y opinion sobre algunas cosas anexas á la música

(Enseñanza)

Las ciencias que entran por el oido decian los antiguos filósofos, no deben ser hombres adultos los que las aprenden, sino niños porque oirán con mas sencillez y obediencia; sin embargo, suele haber escepciones. Sócrates, dice Ciserón, que aprendió á tocar la lira de edad de 60 años. Para enseñar los primeros rudimentos de la música la edad propia, es de 8 a 14 años; la voz entonces está perfecta y vigorosa y las especies, como ya empiesan á rayar las luces de la razon, no es fácil que se borren. Entre poco quizá de 6 á 10 años se considerará propio por el pronto desarrollo que se nota en los niños de nuestro tiempo. Fuera mui conveniente estudiar antes la naturaleza del que va á aprender para profesor, requisito que por desgracia aun se descuida entre nosotros y se/

15

/enseñan sin distincion toda clase de niños, me atrevo á decir que sin saber leer ni escribir: esto no es enseñar, sino hacerlos desgraciados, las mas veces creyendo hacerles favor. Intimamente convencido de que los maestros por lo regular se ven apurados al tomar un discípulo á quien sus padres ó parientes insisten en que aprenda la música, daré en este párrafo mi opinion, con respecto á semejante apuro, pues la demasiada condescendencia puede ocasionar malos resultados que influirán en la suerte del niño, y recaerán sobre el maestro.

Las obligaciones de los preceptores para con los discípulos son pocas comparadas con las de éstos para aquellos; pero no por eso menos delicadas, pues precisamente de ellos depende la suerte si decirse puede, del niño á quien van á formar. Un hombre que posea una profesion valdrá mas que un rico á su vez, ¿y todo su tesoro a quién lo deberá? a un ser jeneroso que le enseñó lo que sabe, aunque el aprendizaje haya sido como se creé [sic] recompensado; mas si el maestro no consultó la aptitud del discípulo y siguió el deseo ó capricho de sus padres; en vez de un hombre útil, habrá formado un vago, sin vocacion, que á la sombra de los profesores pasará por tal, aunque siempre condenado al desprecio y reducido por su misma ignorancia á la inferioridad. Jeneralmente los que se inclinan á la música, creen que su aprendizaje es mui fácil, lucrativo y pronto, y es/

16

/una equivocacion garrafal: una de las estrechas obligaciones del preceptor será demostrar que esta profesion no se aprende en pocos dias, persuadiendo de la misma manera, que no se debe emprender por especulacion. Haga conocer á los interesados que uno de los mayores inconvenientes, es que no tenga el niño disposicion, por lo cual exigirá que debe pasar por una prueba que durará 8 ó 12 dias, mientras se observa su metal de voz, capacidad, organizacion, (suele engañar la naturaleza) y que tenga aplicacion y la edad que se requiere. Si con desembarazo puede el maestro manifestar y obtener todo esto; haga la prueba y devuelva con un modo político al niño que no sea apto para el caso. Si se pudiere escusar, téngase por afortunado, pues asegura su fama, su honor, y unos ratos menos de mortificacion. Se verá de la misma manera libre del remordimiento de estar enseñando al

aire, pues no de otro modo se puede comparar un discípulo torpe, con quien uno se esmera en esplicarle por la mañana y en la tarde no dá razon de nada. ¡Triste posicion para los preceptores que tienen delicadeza! A ninguno le deseo semejante apuro: muchos quizá recurren á la dureza para corregir lo que no es defecto del infeliz discípulo, si no de su organizacion natural. Cuídese el maestro de acostumbrarse á este desliz que le hará perder la sencibilidad, la paciencia y el jenio afable. De cualquier manera despida al dis-/

17

/cípulo inepto y guarde en su libro esta leccion sacada de la misma esperiencia.

Aunque parezca digresion diré que los que se proponen aprender y pagan una mesada al maestro que los enseña, deben conocer que el dinero casi no lo estima éste por la enseñanza, sino como indemnizacion del tiempo que invierte en ella. Una facultad no se enseña por ningun dinero. Cuando la jenerosidad de un profesor llega al extremo de hacer partícipe á otro hombre de lo que él sabe, es un agravio decir que está pagado para enseñar. Si el maestro y discípulo así lo entiende, en ese caso en los dos es puramente un interes mesquino el que los guía, y el fin será aprender algo á medias, para publicar que es discípulo de D. N. y éste de especular con sus lecciones. El propósito pues, del que desea aprender, no ha de ser tan torcido, sino pensar detenidamente en lo que está; respetar y apreciar á su maestro y tenerlo por el jenio que se ha dignado revelarles las bellezas que ensierra la facultad que está aprendiendo. Con respecto á la música sucede mui amenudo que el vulgo la confunde con los demas oficios, por lo que sus hermanas las demas ciencias justamente ofendidas contra los filarmónicos que no han querido salvarla del comun error, han negado ó retardado sus luces. Entiéndase pues, que la música es una ciencia y que tiene su lugar. Los discípulos en jeneral, deben conservar un eterno reconocimiento hácia su/

18

/maestro, cual lo hicieran con sus mismos padres que los han educado y no ofenderlos diciendo que lo poco que saben ó han aprendido, está bastante satisfecho.

Volviendo á mi asunto sobre el tiempo propio para enseñar y la calidad de voces; puedo decir sin temor de equivocarme que un músico que no haya enseñado la música! le faltará la mitad de su aprendizaje. Para un carácter observador y amigo de descubrimientos, es ventajosa esta posicion, pero por otro lado espuesta pues el continuo trabajar mentalmente poniendo en accion todos los medios para obtener los resultados que uno se propone, ora formando á su discípulo, ora comparando ó analizando los métodos, ó ya desesperando de no poder enseñar lo que le está encomendado, es espuesto digo, porque naturalmente la máquina toda del cuerpo se afecta, y puede por lo mismo sobrevenir un ataque repentino; mas siendo de una constitucion fuerte y teniendo á la vez bastante entusiasmo por la música, con gusto se puede prescindir de los amenazantes riesgos, por deleitarse é instruirse en el gran libro de la esperiencia que muchos por orgullo, egoismo ó morosidad no llegan á leer.

Desde las primeras lecciones que toma un discípulo se encuentra un estudio estenso en la misma naturaleza del que aprende, tanto en la calidad de voz cuanto en la propiedad ó carácter segun la edad de la persona; por ejemplo: en la voz de una niña de 12/

19

/años se hallará un tono tan agudo y penetrante como no se dá un modelo entre las voces conocidas en toda la estension del canto. Si el preceptor con toda prolijidad estudia, en qué consiste la diferencia, entre el tiple ó la voz de mujer, el alto, tenor, y bajo; hallará si no una octava, pocos tonos intermedios entre una y otra, pero entiéndase que hablo de la octava natural ó bien dicho, los tonos apreciables que puede producir sin obstáculo una voz cualquiera; porque como cada una de estas canta 24 ó mas, no entran los que se consideran fuera de los naturales y se conocen vulgarmente por *falcéte*. Tampoco todas las voces pueden formar una rotacion tan fácil como la produce el piano, de un extremo á otro, desde *regravísimo* hasta *sobreagudísimo*, por que entre aquellas no se encuentra tanta distancia.

Nos es por lo tanto mui útil, estar iniciados en el modo de enseñar aunque sea con indeterminado fin, pues suponiendo que á nosotros mismos no nos sirva, al menos cuando se nos pregunte en qué consiste que la voz de la mujer es débil, que la del tiple no llega á la altura de aquella, que el alto canta abajo de los dos anteriores, que el tenor es la voz natural del hombre, y que el bajo raras veces se encuentra; podremos responder, que en las mujeres es débil la voz porque naturalmente son tímidas, y porque tienen la caña del pulmon angosta y por lo mismo poca fuerza para arrojar el aire como ha dicho Fr./

20

/P. Nasarre, pu[d]iendo aplicar esto á la voz de los tiples aunque entre ellos los hai atrevidos y de una voz sonora. Contestaremos tambien que el oríjen del alto viene de los tiples, por lo que cuando estos mudan de voz, se convierten en una de tres clases que son: alto, tenor y bajo. Que el tenor es la voz natural del hombre, porque la esperiencia así lo demuestra, al menos en nuestra época apenas hai jóven á quien no le quede voz tenor, ya sea débiles ó sonoras, lo que hace creer que es la voz natural; mas no para el niño. Y que el bajo por ser voz profunda y que necesita una constitucion fuerte y pecho lleno, con seguridad se puede decir que se hace mui raro y casi nunca propio en algunos cantores. Las causas pueden atribuirse á la poca ó ninguna dieta que observan los mudantes; mui mal entendido, porque si la muda de voz les mortifica 2 ó 5 años término fijado por los antiguos escritores, lo que debian llevar en paciencia y no hacerse remedios grasosos ó tomar bebidas que afecten los órganos ó que sirvan para atenuar las partes sencibles de la boca, de lo que proviene la poca firmeza ó voz temblorosa y no raras veces por el sistema nervioso. Lo que descompone mas que todo, es el hacer esfuerzos para cantar: fuera mui conveniente no ejercitar la voz hasta que haya tomado asiento, pues desde entonces se puede calificar á que cuerda pertenece.

Para conocer los grados en que suelen/

21

/estar las voces de los hombres cuando mudan ó segun el modo de desarrollarse hasta quedar en su cuerda, he formado la tabla siguiente como á mi juicio debe considerarse atendiendo á las alteraciones que últimamente se han hecho introduciendo un 2.º tenor y 2.º soprano. Todas estas voces ascendiendo y aun descendiendo son suceptibles de falcete en unas mas natural que en otras; pero casi no está recibido cantar de este modo pues á mas de no ser natural, desafina y fatiga particularmente á los principiantes, por lo que los autores emplean las intermedias que arriba se indican. Cada voz tiene tres partes conocidas por grave, media y aguda y se ha dicho que ecsiste la diferencia á cada 7 tonos. Para los instrumentos se puede calificar de este modo; mas para las voces que están dispuestas á muchas alternativas, pueden ecsistir las mismas divisiones pero no á igual distancia, por lo que antes he dicho que se encuentran á menos de una 8ª. Entiéndase que las voces que se ven en la tabla siguiente, son los tonos llenos de cada voz aunque las dos primeras del bajo, no todos los bajos las alcanzan.

<p>Sop^o 1^o. do re mi fa sol la si do re mi</p> <p>Sop^o 2^o. la si do re mi fa sol la si do</p> <p>Alto fa sol la si do re mi fa sol la</p> <p>Tenor 1^o. do re mi fa sol la si do re mi fa</p> <p>Tenor 2^o. sol la si do re mi fa sol la si do</p> <p>Bajo do re mi fa sol la si do re mi fa</p> <p>En toda la entonacion propuesta se hallará, grave, media y aguda: la media puede ser desde Dó grave del primer soprano hasta Dó grave del tenor primero.</p>
--

Las voces graves han hecho furor en Europa. El traductor español de la obra de Mr. Fetis en su nota adicional páj. 198 sienta como regla jeneral, que en el dia una ópera si se han de emplear 60 voces en ella, debe constar de 16 sopranos, 12 contraltos, 10 primeros tenores, 10 segundos y 12 bajos. Todo diferente del modo antiguo, que se cargaba mas de sopranos. Yo he oido óperas donde para 8 sopranos, 6 altos y 8 tenores, se han puesto 10 bajos, y cuando llegaba el caso de aumentar, eran tenores ó bajos. Esta costumbre fuera digna de conservarse porque forma una armonía completa: el bajo ecsajerado, arranca de raiz las cláusulas, particularmente en una ópera que se compone de tantísimo músico, y conduce á las cadencias con un poder irresistible y maravilloso; desuerte que el bajo en la actualidad ha salido puramente de complemento de acorde, y deleita como un canto. Tan grande descubrimiento se debe á los compositores de óperas, pues regularmente se encuentra el héroe de ellas, en los tenores ó bajos. Entre nosotros quien sabe si llegará el dia en que tengamos voces formadas, pues obsérvese á los jóvenes de este tiempo que apenas cantan dos ó tres lecciones de semicorcheas, ya piden instrumento, y sin perfeccionarse, emprenden el aprendizaje de otro. Para su desengaño traslado un ejemplo que se halla en la página 153 seccion 3^a de la obra de Mr. Fetis, “Pórpora [Nicola Antonio Pórpora (Nápoles 1686-1768)], que fué uno de los/ /

maestros mas ilustres de Italia; tomó interes por un jóven *castrato* discípulo suyo: preguntole si se sentia con valor para seguir con constancia el camino que iva á trazarle, por molesto que pudiese parecerle. Habiéndole respondido afirmativamente, púsole en una plana de papel pautado las escalas diatónicas y cromáticas, ascendientes y descendientes, los saltos de tercera, cuata, quinta &., para aprender á saltar los intervalos y sostener el sonido; los trinos, glopets [grupetos], apoyaturas y pasos de vocalizacion de varias especies.— Esta sola foja ocupó durante un año al maestro y a discípulo; el año siguiente aun se consagró á ella; en el tercero no se habló todavia de mudarlo, y entonces empezó á murmurar el discípulo; pero el maestro le recordó su promesa. Pasó el cuarto año, siguió el quinto y siempre la misma foja; ni aun se mudó en el sexto, pero se le añadieron lecciones de articulacion, pronunciacion y declamacion. Al fin de este año el discípulo que todavia creia estar en los rudimentos quedó mui sorprendido cuando le dijo el maestro: *Ve, hijo mio, nada tienes ya que aprender, pues que eres el primer cantor de Italia y del mundo; y decia verdad porque este cantor era Caffaréli*” [Gaetano Maiorano (Bitonto 1710 - Nápoles 1783)]. Se podrá objetar entre

nosotros que ni en Europa en el día se tardan seis años para aprender según la escuela moderna; mas en cambio, es pronto el desarrollo que se nota en los talentos, /

25

/y mucha la dedicación, no solo allá si no en todas partes: desuerte que solo á los discípulos que habiendo empezado instrumento no se fijan en los estudios que les dá el maestro y que les pueden enseñar reglas seguras, solo á estos se les debe poner para mucho tiempo una misma lección, so pena de no aprender la música si de ella descuidan.

(Compases é intervalos)

La numeración que contiene cada compás así como los intervalos de tono, semitono y coma; es parte muy apreciable en la música y la que está inmediatamente ligada con las matemáticas. Su estudio no debe ser indiferente á la juventud filarmónica y es de donde se pueden formar buenos compositores; mas para los que no han tenido proporción de formarse, ni arreglar sus estudios tan sólidamente, hai varias reglas fijas para conocer lo que aquellos dicen ó la base sobre que dichas proporciones están en la música. Conociendo el compasillo y sabiendo que encierra 1 semibreve (unidad) 2 mínimas, 4 semínimas, 8 corcheas, 16 semicorcheas, 32 fusas y 64 semifusas; se pueden comparar las figuras de los otros compases derivados de él, en los que el número superior es indicativo y el inferior el comparativo v. g., el 6/8. Este compás indica que contiene 6 de las figuras que en compasillo entran 8. El 3/2 dirá que contiene 3 de las que en compasillo entran 2 & &. El compás de la música se divide en dos ó tres movimientos ó tiempos que se deno- /

26

/minan Binario y Ternario, El compasillo, compás mayor y todo el que se pueda partir por mitad es binario, y el número impar, ternario. Los inteligentes consideran al semibreve como una unidad y de los números de los otros compases dicen ser: dos, tres, seis, nueve ó doce cuartas partes de la unidad, ú octavas partes de ella, que en resúmen viene á decir todo lo mismo que el ejemplo anterior.

Los intervalos en los tratados ó libros de música ocupan la mayor parte de las obras, siendo la causa que no son ejemplos que se pueden demostrar de un mismo modo siempre, pues su naturaleza varía con solo mudar el tono; y como con los tonos se forman los acordes ó armonía, el autor que diga mucho, aun le quedará que explicar; mas si se quiere saber el fundamento de todos los intervalos, apréndase prójimamente la escala de Dó a Dó, que contiene 5 tonos y 2 semitonos, á la que se llama: Escala diatónica; y escala cromática la que contiene 12 medios tonos. Enarmónica de 54 comas ó bien dicho 24 intervalos susceptibles de partirse y las subdivisiones que se llaman comas, queda una de 4 y la otra de 5 por lo que son mayor y menor. Llámase también semitono mayor y semitono menor al que se altera con sostenido ó con bemol. Hai así mismo intervalos consonantes y disonantes, perfectos é imperfectos, sencillos y dobles; todos los que llevan estos nombres son tonos /

27

/sin alteración, es decir, naturales. Consonantes y sencillos se llaman aquellos que siguen una entonación recta, como: dó, re, mi, fa, &. Dobles, los que la llevan de la misma manera pero el segundo tono octava alta como: dó, (bajo) re, (alto) mi, (bajo) fa, (alto) &. Disonantes, los que suben una 4ª imperfecta como: fa, si, ó una 7ª como sol, fa. Intervalos imperfectos son: dó, mi, dó, la, y perfectos dó, fa, dó, sol. Si hubiera algún instrumento entre los de cuerda que tuviera limitados tonos como el piano, podría recorrer desde el primer grave hasta el mas agudo tiple, 45 tonos y medio, 78 semitonos y 351 comas; estimando al piano en 6 octavas y media. Es observación muy sencilla, comparada con la infinidad de comas que en un solo compás de música puede contener una orquesta. En el piano, la flauta

y todo instrumento que no sea de cuerda, no se pueden hacer las comas, ni en la guitarra y el arpa: por lo que la escala enarmónica no es mui conocida.

Seria cosa mui dilatada é inútil emprender el trabajo de especificar hasta la mas pequeña señal ó signo de la notacion ú ortografía musical, cuando todos los métodos nos las han manifestado; mas sobre los puntillos de aumentacion, sostenido y bemoles, no omitiré una breve esplicacion, por los diferentes usos que el primero ha tenido y por la importancia de los otros. /

28

/ (*Puntillos, Sostenidos y Bemoles*)

Cuando se imaginó representar una figura de una mitad mas de su valor, se le agregó un punto á la derecha, lo que en el dia está recibido y se llama puntillo de aumentacion; desuerte que el semibreve puntuado, vale 3 mínimas; un breve de la misma manera, vale 3 semibreves y es regla fija que la figura puntuada, vale 3 de la clase de figuras que se le siguen, con escepcion de la semifusa por no tener figura precedente. Desde la antigüedad se conoce y se usa de este modo; pero tambien se le dieron impropriamente otras atribuciones al puntillo. Se le llamó *puntillo de perfeccion* porque reponia lo que las figuras mayores perdian en los tiempos ternários, y se colocaba sobre la nota. Se llamó de *alteracion* dispuesto solo para 4 figuras (las mayores) en los ternários perfectos, se le colocaba lo mismo que el primero y su atribucion era volver ternária la figura mayor que seguia; y el otro se llamó de *division*, que se escribia entre dos figuras menores cuando habian grandes á sus lados, con lo que bastaba para que todas ellas conservaran sus valores sin alteracion. Toda importancia que se le dió al puntillo se debe atribuir á la limitada notacion que antes habia, y lo *casado* como ha dicho Fr. Antonio Martin, que estaban con su sistema. En el dia puramente por morosidad no se han trasuntado conforme al sistema moderno infinidad de piezas buenas, antiguas, que/

29

/probablemente por su notacion van á ser olvidadas, pues es claro que si la música moderna sigue su progreso, la antigua quedará en un grado de inferioridad palpable, y á las piezas no les valdrá ni el ser buenas para caer en el olvido. Ultimamente se usa del puntillo simple ó de señal que sirve para repeticiones, calderon y espresion (sobre las notas) y no corresponde á ninguno de los antiguos.

Los Sostenidos y Bemoles no solo son signos de alteracion como la jeneralidad los recibe, si que tambien de remision, pues sirven para afirmar el uso y desarrollo de todas las llaves, remitiendo uno á otro su nombre para dicha operacion. Considerando á todo sostenido en fa, y á todo bemol en si; concédaseles la virtud de cambiarse mútuamente su nombre, de lo que resulta una inversion que producirá el resultado que se desea. Las piezas que tuvieren desde 1 sostenido ó bemol hasta 6 cambiándose estos sus nombres uno en pos de otro, todas se podrán cantar por la escala de dó, y se obtendrá una de las 7 llaves para apoyarse buscando su nombre y lugar desde el último sostenido ó bemol de la misma manera que estos se han averiguado. Por ejemplo: una pieza con 2 sostenidos que tenga clave de fa en 3.^a linea, el último ó 2.^o sostenido quedará en primer espacio donde se dirá Sí, segun la regla sentada y se obtendrá por resultado la llave de dó en 2^a linea. En fin las/

30

/reglas que se encuentren en cualquier método esplicadas, inmediatamente pónganse en práctica ó ensáyense que es el modo de aprender. Un músico teórico bien puede saberse 20 tomos en folio, si no puede reducirlos á la práctica no habrá adelantado ni perfeccionado su profesion.

El uso de las llaves cada vez se hace mas interesante. Si las consideramos como el primer resorte para la trasportacion de una pieza de música que por lo regular se hace de

improvisto, hallaremos que hai una necesidad tal, ó que es un deber del profesor aprenderlas, pues que de ellas depende el buen desempeño en estos casos. D. Tomas de Iriarte ha probado en la advertencia que corresponde al verso 22 del canto 1º de su poema^[46], que para los cantores no ecsiste otro modo que el de Cesolfaut y dice: “En la naturaleza no hai bemoles ni sostenidos, y por consiguiente tampoco hai los vecuadros que se han inventado para quitar aquellos y estos. Cualquiera voz que se entone, puede ser ya bemol, ya sostenido ó ya natural; pues no tiene de suyo carácter alguno absoluto que la califique de lo uno ni de lo otro: y por esto los cantores suponen cantar siempre en tono natural, aunque en el papel que tienen presente haya muchos sostenidos ó bemoles. Todo consiste en que consideran la nota que se elije por tónica, ya como dó, si el modo es mayor, ó ya como la, si es menor,” Me parece que/

31

/con lo dicho basta.

(Manias de los aprendices)

Entre las manias en que suelen dar los discípulos cuando ya tocan sus pocas lecciones, no es mui rara la de disputar sobre composiciones, y aun sobre las de ellos mismos; cabalmente la parte mas delicada de la música por lo que D. Bernardo Perez Gutierrez en sus *Elementos de composicion y contrapunto*, entre los avisos al maestro dice: “El maestro deberá manifestar al principiante con ejemplos prácticos la verdad de estos elementos y reglas haciendo que las tenga en la memoria, pues todos saben lo poco que teóricamente se estudia en esta facultad, y las funestas consecuencias que por ello se experimenta. Por esto dice sabiamente el Abate D. Antonio Eximeno [Valencia 1729-1808], que cuando el discípulo ha comprendido bien los principios de la armonia, la naturaleza de los modos, la manera de hacer las cadencias, de resolver las disonancias, de mudar de modo, en fin, cuando tenga pleno conosimiento del bajo fundamental y sepa dar razon circunstanciada de una composicion; *entonces comenzará á hacer las primeras lecciones de contrapunto &*” No faltará aprendiz que leyendo este párrafo, se acerque á su maestro y con una sencillez maliciosa le pregunte, por qué no le ha dado reglas para componer, pues el espíritu de anticiparse es bastante comun; mas si conocieran todo lo que se requiere para llegar á un/

32

/estudio tan maduro como la composicion, no fueran ecsijentes para pedir ni fáciles para desear. Es cosa que no se improvisa, ni se puede obtener en un dia, un mes ni en un año; porque aun habiendo comprendido todas las reglas del arte, falta que acostumbrarse á hacerlo prácticamente y mas que todo, sujetarse al estilo y circunstancias nacionales para tener aceptacion. Un maestro que sepa sus obligaciones, y que conozca la capacidad de su discípulo, sabrá aprovechar la ocasion de hacerle aprender la composicion. Aquellos discípulos que por su suficiencia los precie el maestro no deben pedir reglas para componer, pues si éste no se las ha dado, razones fuertes tendrá para ello. El don de componer, lo dá la naturaleza y es la primera parte del compositor: la segunda, aprender por las reglas del arte.

Sobre esto quisiera interesar á los filarmónicos profesores para que no se diga que en nuestro tiempo *poco ó nada* se enseña teóricamente en la música. Seria de desearse que no se abandonara este ramo de enseñanza pública filarmónica, pues á los que tienen disposicion á falta de estudios se conforman con lo que han podido alcanzar segun su talento, ó lo que por casualidad hayan leído, es mui poco saber para un compositor que la armonia significa la

[46] Iriarte hace este comentario refiriéndose al final de la parte IV del Canto Primero, que dice: “!Ó tú, cualquiera cuyo torpe oido / Entre dos voces distinguir no sepa / La que un espacio mínimo discrepa / Goza, goza el placer de otro sentido. / La Música no pide tu dictámen; / Pues sólo ha reservado / Su afinación al exquisito exámen / Del mortal felizmente organizado, / Que aunque el tono por líneas se divida, / Sus partes sienta, y sus distancias mida”.

ciencia de los acordes: que estos se forman de 3ª y 5ª ó de 3ª y 6ª y 4ª y 6ª ya consonantes, menores ó diminutas: que los demas acordes son imperfectos y entre ellos hai sensibles,/
33

/de tritono, superfluos, &: que la distancia de un sonido á otro se llama intervalo: que las fracciones medidas por el compás se llama ritmo: que á cierto modo de finalizar un canto se llama cadencia: que la melodía se forma de un canto no interrumpido que debe constar de ritmo, simetria y modulacion &., y en fin, todo lo demas que se puede hablar ó escribir pero que sin ninguna esplicacion, sin la voz viva del maestro, no dirá nada. Por lo tanto, conviene esclarecerlo y ponerlo al alcance de nuestros escolares, para que no se divaguen, ni tomen el primer camino que su misma confusion les depare. Se debia tambien moderar la demasiada lijereza con que se juzga á los principiantes: ¿cuántos por no pasar por este injusto tribunal en que cada uno se hace juez ó se cree con derecho á sensurar una sencilla produccion, habrán sepultado sus ideas que les debian servir de honor y de guía para trazar otras á la faz de sus contemporaneos? Por desgracia es demasiado cierto, que juzgamos severamente aquello que nosotros no podemos hacer. Omito estenderme sobre el particular por haber ya indicado en la pájina 6 lo que debia hacerse.

(Consecuencias de la mucha condescendencia)

No acostumbre el maestro á su discípulo á recibir nueva leccion todos los dias aun cuando sepa la que tiene. La música mas que ninguna otra facultad, necesita de retentiva y esta no se adquiere si no á costa de repetidos ejemplos, resultando de esta conti/
34

/nuacion, los buenos lectores de solfa, que es en lo que consiste la esacta medida del compás. Un maestro que ponga á su discípulo una leccion que contenga diversidad de valores ó figuras, haciéndosela repetir esactamente por espacio de muchos dias; se puede decir que ha adelantado, lo mismo que el discípulo; aunque éste no lo conocerá ni le servirá de pronto si no hasta cuando se vea en la necesidad de improvisar un papel. Regularmente los niños aprendices no gustan de esto, y fastidiados abandonan su proyecto; mas, ¿qué hará un preceptor teniendo á la vista las funestas consecuencias que de estos descuidos se orijinan? Puramente por tolerancia de los maestros se vician los músicos en el mal modo de producir las piezas que ejecutan. Si los romanos en aquel tiempo eran tan escrupulosos que silvaban al músico poco esacto en la ejecucion de los intervalos y sus valores, ¿cuánto mas grande debia ser nuestra delicadeza ahora habiendo llevado la música á tan alto grado de perfeccion? A imperfeccion del sistema de notacion, no se puede atribuir porque es demasiado claro y estenso. A ignorancia, menos, porque en el hecho de haber sido admitido en la escuela música un músico profesor, no se le puede hacer tal agravio. Con sentimiento pues, nos vemos en el caso de decir con un moderno escritor español. “Los músicos por cierta negligencia natural, jeneralmente ponen poca atencion en el valor real de las notas, y ra/
35

/ra vez dan este valor segun está escrito. Por ejemplo: en los movimientos poco vivos, muchos músicos ejecutan una semínima seguida de un suspiro (aspiracion) como si fuera mínima, y sin embargo la diferencia es mui notable en el efecto, aunque sea indiferente en el compás. Los defectos de esta especie se multiplican al infinito, y se pone poco cuidado en ellos; no obstante perjudican mucho á la claridad y comprension del público. Para conocer la necesidad de abstenerse de ellos, los músicos debian acordarse que su mision consiste en *producir las intenciones de los autores sin ninguna modificacion*: la esactitud no es solo un deber, si que tambien un medio mui cómodo de contribuir (en lo que le corresponde á cada uno) á una ejecucion perfecta”. No es menos defectuoso ver algunos músicos que atraviesan el compás: otros que no guardan orden para los movimientos del arco, particularmente

cuando dos ó mas tocan un mismo papel. Muchos que se cruzan palabras, y aun dejan de tocar cuando es pieza que ya conocen: otros que aunque llegan á destiempo á las funciones ú orquestas, no reparan en templar á voz llena su instrumento contra las leyes de armonia y perfeccion. Otros que sueltan tonos indistintamente al concluir una pieza, las mas veces fuera del modo que se ha tocado; y otras muchas faltas que en agravio de la música se comete. Los profesores bien pueden presentarse en los actos solemnes, /

36

/decentemente compuestos; mas no es solo esto, con lo que el público queda satisfecho, resta aun, que guarden armonia, que haya subordinacion hácia el director de una orquesta, que en los templos mas que en ninguna parte, estén con el decoro que el mismo lugar demanda, y en fin, que se penetre cada uno del papel que está haciendo, y no dude que el público le guardará las consideraciones que se merece; pero si se distrae, todos lo señalarán, y no le valdrá su saber, ni su buen nombre para dejar por esto de ser criticado. Estendiendo nuestra vista sobre estas consecuencias, debemos convenir en que el orijen viene de la tolerancia de los preceptores, y la mucha condescendencia ó contemplacion hácia los principiantes. Si antes se aterrorizaba á los niños con un castigo infalible y severo por cualquier falta, ahora que se emplean otros medios cual es, la reflexion, el buen ejemplo y recordarles lo que le deben á sus padres y maestros, deben aquellos enmendarse. El discípulo que no se preste á esto, el único castigo es despedirlo.

(Propósito de los que toman instrumento)

Por convencimiento debe cada principiante abrazar con ardor y verdadera vocacion el instrumento que se le destina; al ponérselo, se ha tenido presente su actitud, no su inclinacion. Desde que se consagre á la música alguno, no se debe proponer aprender éste, aquel ó el otro instrumento. A los maestros les está encomendada la eleccion de ellos. /

37

/Entre las reglas jenerales que estos tienen, no se les ocultará á los discípulos que para profesar, por ejemplo: el violin, se necesita de una imaginacion viva, agilidad, robustez, buena vista, y voz pues entre nosotros como no tenemos profesores de canto, se hace necesario ejercitar uno y otro, siendo para los demas instrumentos en que queda la boca libre, lo mismo. Otra de las reglas jenerales para los que han de tomar instrumento de viento es tener buena dentadura (se entiende que dientes parejos y unidos) labios escajados, dedos largos, y nunca poca respiracion, de lo que se debe cuidar, pues un sujeto sin aliento capaz de llenar un instrumento y transmitir el tono vigorosamente, será nulo. Suele haber escepcion en los labios para uno que otro instrumento de los de viento. Aquellos que se destinan para el piano ó el órgano, su cuerpo debe ser bajo y grueso, porque propenden siempre á estar con comodidad que es cabalmente la aptitud en que se mantienen los que tocan teclado, siendo mucha imperfeccion cuando llegan á ejecutar su instrumento parados. No es menos necesario que tengan las manos abiertas de llaves como vulgarmente se dice, y los dedos gordos, porque para la ejecucion particularmente del piano, así se requiere: para el órgano aunque no se toca de la misma manera, los dedos gruesos son mas propios porque resisten el impulso de todo un instrumento como éste. No será fuera del caso hablar de /

38

/la escuela del órgano, si hemos de estimarlo por su orijen como los Padres de la iglesia, pues talvez algunos aunque están al cabo de ello, puramente por imitacion convierten en forte-piano el órgano, ejecutando dificultades que á mas de no salir con escactitud, causan en esta delicada máquina un perjuicio incalculable.

(El Organo)

El órgano en su clase también tiene dificultades, y la más grande es que los que no tienen idea de la composición, ni pueden seguir ni adornar un canto, no lo aprenderán con propiedad y provecho. La parte principal y desconocida porque difiere de la de los demás instrumentos es la pulsación fuerte; causa muchas veces de que los organistas se afecten mayormente cuando aquellos son de grandes dimensiones. Entre las muchas cosas que caracterizan a un organista no le debe faltar el canto llano, y que los usos de cada lugar no le sean desconocidos. Igualmente que cuando toque, se mantenga alerta, por las diferentes cosas que en un órgano pueden repentinamente suceder. Un autor moderno ha dicho que solo el organista francés Rameau [Jean Philippe Rameau, (Dijon 1683 – París 1764)], conoció el verdadero estilo de este instrumento que consiste en lo grave y severo. Entre nosotros, a pesar que una inmensa distancia nos divide de las naciones cultas, es muy satisfactorio decir que la mayor parte de los organistas guatemaltecos se distinguen por el estilo ligado y verdaderamente ama/

39

/ble que le han estudiado a dicho instrumento, siendo el jefe de ellos Dn. José Antonio Aragon; sin embargo que la medida que caracteriza al Licenciado Dn. Benedicto Saenz, lo hace muy recomendable; de suerte que si todos prescindieran de ejecutar piezas de mucha ejecución y ajenas del templo y del órgano, le darían toda la importancia que este instrumento respetable se merece. Por si solo el órgano nos está enseñando que se pulse sin estrépito, pues obsérvese que mientras más ligera la ejecución en los bajos, menos se oye, y con corta diferencia sucede en los tiples, aunque estos como cojen menos viento, se forma con más prontitud que en los bajos el sonido. También ejecutando muchas figuras, el fuello [e] zozobra, porque como cada una de aquellas aspira nuevo viento, no hallando éste por donde salir sin interrupción, fuerza a las flautas y éstas saltan, siendo el resultado que todo el órgano se desafina. Si se deja solo el flautado, sucede (por la construcción de las iglesias) que los sonidos suaves se vuelven ecos que se confunden con los mismos tonos producidos y nunca se obtiene un resultado satisfactorio; mas si el órgano se pulsa con asiento, dándole el tiempo necesario a los sonidos graves para que se formen, y no levantando repentinamente las posturas sino tono por tono hasta dejar solo la tónica cuando sea final de alguna pieza; se obtendrá el verdadero idioma del órgano, el cual, oyéndolo con atención, conmueve y/

40

/arranca un sentimiento religioso desprendido de las cosas de la tierra.

No sin razón el Santo Rey David, convida a alabar a Dios con el órgano, y los escritores y autoridades de la iglesia lo han recibido como el único para los usos de ella: siendo su origen, desde el principio del mundo. Mas no ha dejado de estar sujeto o espuesto como todas las cosas, a diferentes modificaciones hasta nuestros días. El P. Nasarre, asegura que antes eran órganos de dos órdenes de teclas, blancas y negras; y Mr. Fetis dice que en el día en Francia, un órgano grande tiene 4 ó 5 teclados para las manos y uno para los pies que se llama pedal y explica sus nombres. El traductor de dicha obra hablando de España, asegura que el órgano de la catedral de Sevilla, tiene 4 teclados, 119 registros y 5326 flautas sonantes. Esta pieza será muy magnífica y costosa, pero no útil; y para un órgano, es superflua tantísima voz; un solo hombre no será capaz de pulsarlo por mucho tiempo, y por lo mismo toda la música que encierra, servirá solo para casos limitados. Quizá esta novedad, habrá servido de tentación a los especuladores para introducir otro género de piezas acomodadas al que no debe ser si no instrumento eclesiástico. Si contra el mal uso del órgano soy opuesto, no así con el canto llano pero modificado: y porque no se crea que mi intento en la página 13 ha sido mutilarlo, no entiendo el verdadero sentido de/

/él, vuelvo á rectificarme, pues mi indicacion es bajo el concepto que á la iglesia no se le prive del canto llano.

(Rectificacion sobre el canto llano)

Habiéndose sacado al canto de órgano de la rusticidad que conservó por mucho tiempo (segun los antiguos han definido, que el canto de órgano, es el que contiene diferentes valores ó figuras) se debe entender que aquel ya no ecsiste en su forma, aunque en su tonalidad sí. Para convencernos de la necesidad que hai de fijar los nombres de canto llano y canto ó música moderna, es preciso que estemos de acuerdo en que el canto que se llamó de órgano, se ponga rectamente ligado con el sistema moderno por medio del orden que tengo indicado en la página 13; y que canto llano, sea como lo entiende el P. Nasarre “aquel en que son todas sus figuras de un mismo valor”. Poniéndose pues, el canto de la iglesia en cierto modo con relacion al moderno, y como fundamento de éste, se aumentaria su uso, y aun los que han tenido por inútil aprenderlo, lo abrazarian convencidos de su utilidad. El motivo que San Ambrosio tuvo para introducirlo en la iglesia, no se opone á éste, aquel ó el otro sistema de notacion; pues en sustancia quedará lo mismo. Despues que San Ambrosio lo instituyó para pedir á Dios misericordia por la crueldad con que Justina perseguia á la iglesia, San Gregorio lo reformó y mandó que así se cantara en Roma y en todas las/

/iglesias católicas. Por lo mismo se llamó romano y eclesiástico: y canto llano por ser el mas sencillo que cualquier otro. Podrá objetarse que el canto llano y eclesiástico, tiene sus modos segun lo pide la naturaleza de la fiesta que se celebra; mas es preciso ser muy negado, para no conocer que en el dia se ha descubierto lo que no se imaginó en otro tiempo. ¿A qué profesor se le ocultará que poniendo sobre una pieza de música, las palabras Largo, Adajio, Andante, Allegro ó Presto, se puede tocar de tantos modos como estas palabras espresan? D. T. de Iriarte ha dicho que siendo estos cinco tiempos de diferente aire, se estiman como correspondientes á las fiestas de 1.^a clase, de 2.^a, doble mayor, doble menor, y semidoble que celebra la iglesia. Para corroborar todo lo dicho, tómese del mismo autor, lo que con respecto á los movimientos que se le dan al compás sin alterar su medida y proporcion ha dicho en el canto 1.^o de su poema, verso 12.

.....la nota solo observa
 Valor proporcional y respectivo
 Al impulso mas tardo, ó mas activo
 Que en el compás se toma y se conserva.

Dándole al compasillo un aire andante, resultaria el breve (unidad del canto llano propuesto) sumamente despacio y con toda la gravedad posible: y si los otros dos aires mas tardos se aplican, no habrá compás comparable con ellos. Estos ejemplos son, por si se objeta que la música eclesiástica nece-/

/sita de gravedad, que por lo demás estoi seguro que nadie defenderia que el sistema de notacion antiguo, tiene ventajas sobre el moderno. Se puede pues, modificar el canto llano dejándole solo figuras de igual valor, y llamarse *canto de capilla moderno* al que llegue hasta cierto grado y sirva de base á la música actual.

El asunto del órgano me ha conducido por grados hasta tocar en un punto puramente eclesiástico; sin embargo, no concluiré sin haber dicho algo sobre algunas cosas que se deben tener presente[s] por parte de los músicos en la iglesia.

(La música en el templo)

Un director tiene sobre sí mucha responsabilidad poniéndose á dirigir una orquesta, mayormente en las funciones de iglesia que requieren alguna exactitud, sobre lo que á veces no se considera y hasta el mas mediano músico se cree apto para hacerse cargo de una funcion. Bien puede ser que los interesados encarguen de la direccion al que gusten y no es esto lo que se quiere corregir, sino que se pongan todos los medios para desempeñar con exactitud. Un músico poco avisado, por ejemplo: al equivocar un introito ú otra parte de las de la misa, no tendrá la capacidad de conocerlo ni enmendarlo con prontitud como lo puede hacer un maestro. Tambien éste elejirá mejor las piezas análogas al oficio que la iglesia resa y la gravedad segun las varias clases/

44

/en que se dividen. Por lo tanto, debe el inesperto asociarse en toda ocasion á un inteligente. No estará demas que los directores se convengan antes con los sacerdotes que celebran las funciones, para evitar cualquier falta ó desacuerdo, transijiendo decorosamente sus dificultades por su mutua conveniencia. Es de recomendarse la buena armonia con los ministros del altar, con quienes nuestra profesion se halla mui inmediata.

He dicho antes que es preciso que los músicos no solo ejerzan su facultad, sino que se penetren de lo que están haciendo. En las festividades, los que no toquen instrumento de viento, deben entonar el introito y salmo de la misa, tanto por solemnizar la introduccion á este acto sagrado cuanto por secundar los deseos que los Santos Padres en ello significan. La música sagrada, dándole toda la gravedad que se debe y que le es peculiar, sorprende, conmueve y edifica al hombre mas libertino. Por lo que unánimemente los escritores convienen en que es música que no llegará a desvirtuarse; no obstante, algunos autores se han ido saliendo de los límites, quizá convencidos de que es mas propio algunas veces hablar y ayudar á levantar el espíritu por medio de cierto lenguaje músico algo inmediato al sagrado. Ojalá que así sea, y que se tenga mui presente que la música en el templo, nos dá una idea de la Divinidad, y está consagrada solo para el culto, Por esto, los compositores de-

45

/ben precisamente dejar traslucir en ella, un fin mas sublime aun, que en la profana.

No siéndome posible hablar de los diferentes usos que tiene la música, me limito á recomendar al respetable gremio filarmónico el decoro y buen servicio al público, no omitiendo el encarecer que se le dé su valor y estimacion, sin convertirla en oficio comun, ni recibir en los contratos una cosa miserable que mas sea un jornal que recompensa. Si el dia llegare en que una junta respetable represente al gremio^[47], no dudo que las personas que se elijan acreditarán su filantropía, removiendo todo lo que debe refluir en provecho y utilidad de nuestros filarmónicos. Entonces es mas que probable que se halle nuestra juventud verdaderamente preparada para iniciarse en la ciencia y los profesores que han visto como proyecto una obra que corresponde á la civilizacion del pais, se convencerán de que son realizables las empresas, cuando se quiere y se toma un interes en beneficio de la juventud naciente y en honor de nuestra cara patria. Mientras tanto, no abandonemos el campo, aprovechemos la oportunidad de hacer oír á nuestros escolares por medio de conciertos y lecciones privadas, las bellezas de los Rosinis, Donizetis, Bellinis y Mozart; lo mismo que la teoría de Nasarre, Martini [Giovanni Battista Martini (Bologna, 1706 - 1784)] y muchos grandes talentos. Infundamos en nuestros jóvenes, siquiera hermosas esperanzas mientras llega la época del positivismo del arte. /

[47] Andrino ignoraba los esfuerzos pioneros por organizar el gremio de filarmónicos: la Sociedad Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús establecida por Eulalio Samayoa el 2 de julio 1813, y la erección en entidad jurídica del Gremio de Filarmónicos el 13 de enero 1842 teniendo como presidente a Benedicto Sáenz Vallejo (hijo de Benedicto Sáenz).

**/ Enumeracion de algunos
profesores Nacionales hasta 1843**

Habiendo empesado á enumerar á nuestros profesores guatemaltecos desde los Sres. Lic. Benedicto Saenz y J. Antonio Aragon; seguiré imparcialmente haciéndolo con los que en el tiempo que he vivido en Guatemala he tenido proporcion de conocer; pues con sentimiento debo decir que aunque es mi querida patria, el destino á mi pesar me ha condenado á habitar otro suelo por espacio de seis años, precisamente en la época que por mi juventud y reciente aprendizaje debia haber recojido á la faz de mis contemporáneos el fruto de mis desvelos, al mismo tiempo que haber estudiado como me habia propuesto, hasta lo mas oculto del arte; mas la muerte de mi padre, fué la causa no solo de este cambio repentino, si que tambien el haberse frustrado en parte mis planes de adelantamiento. Sin embargo, no puedo decir que mi educacion y estudios preliminares hayan sido descuidados, asegurando injénuamente que es cuanto en mi larga espedicion al exterior de Centro-América he llevado, y lo que me ha valido para pasar una vida si no libre de zozobras, al menos rodeada de atractivos, apesar de hallarme huérfano, sin estabilidad y con obligaciones.

47

Nosolo por consideracion al mérito ó á la persona que nos deslumbra con su habilidad, si no por adornar las pájinas de la historia debian los escritores todos formar un catálogo de los profesores nacionales, no viendo con indiferencia á los distinguidos filarmónicos, de los que se han olvidado eternamente en Guatemala; de suerte que este será siempre un obstáculo, por que no se halla un punto ó época señalada de donde partir para continuar la historia de la música. El brillo, el honor de la patria no lo constituyen solo los célebres políticos, los intrépidos soldados, los apóstoles virtuosos de la relijion; tambien los profesores de las ciencias y los distinguidos artesanos tienen comunion y derecho á estas inmortales pájinas que manifiestan las habilidades de cada época y el tesoro nacional que encierra cada pais. Ahora, puramente por presunciones ó ideas confusas que nos suelen dar los que han vivido mas que nosotros, sabemos que florecieron desde 1780 hasta 1820 muchísimos profesores que en nada hubieran cedido á los célebres maestros que se citan en las historias de otros paises siendo los nuestros á los ojos de todo el mundo, recomendables por haber alcanzado á fuerza de ingenio ó con su propia habilidad, lo que otros por muchos años de estudio. Sus nombres, la época á que pertenecieron, el instrumento que profesaron, paso en silencio por no tener una relacion ecsacta de todo ello^[48]; mas sí, fuera de desear-/

48

/se que algunos de los que ecsisten y los han conocido, no negáran á la posteridad sus nombres y habilidades. Si por los profesores que han llegado á nuestro tiempo, juzgamos de aquellos, no tiene duda que fueron recomendables, y que les debemos mucho. Al empesar mi carrera filarmónica, todavia vivian Dn. Francisco Aragon [? - 1828], Dn. Estevan Garrido [Esteban de León Garrido, fl. ca. 1810] y otros muchos mas, no omitiendo una relacion de Dn. Benedicto Saenz (P.) [1781-1831]^[49] en quien concurrieron circunstancias favorables que le hicieron adquirir un renombre merecido. Este ilustrado Sr. se puede decir que fué el

^[48] Deberían de pasar mas de treinta años para que fuera publicado el primer intento, de José Sáenz Poggio, por dar a conocer la situación musical durante la Colonia y más de un siglo y medio para que Robert Stevenson abriera las puertas a la investigación científica en archivos coloniales de Latinoamérica y en particular de Guatemala (Stevenson, 1964: 318-21).

^[49] Actualmente se cuenta con información dispersa sobre estos tres músicos de la primera mitad del siglo XIX. No se han realizado aún estudios monográficos especializados sobre los mismos y sus obras. Destaca el esfuerzo biográfico realizado por Víctor Miguel Díaz en sus *Apuntes para la Historia de la Música* publicados en 1928, (pp. 27, 41 y 44).

maestro de todo el bello secso guatemalteco, ya en el canto, ó en el piano, que ejercitó y enseñó. Sin embargo, creo que mas fué organista, habiendo servido mucho tiempo el destino de maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Guatemala. Se distinguia tambien, por su voz, que como intelijente sabia emplear con buen écsito. Los Sres. J. A. Aragon y Benedicto Saenz (h.) tienen las cualidades de aquel, y merecen ser recomendados á la posteridad, particularmente el último por haberse dedicado al mismo tiempo á la medicina, de la cual es Licenciado.

En la escuela moderna del piano, han sobresalido en Guatemala los jóvenes profesores Dn. Francisco Isaac Saenz [1816 - 1880] y Dn. Víctor Rosales [fl.ca. 1850], distinguiéndose ambos por su ejecucion y buen gusto. Otros mas pudieran citarse sin confundir al jóven profesor Remijio Calderon; mas en las facultades nombran/

49

/do á los jefes, se puede juzgar de los demas profesores. El Sr. Isaac, debemos confesar injénuamente que es amante de las ciencias, y que ha enseñado por mucho tiempo el antiguo y complicado arte de canto llano. Son por lo mismo acreedores á la estimacion pública, tanto mas, que han dedicado una parte de su vida á las penosas y nunca recompensadas tareas de enseñar. Jeneralmente todos los profesores de teclado, ejercitan el órgano, y el piano, por lo que importa que se tenga presente la pulsacion de uno y otro, no descuidando de la del Serafín, que requiere un poco mas de delicadeza.

Pasando á la escuela de violin, notaremos en el profesor Dn. Juan de Jesus Fernandez un violinista acabado; brillante en la ejecucion, espresivo siempre, y maestria inimitable para acordinar y dirigir una orquesta. De la misma manera podrémos admirar la estremada destreza del jóven profesor Dn. Anselmo Saenz [fl.ca. 1850], no faltándole buen gusto, lo cual le ha dado nombradía en todo el Estado. El Sr. Fernandez se distingue por su amor al arte, y por que se contrae al culto, sobre lo que ha compuesto con aceptacion, teniendo á la vez una voz suave y tierna, capaz de conmover á cualquier oyente; tampoco no le es indiferente la música profana, concluyendo con que es todo un filarmónico. El Sr. Saenz es moderno, y se conduce con circunspeccion. Es amante de la música y amigo de lo nuevo. El año de 1838 inventó un estraño temple de vio-/

50

/lin y ejecutó unas variaciones en la Academia de jóvenes filarmónicos. —Siendo el violin en todas partes el instrumento mas jeneral tanto por tener muchos aficionados, cuanto porque así lo pide el modo de acordinar una orquesta, resultan un crecido número de violinistas sobresalientes que no es facil nombrar, ni esplicar las particularidades que los distinguen y que ningun otro violinista les puede hacer sombra, ni imitarlos. Los Sres. Dn. Mateo Saenz [n. 1784?], Dn. Rafael España, Dn. Eduardo Soza y otros muchos de su categoría, merecen un renombre en la historia, distinguiéndose, cada uno con otras bellas cualidades que los adornan.

No siendo menos interesante el ramo de composicion, y atendiendo á que su enseñanza ha sido descuidada absolutamente, debemos conservar un eterno reconocimiento hácia los maestros filarmónicos centro-americanos por haber trazado cual lo hiciera en Alemania un Hayden [Franz Joseph Haydn (Rohrau, Austria 1732 – Viena 1809)] ó un Rosini en Francia, las ideas nacionales que entre nosotros se repiten, hallándoles cosas nuevas cada vez. El inmortal maestro de capilla Dn. Vicente Saenz, y el benemérito profesor y maestro Dn. José Eulalio Samayoa, aparecerán por mucho tiempo como modelos de compositores, acreditando su no comun talento, las bellezas que han salido de sus manos para el templo particularmente. Los Sres. Fernandez, Saenz, (h) Francisco Godoy [n. 1784] y otros, no se han hecho menos acreedores á la estimacion pública habiendo manifestado su talento músico aunque en pe-/

/queñas producciones. El Sr. Samayoa á mas de las prendas que lo hacen recomendable, ha sido el apóstol predicador del buen comportamiento entre el gremio, no solo sino que ha emprendido la grande obra de escribir la viografía de la mayor parte de los profesores músicos guatemaltecos, lo que le hará mucho honor si la llega á dar á luz, pues que es el decano del gremio. Si lo estimamos puramente por su instrumento, se debe notar que con él empieza la nueva escuela del violoncelo al cual le dá la verdadera voz que caracteriza á este instrumento y que en manos de un profesor, se hace interesante. No deben ser indiferentes los adelantos que de poco tiempo á esta parte ha hecho en el violoncelo el jóven profesor Dn. Julian Galvez quien aprovechando la escuela moderna, ha sabido reunir lo difícil con lo espresivo, sacando un estilo particular despojado de superfluidades, lo que lo hace recomendable.

Se ha considerado como instrumento anexo al violin, la viola; por su figura ó por tener algun parecimiento con aquel. Esta es la causa porque se ha descuidado hasta en Europa de su escuela; sin embargo, un moderno escritor europeo ha dicho que no se puede tener por profesor de violin, al que no sepa desempeñar la parte de viola. Si su opinion prevaleciera, no hubieran tantos violinistas renuentes para tocarla. El profesor Dn. Perfecto Castillo, Dn. Francisco España y otros pocos han tocado siempre gustosos es-/

/te instrumento, apesar de ser profesores de violin, singularizándose el Sr. Castillo; y se conoce que tiene gusto por ella y que le ha sabido dar la voz melancólica y grave que naturalmente distingue á la viola. Por lo tanto, es digno de recomendarse. La viola se ha tenido por algunos, por instrumento nulo ó mediano, y no es si no un intermedio sumamente necesario en toda pieza de música, así como una pieza de canto á 4 voces quedaria imperfecta, sin el tenor, que es mediador entre el bajo y la parte aguda.

Teniendo datos positivos para creer que la invencion del violon grande es particular de Guatemala y que entre los profesores á quienes se les atribuye se cita á Dn. José Andrino que vivió por los años de 1770 en obsequio de la invencion la cual produce actualmente en nuestra orquesta un efecto maravilloso, debemos consagrar á la memoria de sus autores nuestra eterna gratitud por tan bello descubrimiento. Para convencerse de su utilidad es preciso comparar el contrabajo de los europeos, el cual es de tres cuerdas, y se temple por cuartas. El de Guatemala se temple por quintas y tiene las cuatro cuerdas en el mismo tono del violin, aunque á una profunda distancia, resultando un tono mas, que es *sol regravísimo* en favor de nuestra orquesta. Los vínculos de familia, me imponen el deber de omitir encomios hácia la dilatada jeneracion de profesores Andrinos, por lo que ahora que se habla/

/del padre de mi padre, me ha parecido oportuno solo nombrarlos, dejando á discrecion del público inteligente guatemalteco, juzgar su capacidad y darles el lugar que les pueda pertenecer. —*José Andrino*, fué violonista é inventor del violon grande; *Valentin*, violinista, y pulsó algunos instrumentos; *Ignacio*, violinista y pulsó toda clase de instrumentos; *Pantaleon* violinista, cantor y pulsa algunos instrumentos; *Mariano*, violonista, pulsa algunos instrumentos y tiene vena poética; *Máximo*; violinista, maestro y ejercita el canto; *Leandro*, flautista, pulsa algunos instrumentos de viento y maestro de guitarra; *Vicente*, violonista, y pulsa el órgano; *Onofre*, tambor mayor y pulsa toda clase de instrumentos; *Trinidad*, pulsa el clarinete.

En el bajo, se han distinguido en diferentes épocas Dn. Manuel de Jesus Castillo, Dn. Francisco Saenz, y otros por su estilo y mas que todo por su talento, que ha de ser una de las cualidades del bajista; no es lo mismo para los inteligentes tocar una voz, que acomodarle acompañamiento. Si el violonista no tiene disposicion para su instrumento, es la cosa mas triste, pues cuando se toca de memoria, obsérvese que anda tras los mismos tonos de la

melodía sin poder acomodar un solo bajo fundamental. Por lo tanto, un bajista que llene sus deberes, es acreedor á la estimacion pública.

Continuando por la escuela de flauta, el profesor Dn. Pedro Espinosa, ha dejado un vi-/

54

/vo recuerdo en algunos que le han imitado de lo que era capaz aquel apasionado filarmónico, y diestro flautista: y siguiendo las huellas de sus antecesores, tenemos á Dn. Manuel Saenz y á Dn. Fernando Valle aunque éste por vivir desconocido del gremio guatemalteco en el Estado del Salvador, no ha brillado como debiera por su disposicion y la inmejorable calidad de voz que le dá á la flauta, circunstancia que le hace recomendable. El Sr. Saenz es mui moderno y todavia hai que esperar mucho de su habilidad, no siendo poco interesante su aplicacion, y la ejecucion que lo hacen recomendable. En Guatemala, por desgracia quizá no llegará el dia de perfeccionarse un instrumentista de los de viento, porque acostumbran (aunque es bastante habilidad) tocar muchos instrumentos, las mas veces por especulacion.

El Oboé y el Fagote apesar de ser instrumentos antiguos cada vez con particularidad el último, se hacen necesarios, y si en su construccion no han adelantado cosa mayor, de lo que se quejan aun en Europa, al menos en su escuela sí; y en Guatemala tenemos á mas de otros, á los jóvenes profesores Dn. Leon Seron [José León Zerón (fl. ca. 1843)], oboeísta, y Dn. Ignacio Saenz fagotista, que penetrados de la falta que se notaba de dichos instrumentos y conociéndose con disposicion para ellos, han emprendido su aprendizaje, siendo de alabarse la idea, pues entre nosotros regularmente se ha tenido cierta adversion mal entendida á los instrumen-/

55

/tos de viento. Ellos pues, así como el jóven profesor Dn. Jervacio Monzon en el clarinete, han triunfado de la preocupacion, y caminan á pasos adelantados al fin que se han propuesto, y lo que les proporcionará un renombre merecido.

Con el profesor Dn. José María Paniagua, ha empesado en Guatemala la nueva escuela de Piston ó clarin de llaves, habiéndole seguido el jóven profesor Dn. José María Perez, tambor mayor de una de las bandas militares, no menos intelijente y aplicado; mas el Sr. Paniagua que desde tiempo atras disfrutaba de buen nombre por el tono intenso que producía en la trompa, ahora habiendo hallado un instrumento mas acomodado á su habilidad artística, se hace entender tanto por su ejecucion; cuanto por su espresion, seguridad y buena calidad de voz de su instrumento, siendo él y su concoleaga, acreedores á la estimacion pública.

Los instrumentistas de viento hasta aqui mencionados, les han trazado el camino á los que ahora empiezan por donde con sus instrumentos deben llenarse de gloria, y éstos en los mismos y otros nuevos que actualmente se estudian, probablemente lo harán con sus sucesores hasta llegar á un alto grado de perfeccion. Si antes se descuidó de formar una brillante orquesta guatemalteca, entre poco la tendremos, sabiendo interesar á los profesores filarmónicos de todas épocas, por medio de una asociacion respetable cu-/

56

/yos miembros serán los padres rejeneradores del gremio.

Para obtener buenos profesores de instrumentos de viento, téngase presente que es preciso acostumbrarlos á oír la música sensible de cuerda, pues si se quieren sacar de entre los que aprenden en las bandas militares, los pocos buenos que salgan, no serán para el caso porque se les imprime de tal manera el compás ritmado del bombo las cajas y los demas instrumentos marciales, que les hace falta el ruido para poder tocar y llevar el compás. Casi lo mismo les sucede á los músicos cuando se alejan y se olvidan de ejercitar la música. El célebre maestro Centro-americano Dn. Vicente Saenz, decia: “Un músico que haya

permanecido algun tiempo fuera de la corte, debe hacer su cuarentena antes de volver á tomar parte en las orquestas.”

En la arpa y la guitarra apesar de que por su clase estos instrumento no son admitidos en lo privado, se han hecho notables los profesores Dn. Domingo Sol en la guitarra, y Dn. Domingo Gutierrez en la arpa. El Sr. Sol, ha compuesto varias piezas que acreditan su fondo, su ejecucion y estilo guatemalteco, y es el primero que ha inmortalizado su nombre con un juego de variaciones para guitarra gravadas en Europa. El Sr. Gutierrez hace mucho mas de lo que debiera, atendiendo al poco tiempo que tiene de estudiar en la arpa; de suerte que conside-/

57

/rándolo como el único profesor que la toca en Guatemala es digno por todos títulos del aprecio público, siendo de esperar por su amor al pais se sirva transmitir á otros jóvenes sus habilidades. Al mencionar á los intelijentes en la guitarra, merecen un lugar distinguido los Sres. Dn. José Batres y Dn. Manuel Muñoz, por las bellas cualidades que los adornaron como filarmónicos.

Entre los hijos de Euterpe, no forman menos parte aquellos que se incorporan á sus hermanos instrumentistas para ensanchar admirablemente el poder de la música con sus voces. En otros países, el canto es una profesion; mas entre nosotros concurren muchas circunstancias las cuales no se ocultan á los filarmónicos para no tener profesores destinados esclusivamente á este ramo. Sin embargo, seria una temeridad sostener que en Guatemala no tenemos voces, pues sin temor de equivocarme á mas de todos los cantantes que he citado, se pueden contar á los profesores Dn. Estévan Castro, Dn. Prudencio España, el Licenciado Dn. Pedro Saenz y sus hermanos Dn. Felipe y Dn. Manuel, todos entusiastas por la música y que no se tienen en menos ejercitándola apesar de estar consagrados á otras facultades. Tenemos tambien y nos hace honor á los extranjeros radicados en el pais Dn. Juan Matheu, eccelente bajo y Mr. Jol pianista, y á mas, una infinidad de aficionados que pueden competir con un profesor.

58

El bello secso no ha estado esento de los grandiosos efectos de la sublime música, y se han distinguido algunas notabilidades filarmónicas habiendo dejado un recuerdo de su aptitud el cual no se debe pasar en silencio. Las señoritas Beatris Jáuregui y Micaela Vidaure, al ritmado compás de brillante orquesta han hecho lucir los conciertos de los célebres compositores pianistas europeos, ejecutándolos con maestría y serenidad. Otras muchas pudieran citarse que se han distinguido en el piano y en el canto; mas no seria facil sin cometer alguna omision que ofenderia su delicadeza. —A vista de tamaños adelantos, no se piensa en que no se puede alcanzar lo que no dá la naturaleza y se cree, que es fácil poseer esta facultad. La música aunque es verdad que á ella se dedican todas las clases de la sociedad sin escepcion, para unos se hace apreciable solo al oido y será el mas grande imposible que aprendan por las reglas del arte. Para otros tambien es apreciable al oido, pero sus efectos los conciben, comparan y resuelven, y tienen la mayor facilidad para aprender.

CONFESION INJENUA

Un deseo, el mas grande que he sentido en mi vida por el adelanto de la música guatemalteca, me hizo emprender este trabajo penoso tanto por mi capacidad, cuanto por/

59

/mi situacion llena toda de atenciones. No se me oculta que para cantar las glorias del sublime arte de la música, se necesita, un hermoso decir, afluencia y bastos conocimientos

en la materia; mas como no me propuse entrar en ésta, si no solo manifestar mi sentir y dar una relacion de otras particularidades, confieso injenuamente que me he decidido á saltar á la arena sin mas recomendacion que el objeto que me ha conducido hasta este fin. Me será mui satisfactorio sin embargo, el haber abierto el camino á los intelijentes, y ojalá sean mis indicaciones acogidas por los filarmónicos con induljencia, y mis palabras recibidas tan de buena fé, como me prometo. No nacemos para nosotros al nacer, ni solo para nosotros debemos saber cuando aprendemos: para ser útiles á nuestros semejantes, nos dá la naturaleza racionalidad: entendimiento para comprender, ojos para ver y distinguir y oidos para apreciar lo que oimos. Si se nos enseña algo útil aunque no inmediatamente cuando se proporcione estamos en el deber de enseñarlo á otro que lo solicite y no lo sepa: si concebimos una idea que pueda refluir en provecho jeneral y á mas notamos que no hai otra en su clase, debemos esponerla: y de este modo siguiendo hasta un verdadero rigorismo todo lo que comprenda el *ser para otro*, se puede tener por concluyente que no nacemos para nosotros al nacer, ni solo para nosotros debemos saber cuando aprendemos. Aquel que apren-/

60

/dió por principios lo que sabe, por su misma conveniencia debería enseñar para conservar vivas siempre las ideas y no caer ó padecer de la mania de decir *lo sé*. Es positivo que teniendo disposicion natural para aprender, aprendemos, pero tambien es cierto que lo que no se ejercita se olvida. Tanto por esto, cuanto por el motivo ya indicado, me decidió á escribir mis *Nociones*; en ellas quedan patentizados mis deseos, lo que con mis cortos conocimientos alcanzo, y una relacion ecsacta de los filarmónicos que se han distinguido en mi época, sin la mas pequeña parcialidad. Algunas de mis opiniones presumo que serán tenidas por avances, mas si solo por mala prevencion se reprueban, llegará dia que se fijen en ellas y les estudien su verdadero significado, pues es claro que cada época trae sus necesidades de reforma, para la cual no se conoce mas resistencia que el no querer hacerlo, pero vencido este obstáculo caminarán los adelantos admirablemente. Por mis compañeros de profesion y para ellos, lo mismo que para el público filarmónico guatemalteco he trabajado: no me ha movido ninguna otra cosa de las que arrastran á los que aspiran distinciones, ni me ha retraido la crítica á vista de tan grande objeto. El que esté poseido de la música, me hará justicia y sabrá tener en lo que vale esta mi *confesion injenua*.

B. Publicaciones en periódicos (orden cronológico de aparecimiento) ^[50]

[a.] *Sres. Editores de la Gaceta*

Habiendo visto con satisfacción en el número 23 de su periódico, un artículo sobre la profesión a que tengo el honor de pertenecer, me propuse escribir, y me tomo la confianza de remitir á UU. el siguiente que trata de música en lenguaje mas comun que tecnico para no fastidiar. Al hacerlo rindo á UU. las gracias por el modo con que se me ha favorecido anteriormente en la interesante é ilustrada Gaceta que UU. redactan.

Música y armonia – Estas dos palabras tienen cada una en el arte de la música dos significados. La primera comprende una pieza de música que se puede oír sin ver y música llámase también la solfa con que las piezas se escriben. La armonia comprende el acompañamiento de acordes perfectos y falsos con que se adorna una pieza por lo cual nos gusta; y armonia llámase también la composición ó cuadratura de las frases armónicas de donde resulta la ciencia de los acordes ó armonia. Bajo armonia y melodía consideran muchos á la música; mas un músico teórico-práctico hace distinción entre la sonoridad y la teoría.

Melodía. – La melodía no pertenece en su totalidad á la inspiración del compositor, porque en ese caso cualquier aficionado y todo el que entendiérase de composición, haría piezas á cada rato. Lo invención de una melodía es únicamente parto del compositor (cuando éste no es plagiario) pero aquella tiene también reglas quizá tan exigentes como las de la armonía, por lo que no se debe pensar en que la melodía tal cual se oye en los cantos populares no tiene otra regla que la fantasía. El genio mas libre y original tiene que sujetarse y ceder. La melodía es en la apariencia una cosa que todo el mundo fácilmente puede apreciar; sin embargo, se hacen los juicios mas erróneos acerca de ella. Hablando filarmónicamente no hai caso en que deje de haber melodía en una pieza de música. Los poco inteligentes y los ignorantes creen que la melodía es el retozo animado de un violín ó voz agudo que canta, sin pensar en que aquella puede transportarse al bajo ó voz grava, á cualquiera de las intermedias ó mantenerse sobre los acordes en un simple tono.

Composición. – Para componer se necesita precisamente de la melodía, sin ella, sin haber formado antes un plan ó tema, un compositor no puede acomodar sus acordes. Para la composición de la armonia ó lleno de una pieza de música, hai reglas inalterables demostradas por los hábiles músicos italianos, franceses y españoles con toda la sabiduría que su basta complicación exige y por ellas conocemos hasta la mas escondida postura ó acorde: desuerte que teniendo presente todo lo que contiene lo que llamamos una pieza de música, se debería hacer justicia hasta la composición mas mediana.

Poética de la música. – Por la poética de la música nos podremos convencer que ni es un arte de imitación ni una lengua, sino el arte de conmover. En su origen se creyó que los pájaros podían suministrar con su canto la expresión porque se estaba en el error de que la música era solo para satisfacer al oído. Después que se le ha encontrado mas verdad y que se toca ya en lo positivo, se piensa con mas fundamento. Un escritor moderno europeo ha dicho: “cuando se dice que la música expresa los afectos del alma, no se pretende decir que sea capaz de explicar lo que experimenta tal ó cual sujeto; pero hace mas aun, conmueve al auditorio, hace nacer á su gusto inspiraciones de tristeza ó alegría y ejerce en él una especie de fuerza magnética por cuyo medio le pone en relación con los seres sensibles y exteriores. La música pues, no es solamente un arte de expresión, si que también el de conmover. Mientras no conmueve, no expresa y esto es en lo que se distingue de las lenguas que no pueden expresar, mas que para el espíritu.” Cuando se une la música y la poesía prestándose mutuamente su dulzura para obrar sobre nuestra alma, sentimos una grande

^[50] Se conserva gramática original y estilo de cursivas de documentos fuente.

emocion no pudiendo pronunciarnos por alguna de las dos; sin embargo siguiendo á la poesía es mui facil abandonar el camino cuando el seductivo canto de la música nos llama y reclama enteramente nuestra atencion, porque la música que conmueve espresa situaciones, no palabras; ella es susceptible de imitar el movimiento de la olas, la tempestad & y en la parte vocal y dramática por lo mismo se le dá en el dia, la mayor importancia. La posesía produce su primer efecto en el espíritu para conmover despues al corazon. La pintura causa su efecto, mirando un lienzo pintado. Nada de esto tiene la música y no necesitamos de verla para sentir su poderoso efecto.

El vulgo y la música. – No son las delicadezas de las bellas artes las que conmueven al vulgo, pues que solo la parte material de ellas le llama la atencion por un momento v. g. En un cuadro, un demonio pintado con ferocidad y adornado de colores chillantes fija toda su atencion, aunque en el mismo cuadro al lado se halle un linda imájen en que se recrea su autor y que los verdaderos conocedores del mérito no acabarian nunca de admirar. En la música, el golpe de orquesta, por el ruido le llama la atencion y las canciones y piezas de baile porque se acercan á su gusto, si decirse puede, sin educacion musical, oyendo con indiferencia los pasos delicados en que la pluma del autor se detuvo para trazarlos con acierto y elegancia.

Conclusion. – Es preciso observar que hai en las artes varios grados de ignorancia; el mas raro y que no tiene remedio es cierta repugnancia que algunos sienten hácia ellas. Tambien los que nacen y se mantienen lejos de las poblaciones numerosas y los que habitando en las ciudades apesar del contacto que tienen y que les produce ciertos goces no reparan en sus bellezas. De ahi es que los juicios de cada parcialidad sean contradictorios y que apesar de su inexactitud ó imperfeccion se pronuncien decididamente segun su sentir, sin tener ninguna capacidad de hacerlo. De la misma manera se piensa con respecto á las demas ciencias que tienen en cierto modo contacto con el vulgo tal como la medicina y la abogacia sobre lo cual comunmente se oye decir: si el médico no hubiera seguido tal ó cual método curativo N. no se hubiera muerto. Si el abogado no hubiera presentado tal ó cual escrito el pleito no se hubiera perdido. Este modo de juzgar sobre lo que no se entiende, se hace extensivo á toda clase de personas y con mucha mas razón se creen autorizados para hacerlo sobre las artes que por desgracia, se ven por el vulgo con indiferencia; no obstante ellas caminan siempre á pasos ajigantados y no será, no, el juicio er[r]óneo del vulgo el que las haga retroceder de su marcha, ellas con su ciencia y sus bellezas han hecho conocer en todas épocas que son interesantes, útiles y honoríficas para el pais que las cultirva.

J. E. A. [José Escolástico Andrino].

[*Gaceta del Gobierno Supremo del Estado del Salvador en la República de Centro-América.* 10 de septiembre de 1847. Tomo 1, N^o. 25, p. 98].

[b.] *Agencia del Album Republicano de Guatemala en S. Salvador* [sic.].

Habiendo llegado por el último correo, el primer número de este nuevo periódico, cuya forma elegante y marcha progresista empiezan á darle crédito, se avisa á los señores que hayan pensado obtenerlo, que en casa del encargado queda abierta la suscripción.

El precio es de un real por cada número y se paga cada tres meses en esta Capital. Los números sueltos valen real y medio. Se entregará los jueves.

A la misma casa están viniendo números del Mensual de Medicina, también de Guatemala, á dos reales el cuaderno, para los suscritores.

San Salvador, Marzo 9 de 1848.

J. E. Andrino

[*Gaceta del Gobierno Supremo del Estado del Salvador en la República de Centro-América*. 10 de marzo de 1848. Tomo 1, N^o. 50, pp. 200. Reimpresa en la Imprenta Nacional. San Salvador, abril 12 de 1904.]

[c.] REMITIDO

Acaba de pasar la fiesta: apenas un recuerdo nos queda *de tantas particularidades notables que han estado á la vista de todos* ha dicho la gaceta anterior. Sin embargo, para los amantes de la música este año se ha hecho mui notable por la reunion de filarmónicos y el gusto que en la parte científica se ha visto desarrollar en los que cultivan este arte encantador. Me propongo hacer una breve descripcion de lo mas notable, porque no pase desapercibido un hecho que hace honor al Estado y manifiesta el grado de adelantamiento del pais y de cultura de sus habitantes.

Desde el día 4 del corriente Agosto llegaron de la ciudad de Santa Ana y tocaron en varias casas los señores José María Delgado, Andres y Fernando Valle, en union del Sr. Lic. Saenz (Juan) que ejecutó en el piano algunas composiciones elegantes. Los primeros ejecutaron piezas de gusto, disfrutando en silencio lo oyentes de las transiciones agradables que frecuentemente se encuentran en la música inspirada del célebre Rosini y los autores modernos. Al oír el concierto de cuatro instrumentos y ver la atención el auditorio, no parecia sinó que un mismo sentimiento animaba á todos y que su imaginacion se hallaba fija en un solo objeto. ¡Tales los efectos que produce la espresion de la música clásica!

La víspera corrió la voz de haber llegado la música de San Vicente y en efecto tuvimos el placer de oír el agradable concierto que formaban dos violines, dos clarinetes y el violoncello que ejecutaba el profesor Sr. Fernando Miranda. Se dice que del mismo punto hubieron otros filarmónicos calculando que de solo S. Vicente vinieron ocho individuos; sin embargo, en concierto no se ha oído mas que á los señores mencionados, quienes han ido persuadidos de la armonía y buena voluntad que han encontrado en sus comprofesores de la capital.

Por parte de estos últimos, que estaban encargados de la función, ha estado el desempeño perfectamente bueno. Desde los maitines en que se ejecutaron villánsicos grandes y la mayor parte nuevos, se empesó á conocer su estímulo y el conato que ponian por corresponder al público y a los esfuerzos de su director, con particularidad en la misa solemne donde a pesar de lo grandioso é imponente del acto, á vista de las autoridades del Estado, de las demas corporaciones y de la inmensa concurrencia que invadió totalmente la Iglesia Catedral, se le vió desempeñar infinitamente mejor que nunca.

Se han estrenado los *kiries*, el *Agnus* y otras piezas compuestas para la misa de ese dia. Asi mismo se tocó con buen écsito la obertura de la *Norma* del célebre Bellini [Vincenzo Bellini (Sicilia 1801 – Puteaux 1835)] y otros trozos de sinfonías á toda orquesta.

Concluida la colocación, el sentimiento religioso, como debia ceder, cedió por un momento el campo al jenio alegre de los salvadoreños y el pueblo ha disfrutado de todo lo agradable y sorprendente que ha descrito ya la gaceta, al compas de las piezas que ejecutaba la música marcial que en estos casos le siguen grandes oleadas de jente. Con respecto á la música, el que suscribe se congratula con los amantes del arte, de que se hayan dignado visitarnos los filarmónicos del Estado y dá las mas espresivas gracias á sus consocios que han contribuido á solemnizar la funcion. Las dá igualmente al ilustrado público inteligente que en general les haya hecho justicia, como se la hace su director que ha visto mas inmediatamente su buen desempeño.

J. E. A. [José Escolástico Andrino]

[*Gaceta del Gobierno Supremo del Estado del Salvador*. 18 agosto de 1848. Tomo 1, No. 73, pp. 290-91]

[d.] **AL 15 DE SETIEMBRE DE 1848.**

Cancion patriótica ejecutada en el baile del aniversario de la independencia por su autor el hábil filarmónico Sr. Dn. J. Escolástico Andrino

CORO

El *Centro* recuerda
 el dia glorioso,
 en que el ominoso
 yugo concluyó.
 Viva nuestro suelo
 fecundo y hermoso,
 libre y jeneroso,
Viva el Salvador.

¡Salud mil veces, sacra *Independencia!*
 Benéfico nuncio de felicidad,
 Por ti *ley* [p]usiste en nuestro suelo
 Y por tí, hoi tenemos *Libertad*.
 Si nefandos enemigos del orden
 Dividieron la *América central*,
 Hoi la aurora mas que nunca hermosa
 Nace. La *Nación* vá á prosperar.

EL CENTRO &.

Los Estados *Confederacion* claman,
 Aunan sus votos por *Union y Paz*:
 Al borde del precipicio despiertan,
 La *Patria* juran defender y amar.
 Sacro fuego el buen patriota siente
 Cuando *Libertad* ha oido proclamar,
 Saluda entusiasmado esta ventura,
 Consagra su lira á esa deidad.

EL CENTRO &.

La hora ha sonado de los pueblos libres,
 Sus derechos reconquistan, su igualdad,
 Y los tiranos huyen por doquiera
 Sin prestijio, sin esperanza yá.
 Gloria inmortal á nuestro continente
 Que el grito de *Libertad* hizo pasar
 Como los héroes de la antigua Roma
 A otras rejiones, mas hallá del mar.

EL CENTRO &.

¡Salve América libre! Patria nuestra
De hoy más tus derechos no osen hollar
Los retrógrados, ni agentes estraños,
El *pueblo y la lei* quien deba mandar:
¡Salve mil veces sacra Independencia!
¡Salve benéfica diosa Libertad!
Bajo tu auspicio progresen las Ciencias
La industria, y Artes; la gran sociedad.

J. E. A. [José Escolástico Andrino]
San Salvador Setiembre 15 de 1848.

[*La Gaceta del Salvador*. 22 de septiembre de 1848. Tomo 1, No.78, p. 313]

[e.] **AL QUINCE DE SETIEMBRE DE 1849**

Aniversario XXVIII de nuestra Independencia

Una idea, un fin noble proponer:
 El grito de Nación oír resonar
 El soldado sufrido obedecer:
 El estruendoso cañon retirar:
 Con la ley en la mano deponer,
 A un gobierno tenaz hostil y audaz;
 Obra fue de los independientes
 Obra que ha dado Patria y Libertad

Recorred, sino, toda la historia,
 Contemplad esos hechos sin igual,
 Ve al soldado, al buen ciudadano,
 Al joven, al anciano respirar,
 Ora recojiendo los laureles
 Que Marte al valiente quiso dar,
 Ora disfrutando de los bienes
 Que el olivo, la Paz les diera ya.

Mas si al rol entonces de los libres,
 Contrapeso hiciera el insocial,
 Hoy reproducidos los patriotas
 Su sepulcro hallará el jenio del mal,
 Pues que el libre é independiente
 Soldado de la ley siempre será,
 Su deber es sagrado, grandioso,
 Sublime, es defender la Libertad.

¡¡Prodigiosa sacra Independencia
 Inestimable don sacra bondad,
 Estandarte y defensa del patriota
 Asilo y ventura del mortal.
 El pais por ti hoy alza del polvo,
 Las cadenas rompe de prision fatal,
 Recobra y proclama sus derechos
 Y bendice tu influencia celestial!!

J. E. A. [José Escolástico Andrino]
 S. Salvador setiembre 15 de 1849.

[San Salvador: Imprenta de A. Liévano. 1849. 1 p. En The Bancroft Library, University of California, Berkeley].

[f.] VIOLACION DE LA CORRESPONDENCIA EN GUATEMALA

Señores Editores de la Gaceta.

REMITO á UU mi correspondencia particular de Méjico que vino por el correo de Guatemala, abierta y mutilada en el tránsito, para que hagan el uso que les convenga de dicho documento; suplicándoles que si hiciesen mérito de este hecho, hagan notar, que la carta es del Sr. Jeneral Dn. Pedro María Anaya, en la actualidad Administrador jeneral de correos de la República mejicana; lo mismo que un paquete de impresos que me manda y que llegaron maltratados.

Soi de UU. con todo afecto mui atento y obediente servidor q. b. s. m.

HEMOS visto la correspondencia de que habla el anterior comunicado, abierto y con un agregado á las cartas lleno de frases groseras é indecentes contra los salvadoreños.- Esto prueba perversidad, ninguna cultura y dañada intención á falta de valor y de civismo para obrar con franqueza.

S. Salvador, Diciembre 12 de 1850.

José Escolástico Andrino.

[Gaceta del Salvador. 13 de diciembre de 1850. Tomo 2, No. 93, p. 4].

[g.] **REMITIDO.** (*)

SEÑORES REDACTORES DE LA GACETA DEL SALVADOR.

Creo de justicia que UU. admitirán en las columnas de la Gaceta una lijera rectificación sobre el párrafo **música religiosa**, que en el número anterior de su periódico, se publicó la semana pasada, una vez que en ello va también el buen nombre de la música que desempeña las funciones clásicas de la capital del Salvador.

La buena reputación á que cada cual aspira en su facultad podrá parecer una quimera, mas para cierta clase de personas que aprecian en lo que vale este precioso antecedente eslabonado a su nombre, es cosa de grande entidad.

Ocho años hace que el que suscribe dirige la orquesta y capilla de la Santa Iglesia Catedral é iglesias filiales de San Salvador, y séale permitido decir, que en todo este tiempo ha tenido mui particular empeño en dar realce á las funciones religiosas. Si al redactar el artículo á que me refiero se creyó corregir un defecto y este atribuirlo á la época presente, no se ha tenido en cuenta que el que ha condenado en su obrita, **Nociones de filarmonía**, las demasias en el templo y el mal uso de la música religiosa, no podía haber consentido en que se hubiese hecho *sufrir* a los circunstantes *ejecutando versos ridículos y mas que profanos*, en el acto imponente que consagramos á la Divinidad, aun en el tiempo pascual, que mis antepasados solian divagarse á pretexto de ser festividad del Niño Dios.

Este mismo concepto puede aplicarse contra la especie, que mas de una vez en un acto serio ha herido el oído de algunos oyentes la ejecución de un trozo de música demasiado *alegre*. Escrupuloso en la música de cada función, solo permito la ejecución de lo que ésta exige. Por lo demás, ¿quién ha prescripto á los autores de Oberturas, sinfonías y piezas instrumentales que se han usado, se usan y se usarán indistintamente así, en los templos como en los conciertos y en los teatros, [teatros] que tras un pasaje grave, patético y expansivo se sorprenda con un *allegro*, ó trozo, de música de mucha agitación? Esas mismas grandes obras que á porfía encomiamos, en que el *genio* de todo un **Haydn**, [Franz Joseph Haydn (Austria 1732 – Viena 1809)] con la fecundidad de sublimes é inesperadas articulaciones se manifiesta hasta lo infinito, pueden responder. ¿Qué cosa hai mas grave que las palabras de la misa? Pues esas palabras las espresa Haydn á veces contrito, en un pasaje lleno de majestad, y otras con la mayor alegría, de lo cual se sorprende no solo el auditorio, sino aun el músico que ejecuta.

Se pretende también hacer caer en ridículo las poesías que en música sagrada se cantan en cada festividad de Santos ó del Santísimo Sacramento, y en esto van mui errados los escritores. Los motetes y trozos de música sagrada de los autores extranjeros traen el texto en latin, cosa buena y adecuada para ciertos oficios de la iglesia: pero nunca para satisfacer la costumbre inveterada entre los hijos de españoles que establecieron en la América tantas festividades, en las cuales, como parte de la solemnidad, ó bien para edificar con mejor éxito la piedad de los fieles, hai siempre un empeño particular en que se ejecuten. Y es de advertir que eso que se quiere llamar *versitos*, en su mayor parte son obras traducidas de algunos santos ó escritores piadosos que ha cantado en nuestro idioma las glorias de nuestra religion. Al menos, mi repertorio de música se compone de poesías de Montoro, *La Colmena* ⁵¹ periódico

⁵¹ Periódico trimestral de Ciencias, Artes, Historia y Literatura, editado en Londres. Apareció en 1842 siendo su editor Rudolph Ackermann en colaboración con el pedagogo madrileño Ángel de Villalobos. El periódico, de atractiva presentación, se dividía en seis secciones, una de las cuales estaba dedicada a la literatura y las bellas artes. En los artículos literarios se observaba una tendencia romántica (Gallardo, 2003: 3.3.3, en línea)

español, Herrarte⁵², recomendable canónigo guatemalteco, Gomez (Don Ignacio)⁵³ y otros muchos inteligentes.

Para completar la crítica ó apoyar el párrafo en cuestión se copia de la Gaceta de Guatemala la especie de que entre nosotros no hai voces que puedan superar las dificultades que presentan las composiciones escritas para notabilidades artísticas de los teatros, y aunque todos estamos de acuerdo en esto, fuera bueno preguntar á los señores que así hablan como profesores tan liza y llanamente sobre la facultad de música, si la diestra pluma que en Europa traza las melodias de Euterpe ha escrito yá, música esprofeso para nosotros, americanos que no poseemos las clases de voces que aquellas grandes partituras exigen. ¿Tenemos siquiera *sopranos*, que es el timbre de voz, poco mas ó menos que hemos oido en la Señora de Bogen? No se crea pues, que solo las arias de ópera presentan aquella dificultad, las composiciones de canto de los autores extranjeros tienen hasta ahora para nosotros ese defecto; pero no obstante esto, las misas, himnos en latin y otras piezas se ejecutan, supliendo dicha falta una voz que por lo regular no es de tenor ni de soprano, sino lo que llamamos *alto* ó contra alto. De esto resulta una impropiedad, pues se destruye en parte el efecto que debe producir la pieza, segun el plan del compositor, haciendo profunda y secundaria la voz que debiera resaltar y que lleva el alma de la obra, así como el violin en un pieza instrumental.

Mas volviendo al principal objeto de este comunicado. En la Catedral del Salvador tambien han resonado los sublimes conceptos de Haydn, Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo 1756- Viena 1791)], Meyerbeer [Giacomo, Meyerbeer (Berlín 1791- París 1864)], Rossini [Giacomo Rossini (Pesaro, 1792 – Passy, 1868)] y otros autores extranjeros, y no solo en la música instrumental como podría creerse, sin en la *vocal religiosa, compuesta esprofesamente para el Templo*.

En la Catedral del Salvador se ha estrenado misas, villancicos y piezas á grande orquesta que se ejecutan y tienen la mejor aceptacion en la capital de Guatemala, por que su Director de orquesta ha querido cultivar con provecho su profesion, haciendo uso del laborioso ramo de composicion.

En fin, la orquesta de nuestra Catedral sin dejar de apreciar y lucir la música vocal religiosa extranjera, puede gloriarse de haber dado impulso é importancia á las obras mui recomendables de los maestros centro-americanos, señores Eulalio Samayoa, Juan de Jesus Fernandez, Vicente Saenz y otros, verdadero punto sobre que debieran predicar los periodistas, para que no pasen desapercibidos los talentos y se forme el gusto *nacional* por la música. En la parte que á mi toca, como individuo del gremio he hecho lo posible á este respecto y sin que se crea vanagloria, véanse a continuacion los conceptos de *La Revista* de Guatemala, en su número 51 de 31 de Diciembre de 1847, cuyo periódico rejenteaba el Sr. Lc. D. M. F. Pavon "Hemos visto un cuaderno titulado: «*Nociones de filarmonía, y apuntes para la historia de la música guatemalteca*, por el «Sr José Escolástico Andrino, uno de nuestros profesores de música, impreso «recientemente en San Salvador, en que ademas de darse una noticia interesante del «mérito de muchos de nuestros profesores, elojiándoles como es debido, se hacen «explicaciones útiles sobre la música y ejercicio de los diferentes instrumentos. Mucho «gusto nos ha dado el observar el empeño con que el Sr. Andrino se propone el adelanto

⁵² El presbítero José Mariano Herrarte se distinguió como político llegando a ser diputado suplente por Totonicapán en la declaratoria de independencia absoluta y definitiva de Centroamérica en 1823. Sustentó el nuevo pensamiento de la Iglesia en 1840 hacia una posición conservadora, convirtiendo al patriotismo en el tema central (Bonilla, 2000:129)

⁵³ El poeta salvadoreño Ignacio Gómez (18134-1876) nació en Metapán y fue una figura dominante en las letras salvadoreñas de mediados del siglo XIX. Tradujo poemas del francés y el inglés. Fue diplomático de la Federación y de diversos estados centroamericanos (López, 1987: 182).

«y progresos de una profesion tan noble como encantadora, con la cual hoi dia no solo «se hacen grandes fortunas, sino que se reciben los honores mas magníficos y «seductores. En efecto, cuando vemos en los periódicos los elogios sin límites que se «tributan á las primera actrices y actores, y lo importante de sus representaciones en los «teatros de ópera de las ciudades mas cultas, es preciso reconocer la razon con que el Sr. «Andrino reclama alguna atención para dar a esta profesion entre nosotros «todo el «lustre que merece."

Por conclusion, diré, que la introduccion y ejecucion de las obras de los grandes maestros europeos en Guatemala ha sido indistintamente desde el año 1838, bajo la direccion del afamado profesor D. Juan de J. Fernandez, hasta la fecha, bajo la de los profesores Benedicto Saenz, José Antonio Aragon y Máximo Andrino. Que en la actualidad se haya aumentado, y que el Sr. Saenz haya podido contribuir á ello, es cosa que debe celebrarse ciertamente.

San Salvador, Julio 20 de 1853.

José E. Andrino.

(*) Esta pieza fue puesta en manos de los señores EE. para su insercion en la Gaceta.

[San Salvador: Imprenta de A. Liévano. 1853. 2 pp. En *The Bancroft Library*, University of California, Berkeley].

[h.] **El Sr. D. J. Eulalio Samayoa.**

El brillo el honor, de la patria no lo constituyen solo los célebres políticos, los intrépidos soldados, los apóstoles virtuosos de la religión, también los profesores de las ciencias y los distinguidos artesanos tienen comunión y derecho a estas inmortales páginas que manifiestan las habilidades de cada época y el tesoro nacional que encierra cada país. (Noc. de filarmonía p. A.) [Nociones de Filarmonía por Andrino]. Ni podía ser de otra manera cuando el país se aprovecha del saber de los hombres privilegiados y generosos. Colocamos en tan elevado puesto, la persona que nos ocupa en este artículo necrológico.

El Sr. D. José Eulalio Samayoa, que pasó el 7 de Junio de 1855 a la mansión eterna a los 70 años de edad, era natural de Guatemala y casado dos veces en su país. Sin hijos varones vivos que heredasen sus habilidades a falta de riquezas que le hubieran robado la mitad de su vida de artista, deja una infinidad de discípulos aprovechados que sostienen en parte la base de orquesta que forma uno de los encantos de aquella capital. Profesor distinguido por la originalidad de sus composiciones musicales y por el lugar que supo hacerse en la ejecución del violoncelo, no menos que en la dirección de los cánticos sagrados antiguos y modernos, lo era aun más por su honradez, buen sentido y ameno trato. Liberal sin hipocrecía ni exaltación, se grangeó siempre el aprecio y estimación de sus conciudadanos y aun la consideración de las personas que no participaban de sus opiniones políticas. Estas no las cambió nunca ni en las épocas de terror y la persecución.

Un hombre de su temple, de sus disposiciones, y relacionado estrechamente con los Jefes de los Estados y personas influyentes de dentro y fuera de la República, debía figurar, como en efecto figuró siendo alternativamente Diputado municipal y aun parece que consejero en tiempo de la Federación. Como todo esto supone un hombre instruido, el Sr. Samayoa pudo jactarse de conocer y estudiar lo más selecto de los autores antiguos y modernos. Aquel que tanto se había familiarizado con el idioma musical de Mozart, Haydn y Pleyel, sabía perfectamente el francés, el latín y el español.

El Señor Samayoa comprendía bien sus derechos y los títulos que podía presentar a la historia para llevar un nombre que en cualquier país civilizado y culto no se le hubiera negado; pero más valía a sus ojos fraternizar con sus compañeros y dedicarse a la música, dejando para eterna memoria un recuerdo apreciable. La obra que hemos citado antes impresa el año de 1847 en San Salvador habla del Sr. Samayoa en estos términos. –

« El inmortal maestro de capilla Dn. Vicente Saenz, y el benemérito profesor y maestro Dn. José Eulalio Samayoa, aparecerán por mucho tiempo como modelos de compositores, acreditando su no común talento, las bellezas que han salido de sus manos para el templo particularmente.....

El Sr. Samayoa a más de las prendas que lo hacen recomendable, ha sido el apóstol predicador del buen comportamiento entre el gremio, no solo sino que ha emprendido la grande obra de escribir la biografía de la mayor parte de los profesores músicos guatemaltecos, lo que le hará mucho honor si la llega a dar a luz. Si lo estimamos puramente por su instrumento, se debe notar que con él empieza la nueva escuela del violoncelo al cual le dá la verdadera voz que caracteriza a este instrumento y que en manos de un profesor, se hace interesante.»

La música antes de la independencia se hallaba algo atrasada. La sacaron de esa situación los primeros maestros, por el apoyo que encontraron en el oidor Campusano, el fiscal Gonzales y el benéfico Sr. Canónigo Castilla. Todos conocen los progresos de los filarmónicos en esta época, pero talvez ignoran la parte activa y directiva del Sr. Samayoa en la ejecución de las piezas europeas. No se limitó a eso su anhelo, compuso obras tan acabadas que en las reuniones de extranjeros reciénllegados a Guatemala se aplaudieron creyéndolas de Ultramar.

He aquí pues trazada la senda para un venerable maestro de indisputable mérito para Centro-América. De uno a otro extremo se ejecutan sus bellas composiciones, siempre en armonía con el argumento que se las inspiró. Para eso debía servirle el conocimiento de los idiomas y mas que todo el idioma divino de la música. Un Mozart, un Meyerbeer compusieron su misa de Requiem para espresar los afectos mas lastimeros por el que ha dejado de existir. El Señor Samayoa nos ha dejado tambien una pieza igual que es precisamente entre todas sus obras la mas recomendable. ¿Qué inteligente no se ha conmovido al oír en la Secuencia de ese oficio fúnebre el verso *Rex tremenda? Salvame fons pietatis* dijo aquel apasionado maestro en un tono tan patético que solo inspira la idea mas sublime del Creador en quien se cree y en quien se espera. *Salvame fons pietatis* habrá sido pues su última palabra para acercarse al trono del Altísimo lleno de humildad y resignacion que manifestó en el último trance.

La historia destina ya al Sr. Samayoa un lugar distinguido en sus páginas; el juicio de la posteridad debe serle muy favorable: el gremio centro-americano se honrará siempre con su nombre. Nosotros conciudadanos del venerable compositor, dedicamos estas líneas a su memoria.

¡¡La tierra le sea leve!!

[*El Rol.* 18 Julio de 1855. No. 36, pp. 3 y 4. En Colecciones Especiales. Biblioteca P. Florentino Idoate, S. J. de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. U.C.A.].

C. Extractos de revistas musicales

Anales filarmónicos o Recopilación de hechos Musicales

Anales filarmónicos o Recopilación de hechos Musicales ^[54]

[a.] Ciencias - Teoría completa del timbre de los Sonidos, por Mr. Wheatstone [Sir Charles Wheatstone (Gloucester, Reino Unido 1802 – París 1875)]. ^[55]
 Leemos en la Presse de París del 25 de Mayo.

Es sabido que los sonidos se diferencian entre sí por tres distintos caracteres salientes, el tono, la intención y el timbre.

La intención no es otra cosa que la fuerza del sonido, la cual, conforme es mayor o menor, produce una sensación más o menos fuerte en el órgano del oído.

El tono consiste en la mayor o menor elevación del sonido, que puede ser grave o agudo.

El timbre, por último, es aquella calidad especial de un sonido que lo distingue de todos los demás, aun cuando tengan estos la misma intención y el mismo tono; el Fa de la flauta, por ejemplo, es distinto del Fa de la Corneta, si bien los dos sonidos tienen el mismo tono, y vibran al unísono de un mismo diapasón. Esta sensación del timbre puede compararse hasta cierto punto con un fenómeno de la voz humana; cuando uno que canta pronuncia la vocal a, emite un sonido enteramente distinto del de las letras e, i, o, u; y es claro que no debe buscarse la diferencia en el tono del sonido, que siempre será el mismo.

La intención depende igualmente del número de las partículas sonoras y de la amplitud de las oscilaciones de estas mismas partículas, o de la extensión de sus excursiones. Una campana grande produce un sonido más intenso que una campana pequeña; y el que las dos emiten, proporcional a su tamaño, es tanto más fuerte cuanto con más violencia se las toque.

El tono del sonido depende esencialmente, no de la extensión sino de la mayor o menor rapidez de las excursiones de las partículas vibrantes. Mientras más corta, tirante y delgada la cuerda que vibra, tanto más agudo el sonido que produce, por el contrario, es este tanto más grave cuanto más larga/

[Fol. 1v]

/floja y gruesa. Ahora bien; está probado que la cuerda más corta, tirante y delgada es la que más oscilaciones hace, y esta diferencia la percibe aun la simple vista. El tono, pues, es más agudo según mayor el número de las oscilaciones.

La cuestión del timbre, mucho más delicada, no está del todo resuelta. Varios autores parecen creer que el timbre debe ser considerado como una calidad inherente aun en los sonidos simples, es decir, los producidos por un solo sistema de vibraciones; de suerte que dos sonidos simples al unísono pueden distinguirse entre sí: pero a nosotros nos había parecido mucho más probable que el timbre no es propio de un sonido único, sino que pertenece esencialmente al compuesto o múltiple.

^[54] Esta transcripción se ha regularizado al uso del castellano actual. Los subrayados son originales. Las letras que anteceden los títulos de cada artículo y las notas de pie de página, son agregadas con fines de ordenamiento e ilustración y se indican con corchetes rectos.

^[55] Físico e inventor de la época victoriana conocido por el diseño de un dispositivo eléctrico para a medición de resistencias que lleva su nombre y principalmente por haber desarrollado el primer telégrafo de aguja de utilidad práctica (1837) y el primer aparato de recepciones y transmisiones telegráficas automáticas. Es creador del caleidófono y el estereoscopio (1838). Se ocupó inicialmente en la construcción de instrumentos musicales entre los que destaca la concertina ("Charles Wheatstone" en <www.biografiasyvidas.com>).

[Los] cuerpos sonoros, puestos en vibración, emiten realmente varios sonidos distintos, tanto que es imposible hacer que una cuerda no produzca más que un solo: el resultado de sus oscilaciones es siempre múltiple, y el oído ejercitado distingue fácilmente los varios sonidos componentes.

Ahora bien; siempre hemos creído que el timbre es precisamente la sensación que resulta del conjunto de los sonidos componentes. El número, la naturaleza, la intención de estos varían según el cuerpo, y he aquí porqué son tantos los diversos timbres; de manera que todo cuerpo que vibra y cada partícula de éste se hallan animados de distintos movimientos vibratorios simultáneos, de los cuales el más pronunciado ahoga en cierto modo a todos los demás, y determina el tono, a la vez que los otros influyen en la intención y el timbre.

Tal es la opinión que emitimos hace ya algunos años, y que el físico alemán, Baumgartner, ha expresado de otra manera. Baumgartner opina que el timbre del sonido depende de la ley que determina las velocidades sucesivas adquiridas por la molécula vibrante durante el tiempo de una oscilación, o lo que viene a ser lo mismo, que depende de la forma de la onda. Esta forma es más o menos simple, más o menos complicada, de donde resulta que el sonido puede no ser otra cosa que ruido, o que sí llega al estado de un verdadero sonido, adquiriera uno de los muchos caracteres que se designan con los distintos nombres de zum-/

[Fol. 2]

/bido, bramido, silbido, sonido de flauta, de corneta, de trompa, etc.

Nosotros hemos adelantado algo más que Baumgartner, era preciso explicar porqué la forma de la onda puede ser tan variada, y hemos hallado la razón en la multiplicidad de los sonidos que emite un cuerpo sonoro cualquiera.

Pero confesamos francamente que esto no era más que una idea vaga; faltaba la teoría completa del timbre; faltaba descorrer el velo que nos ocultaba su naturaleza íntima.

Esto mismo es lo que parece haber hecho recientemente Mr. Wheatstone, el más ingenioso de los físicos ingleses, el creador de la telegrafía eléctrica. Sabemos que [en] un trabajo novísimo, que publicará muy pronto la Real Sociedad de Londres, ha profundizado Mr. Wheatstone la difícil y delicada cuestión del timbre, que había logrado ya fijar y hacer patente respecto de todos los sonidos que emiten los diversos instrumentos. Sin duda Wheatstone habrá logrado dibujar la onda sonora por medio de procedimientos semejantes a los de la daguerrotipia, o más bien a los de Cladni [Ernst Florens Friedrich Chladni (Alemania, 1756-1827)] (que consiguió designar los modos de división de las planchas o membranas vibrantes cubriéndolas de arena); y de este modo habrá podido distinguir los timbres diversos de un mismo sonido sacado del violín, la flauta u otro instrumento cualquiera.

Entre tanto, nada más podemos decir ahora, sino que habremos de aguardar con impaciencia, para comunicarlo a nuestros lectores, a que se nos haya transmitido los pormenores de este brillante descubrimiento; pormenores que ya tendríamos sino fuera por la lentitud obligada que sufre en Inglaterra la publicación de los trabajos científicos de los miembros de la Real Sociedad. Ellos se han obligado por juramento, a no ponerse en comunicación con el mundo científico sino por el intermedio del ilustre cuerpo a que pertenecen; y aun para iniciar a sus mismos colegas en el secreto de sus más hermosos descubrimientos tiene que aguardar no solo el fallo de la comisión, de que forman parte, sino también su turno de lectura y la inserción de su memoria en las transacciones filosóficas.

Recordemos, sin embargo, para interesar más vivamente a la generalidad de los lectores, que Mr. Wheatstone había hecho anticipar su bello descubrimiento con uno de los experimentos más curiosos que se conocen. Apenas es creíble que un hecho tan asombroso sea/

[Fol. 2v]

/todavía casi desconocido en Francia, y que nuestros tratados de física más completos ni aun se dignen hacer mención de él.

En el salón más alto de un vasto edificio se había organizado un concierto en que debían tocar los instrumentos más desemejantes: una tabla armónica, parecida a la del piano, vibraba bajo la influencia de la multitud de los sonidos, y los reproducía con sus propias vibraciones. En otro salón más bajo del mismo edificio, bastante aislado para que el ruido del concierto no pudiese llegar a él directamente, se había dispuesto otra tabla armónica igual a la primera, y que se comunicaba con esta, ya por medio de una vara de madera cortada en el sentido de las fibras, ya por simples conductores de hilos metálicos.

Ahora bien, lo singular, lo maravilloso es que todos los sonidos de la orquesta, conducidos desde la primera tabla por la vara o los alambres, descendían sin confundirse hasta la segunda, que los repercutía a su vez sin hacerles perder en nada sus calidades esenciales; su intención relativa, su tono y en fin, su timbre. De suerte que el oído, aplicado cerca de la segunda tabla, percibía sin dificultad todos los matices de los trozos que se ejercitaban en la sala del concierto, los pianos y fortes, los crescendos y disminuidos, distinguiéndose perfectamente los diversos instrumentos. Comparado el efecto producido de este modo con el de una orquesta ordinaria cuyos sonidos trasmitiese el aire desde alguna distancia es idéntico al de un paisaje visto en miniatura en la cámara oscura.

Se hace encargo nuestros lectores de todo lo admirable que ahí en esta trasmisión de una muchedumbre de sonidos tan diversos, y que, sin confundirse, sin mezclarse, reconocen la vara de madera o el delgado alambre, y obligan a las partículas leñosas de la tabla armónica a que los reproduzcan en toda su pureza y en toda su variedad original.

Así también sucede, por un prodigio que no nos asombra, porque ya nos es sumamente familiar, que millares sin cuenta de rayos luminosos, despedidos de todos los puntos del horizonte, atraviesan juntos un pequeño agujero practicado en un naípe, sin chocarse ni contrariarse, y pintan en la retina del ojo una fiel imagen del magnífico paisaje que tenemos a la vista.

El experimento que acabamos de describir había probado hasta la evidencia que el timbre es una calidad que lleva consigo/

[Fol. 3]

/el sonido; calidad que no exige, para hacerse sensible, la inmediata presencia del cuerpo sonoro: pudo, pues, esperarse desde luego que se lograría aislarla y fijarla, y esto mismo es lo que acaba de hacer Mr. Wheatstone con inmenso éxito.

Escribiríamos un tomo si quisiésemos referir aquí todos los experimentos originales que la ciencia acústica debe a este célebre físico inglés. Sus acordeones perfeccionados, en nada parecidos al instrumento pañoso y monótono que tan malamente designamos con este nombre armonioso, han obtenido un éxito inmenso bajo los nombres de sinfonión, concertina y órgano eolio, y aventajan a nuestro melófono, imitación de ellos, por su expresión, la variedad de sus sonidos y la extensión de su escala.

El caleidófono de Wheatstone es también un aparato bellissimo que debiera ser mucho más popular. Compónese de una sencilla vara metálica, recta o curva, fija en una pequeña base de madera, y terminada por una bola de vidrio azogada interiormente, la cual se ilumina con una vela.

Si se hace vibrar la vara metálica por medio de un arco de violín, abandonándola en seguida a sí misma, principia a oscilar; y tanto el número como la forma de las oscilaciones, depende del tono del sonido producido. La bola de vidrio, que acompaña a la vara en todas sus oscilaciones, pero sin cesar de transmitir al ojo del espectador, bajo la forma de un punto brillante, la luz reflejada de la vela, dibuja en el espacio un bellissimo rastro de luz.

Esta curva luminosa, que varía con el sonido de la vara metálica, modificándose por consiguiente hasta lo infinito, como el sonido mismo, es la imagen visible, el retrato aéreo de este. No se cansa uno de contemplar el fuego primoroso de la luz convertida en órgano del sonido, como tampoco nos cansábamos en otro tiempo de observar los numerosos dibujos que produce en el caleidoscopio de Wrewster [David Brewster (Escocia 1781 - 1868) la nueva dislocación de algunos pedacitos informes de vidrio o de género.

Mr. Wheatstone ha perfeccionado también bastante las máquinas parlantes de Cratzeniatem [Christian Gottlieb Kratzenstein (Wernigerode, Dinamarca 1723 - Frederiksberg 1795)], de Kempelem [Wolfgang von Kempelen (Bratislava, 1734 - Viena 1804)] y Willis [Henry Willis, Londres 1821- 1901]. En el gabinete de física del Colegio del Rey, en Londres, el cual pronunciaba claramente las vocales, leía las palabras papá y mamá, y enunciaba también algunas consonantes. Mr. Wheatstone no duda que se pueda llegar a construir máquinas todavía/

[Fol. 3v]

/más perfectas, y que pronuncien todos los sonidos [de] diversos idiomas.

Tales máquinas no serían puramente curiosas, sino que eternizarían la verdadera pronunciación de las lenguas, librando a nuestros tataranietos de las discusiones interminables de los gramáticos sin contar que perfeccionarían el método de aprender idiomas sin maestro, pues[to] que el discípulo tendría lo que ahora le falta; una máquina parlante que pronuncie perfectamente los sonidos peculiares de la lengua que quiere estudiar.

No podemos resistir al deseo de referir aquí otro bello y muy original experimento de nuestro sabio amigo: nadie lo conoce entre nosotros y todos podrán repetirlo, porque siempre hay a mano un diapasón y una cabeza. Se hace vibrar el diapasón, se tapa un oído, se pone en contacto con la cabeza, en cualquier punto, la base del instrumento sonoro, y entonces percibe uno con asombro que solo se oye con el oído tapado, nunca con el abierto. La intención del sonido, por lo demás, es siempre la suficiente para que no quede duda sobre el lugar de la sensación.

Que nuestros lectores se guarden de preguntarnos el porqué de esto, pues tendríamos que contestarles francamente: No lo sabemos. Ni el mismo Mr. Wheatstone ha podido adivinar la razón de este hecho singular, cuyo secreto se guarda a la naturaleza.

[b.] Nuevos Instrumentos Músicos

Hace tiempo ya que escribimos un artículo sobre el sistema de instrumentos músicos inventados o perfeccionados por Mr. Adolfo Sax [Dinant, Bélgica 1814 - París, 1894], de París, manifestando en aquel trabajo las ventajas que llevaban estos a los usados hasta entonces en las músicas militares; y ahora vamos a añadir algunas palabras más sobre el mismo asunto, porque no hay periódico en Francia que no dedique algún artículo al elogio de estos instrumentos, mandados ha adoptar por orden del gobierno en todos los cuerpos del ejército, así de infantería como de caballería. Y esto no sucede solo en Francia: la excelencia y la celebridad de los instrumentos de Sax, ha hecho que se adopten en Prusia y en Holanda, en Bélgica y en Ingla-/

[Fol. 4]

/terra; en Rusia y en Italia, y hasta en Chile y en la India.

Con efecto, siendo los antiguos generalmente defectuosos; desafinados, incompletos, de difícil mecanismo y de una sonoridad imperfecta y desigual en su timbre, no pueden prometer los efectos convenientes a la expresión y a la unión de las voces en los concertantes, por más paciencia y estudio que tengan los ejecutantes de mayores facultades y celo, como que no lo permita la naturaleza de los instrumentos, la falta de intermedios entre el agudo y el grave, aun prescindiendo de los defectos propios de la construcción. Es imposible, por ejemplo, que produzca efecto el más precioso dúo de tiple y bajo de la más hermosa ópera, ejecutado generalmente por un requinto y por un oficleide; porque, siendo el primero demasiado agudo y el segundo demasiado grave, nunca pueden unirse sonidos tan distantes el uno del otro, ni amalgamarse timbres en que no hay la más remota homogeneidad.

Por otra parte, los compositores y los que arreglan piezas de ópera para estas músicas experimentan un verdadero tormento al verse imposibilitados de escribir todo aquello que les dicta su fantasía, ya porque les contrarresta la misma imposibilidad de expresar sus pensamientos a causa de lo difícil de la ejecución, ya porque se oponen a ello los defectos de los instrumentos, las notas falsas, la carencia de alguna de éstas o la dificultad que ofrecen ciertos tonos; de todo lo cual resulta la monotonía inevitable de las ideas, acompañada de la no menos triste monotonía de los sonidos. Pero en el día, gracias al saxo-tromba y al saxo-horn, al clarinete bajo y al clarinete contrabajo, y sobre todos al saxo-fono, que forma una familia completa, se ha logrado en las músicas militares la precisión, la fuerza sin el ruido; la belleza de timbre, el alcance de toda la extensión de los sonidos, la homogeneidad en toda la escala, del grave al agudo, y en fin, la compensación en los de metal, la cual no solo permite ligar los sonidos perfectamente y con la mayor afinación, sino también producir los glisses, cosa imposible con los antiguos.

Los clarinetes bajo y contrabajo eran absolutamente necesarios para completar el sistema de este instrumento, porque los que ejecutan los terceros y cuartos en una obra, como son del mismo tamaño y timbre que los primeros y segundos, se pierden realmente en el conjunto, sin resultado alguno: y esto mismo sucede con los instrumentos de metal, pues solo existen en/

[Fol. 4v]

/efecto los agudos y los bajos, faltando un verdadero intermedio que los ligue. Ahora bien; a todo esto cumplen los instrumentos de Sax, pues tanto en los de madera como los metálicos se encuentran los agudos, los medios y los bajos. El saxo-fono principalmente, precioso trabajo nuevo de Sax, para los solos, de metal y llaves, pero

con embocadura como el clarinete, participa a la vez del sonido de los instrumentos de cuerda y de viento, formando un eslabón natural entre estas dos familias, pero con un carácter de sonoridad tan diferente que, si bueno es su efecto en las músicas militares, ha de ser inmejorable para las orquestas de cuerda. Es dulce, afinado y de un timbre particular, se puede sacar de él diversos grados de intensidad, y no solo se toca con facilidad sino que con la misma se produce los mejores efectos: en una palabra, es tan hermoso su sonido, que ha excitado la curiosidad y admiración de todos los profesores. Cuando lo oyó Rossini [Giacomo Rossini (Pesaro, 1792 – Passy, 1868)] por la primera vez, no pudo menos de exclamar: “E la piú bella pasta di suono ch’io abbia udito”. Meyerbeer [Giacomo Meyerbeer (Vogelsdorf, Alemania 1791 – París 1864)] ha dicho también de él que era “el ideal del sonido.” En fin, según Berlioz [Hector Berlioz (Isere, Francia 1803 – París 1869)], “este instrumento es sin duda alguna el más bello título a la gloria de Mr. Sax.”

Hoy tienen los cuerpos de esta isla la oportunidad de hacer siquiera un ensayo, de que no dudamos quedarían sumamente satisfechos no solo los jefes sino los inteligentes y todo el público, asistiendo estos con mayor placer a las retretas, en que lucirían doblemente nuestras excelentes bandas; porque casi todos estos instrumentos se hallan de venta en el almacén de música de los Sres. Edelman^[56] y compañía, con sus métodos correspondientes, y hemos visto que son de un trabajo exquisito y a precio cómodo.

También hemos examinado en el mismo almacén un órgano q[ue], según afirman los periódicos franceses, se ha adoptado ya en muchas Iglesias e instituciones religiosas, como también en muchos salones, por su elegante y cómoda figura, sus dulces y brillantes sonidos, su variedad y expresión, y, en fin, su moderado precio. Este instrumento, invención perfeccionada de M. Debain [Alexandre François Debain (París 1809 – 1877)] y por el cual ha obtenido distintas medallas en varias exposiciones, lo llama su autor harmonium; y aunque tan fácil de tocar como el piano, pues con solo mover las puntas de los pies, como se hace con los pedales, se introduce el aire dentro de la máquina, es de más extensión por los registros que tiene; de bellos efectos por las variadas clases de sonidos, y de gran-

[Fol. 5]

/des recursos como un órgano completo. El harmonium es por sí solo una orquesta entera, cuyos distintos instrumentos están refundidos en uno solo. Tiene flauta, clarinete, oboe; flautín, corno inglés, fagote, trompeta, bordón, lleno, expresión, y forte en los bajos y agudos. Además, cada uno de estos instrumentos puede tocarse separadamente o en unión de otros, por medio de registros colocados en la tapa de delante, en cuyas cabezas están escritos aquellos nombres, y que fácilmente se manejan a voluntad del ejecutante: de suerte que permiten obtener combinaciones de sonidos, variándolas al infinito.

El teclado del harmonium es el mismo que el del piano; su forma elegante, y sencilla a la vez, como la de los pianos pícocos que nos presentó M. Herz [Henry Herz, (Viena 1803 – París, 1888)] ofrece a la vista un mueble de gusto y aun de lujo, digno de colocarse en el salón de un príncipe y hasta en la más grandiosa catedral; pero más bien ha sido hecho con el objeto de evitar el excesivo costo de un órgano ordinario en las iglesias del campo, y ahorrar espacio, que siempre escasea en estas pequeñas capillas,

^[56] Juan Federico Edelman (Estrasburgo, Francia 1795 - La Habana 1848) hijo del compositor alsaciano del mismo nombre, fue un pianista virtuoso que salió de Francia en 1815 hacia Estados Unidos, llegando luego de una existencia errabunda a la Habana en 1832. Allí estableció en 1836 un almacén y casa editora de música. Fue profesor de Manuel Saumell (Carpentier, 1979: 179-180).

objeto que cumple perfectamente surtiendo el mismo efecto que un órgano grande, pues con él se pueden acompañar todos los cantos religiosos, a la vez que el artista puede ejecutar también dulcísimas melodías que eleven el alma al creador, bajo la impresión de la santidad del lugar; porque los sonidos del harmonium tienen un encanto magnético que interesa a toda organización musical y estimula las inspiraciones del artista.

Otra cualidad preciosa y esencial del harmonium es el ningún cambio que padece su afinación, sean cuales fueren las variaciones de la temperatura. Esta ventaja, que tiene sobre toda especie de instrumentos, lo hace altamente recomendable, y es una de las circunstancias que han abogado a favor de su admisión en muchas iglesias de campo, donde es sumamente difícil procurarse un templador. Así es que M. Debain asegura haber vendido más de mil en menos de tres años (tiempo trascurrido desde que los perfeccionó), habiendo escrito ya muchos organistas gran cantidad de piezas para este instrumento. Por último, no es ventaja menos importante la de que se puede transportar con toda facilidad, lo mismo que un piano pequeño, y sin miedo de que se descomponga; ni lo es menor la comodidad de su precio, pues si un órgano mediano con todas las desventajas que trae consigo, cuesta dos mil pesos, poco más o menos, /

[Fol. 5v]

/el harmonium, en casa del Sr. Edelmann, no llegará a cuatrocientos.

El Sr. Adolfo Sax de quien hablamos antes, incansable en la vía de las mejoras y los inventos, tiene ahora un proyecto, que puede llamarse colosal. Trata, según afirma un periódico francés, nada menos que de fabricar un órgano gigantesco, para las grandes fiestas y solemnidades públicas de París, órgano que deberá tocarse en los conciertos a campo raso, generalmente mezquinos [sic] y que nadie oye, aunque sean muchísimos los instrumentos. El órgano habrá de situarse en una altura conveniente, de modo que domine toda la Ciudad, y lo moverá una máquina de la fuerza de quince atmósferas, coronada de un grande compresor, que obligará al sonido a difundirse en todos sentidos y a la mayor distancia posible en dirección horizontal, vertiéndose a torrentes sobre toda la población de París la armonía de este extraño instrumento.

Algunos han tachado de quimérico a este proyecto; pero el sabio director del Museo de la industria belga, M. Tabard, a quien se comunicó, dio cuenta de él del modo más satisfactorio, y M. Savart [Félix Savart (Mezières, Francia 1791 – París, 1841)], uno de los más profundos inteligentes en la acústica, también lo ha aprobado. Cuando tengamos pormenores más extensos los comunicaremos a nuestros lectores.

[c.] Crítica de la ejecución de una ópera

En algunos teatros principales de Italia se complacen, y justa razón, en oír las óperas de la antigua escuela, particularmente las de Rossini, como La Gazza Ladra, la Semiramide, sin olvidar el Barbero de Sevilla. Pero como no siempre se pueden encontrar buenos cantantes, aun en los teatros de primo cartello, y con más razón los que conozcan aquel género de música, tan diferente del de hoy, resulta que por lo general no tienen estas óperas la aceptación que han tenido veinte años atrás, y cargan con la culpa los cantantes, aunque sean buenos. Debería tenerse presente el que, acostumbrado el oído a la música moderna, podría hallar a la otra algo descolorida, lo cual nada tendría de extraño, puesto que en las óperas de hoy hay más movimiento, más pasión, generalmente hablando, y afectan más a los espectadores. Confesaremos siempre, sin embargo, que Rossini es el padre, el maestro de todos los /

[Fol. 6]

/compositores contemporáneos y posteriores; y que él ha abierto la senda a todos los que le han sucedido; pero si todos los conocimientos humanos según la ley natural de ir en progresión ascendente, deberíamos asimismo confesar, que Donizetti [Gaetano Donizetti (Bérgamo 1797 – 1848)], Bellini [Vincenzo Bellini (Sicilia 1801 – Puteaux 1835)], Verdi [Giuseppe Verdi (Roncole, Italia 1813 – Milán 1901)] y Mercadante [Giuseppe Saverio Mercadante (Nápoles 1795 – 1870)], particularmente en sus últimas composiciones, han avanzado algún paso más en la música dramática, puesto que estos maestros, bien sea porque han descubierto un nuevo género, o porque les ha ayudado mucho la nueva forma que los poetas han dado a los dramas, han enriquecido este género de música con nuevos giros, han puesto en acción infinidad de recursos no tocados antes, y ensanchando los límites a que estaban reducidos, han buscado y hallado nuevos efectos que han admirado al mundo filarmónico. Veneremos, pues, al gran maestro, pero concedamos también el genio y el gran mérito que merecen aquellos sucesores: mérito sancionado mil y mil veces por todos los inteligentes, así en Italia, como en Francia, Alemania, España, Inglaterra, América etc. etc.

Nos ha sugerido estas cortas reflexiones el siguiente artículo que hemos hallado en un periódico italiano, vertido contra una mala ejecución:

Cuando se trata de música filosófica y poética, es claro, la medianía no puede interpretarla: conviene que los cantantes sean actores y al mismo tiempo capaces de sentir y expresar el poder del genio. Es necesario que estén educados en la antigua escuela italiana, escuela grave y severa, brillante y expresiva al mismo tiempo, que se adapta a todos los efectos del alma y a todos los movimientos del corazón; es indispensable, para comunicarlos a los demás, que los experimenten primero ellos mismos, y que después posean el arte de expresarlos con verdad y con entusiasmo. Pero una cosa es la escuela y otra el arte de algunos virtuosos del día, porque la música no es para éstos una ciencia sino un oficio; su canto es una complicación de sonidos, una aglomeración de notas, como suele decirse, sin ton ni son. Ignorantes de la lengua materna, sin ninguna educación literaria, no entienden lo que dicen, ni saben el carácter que representan: privados de toda idea de lo bello y de toda ley del gusto, no saben más que gorjear y chillar todo del mismo modo, y sean cuales fueren el personaje y la situación, apropian siempre el mismo estilo y el mismo lenguaje, hasta tal punto que creen haber llenado tanto mejor su deseo, cuanto mayor es la fuerza con que han gri-/

[Fol. 6v]

/tado. No son capaces de cantar algunos versos de recitado, ni de expresar ni sostener algunos compases de andante: en suma, aúllan una pieza de Rossini como aullarían una de Bellini o de Verdi.

Así la ruina de la ópera consistió más en su gravedad que en la debilidad de ellos, porque asombrados de la tarea que han tomado sobre sí, y a la manera de aquellos que por la primera vez se hallan en la inmensidad del océano, cierran los ojos y se dejan conducir por el ocaso. Y entonces, ¿quién puede llevar cuenta de las desafinaciones en la introducción, del jurar falso del final, de los gritos en los dúos, de los insípidos fioriture, de las cadencias tan comunes, de los contrasentidos, y de la temeridad, capaces de hacer levantar las tropas y menear las orejas a todos los elefantes que el pintor colocó por cariátides en el templo de Babilonia. No seré yo ciertamente; antes bien, quiero dejarlos a todos gozar en paz de los aplausos prodigados por los piadosos claqueur, y del furor ideado por el oficioso corresponsal de un periódico milanés.

[d.] Otras dos palabras

No hace mucho tiempo que hablando de los últimos viajes del eminente violinista M. Berlioz por Alemania, dijimos que este se quejaba de la falta de cantatrices dramáticas, y de la escasez de buenos tenores, pues parecía que la naturaleza no quería producirlos. Sin embargo, no quería decir por esto que dejaba de haber voces de soprano poderosas y extensas, como también verdaderos tenores, que son diamantes de gran precio; pero no son más que unos instrumentos que carecen de sensibilidad, de inteligencia y de inspiración; en una palabra, que no son talentos dramáticos reales y completos. Hay en efecto, dice, muchas cantatrices y también tenores amados del público, porque cantan con brillantez, pero son detestados de los grandes maestros porque son incapaces de interpretar dignamente sus bellas páginas. Tienen buena voz, una laringe flexible, saben bien la música, pero les falta el alma, el talento y el corazón: las mujeres en particular son verdaderos monstruos, tanto más temibles para los compositores, porque son a veces muy encantadoras. “Esto explica, prosigue, el por qué muchos maestros de/

[Fol. 7]

/verdadero talento tienen la debilidad de escribir ciertos papeles falsos, esto es, contrarios a las reglas y a la verdad, pero que seducen la público con una apariencia brillante, y por eso vemos salir a luz algunas obras bastardas, y de aquí la decadencia del estilo, el aniquilamiento, del sentido y de la expresión, el olvido de las conveniencias dramáticas, el desprecio de lo verdadero, de lo grande, de lo bello: y el cinismo y la decrepitud del arte en ciertos países”. Esto explica también el porqué caen en descrédito muchas obras de gran mérito, a pesar de que los maestros procuran escoger aquellos cantantes que en su concepto pueden realizarlas, pero que siendo en efecto los mejores en su clase, le faltan aquellas condiciones que antes hemos insinuado, sin embargo de sus bellas voces, y que por consiguiente, no llenando las exigencias dramáticas, dejan un vacío en el ánimo de los oyentes, y quedan fríos.

Muchos van al teatro solamente a oír la música, y en ellas se gozan; lo cual equivaldría a asistir a un concierto, en lo cual no hay acción; pero una vez la ópera es un drama en música, es necesario ver si ésta cumple con las situaciones de aquel, y si el cantante las expresa como exige, que es lo principal; pues de nada sirve que música y poesía estén perfectamente de acuerdo y sean excelentes, si no se les da el valor que tienen; en cuyo caso el resultado será fatal.

En un tiempo en que los libretos de ópera eran meramente un tejido de escenas para que los cantantes salieran sucesivamente a ostentar sus bellas voces, nada más se les exigía que el saber cantar; pero desde que los poemas son verdaderas composiciones dramáticas, el cantante necesita ser además buen actor y comprender lo que dice, para interpretar fielmente todas las situaciones. ¡Qué satisfacción será para un cantante a quien puedan aplicársele aquellas palabras que Voltaire [François-Marie Arouet (París 1694 –1778)] dirigió a Lekain [Henri Louis Cain (París 1728 - 1778)], después de la representación de la Zaira...^[57] “Cuántas cosas me habéis revelado en el personaje de Orosman, que yo ni aun soñaba haber indicado!”

En Alemania es verdad que aman el canto, que es el país en que está más propagado por medio de instituciones populares, pero de aquí pueden salir excelentes cantantes y no excelentes actores. Los conservatorios tampoco se cuidan de esto, y aun añade Berlioz, que a pesar de todo el mérito de su director Mr. Preyer [Gottfried von

^[57] Obra teatral compuesta por Voltaire en 1732.

Preyer (Hausbrunn, Austria 1807- Viena 1901)], y del talento de algunos otros excelentes profesores, el conserva-/

[Fol. 7v]

/torio de Viena no corresponde, por la importancia y el número de sus clases, a lo que se debía esperar en una capital tan musical como la de Viena. Parece que ha estado hace algunos años en una estado de decadencia tal, que ha no haber sido por [la] extremada energía, inteligencia y afán del doctor Bacher, que tomó su defensa con calor y lo puso en buen pié, ya no existiría. Este doctor no es un artista, es solamente uno de estos amantes de la música, de los que solo se encuentran dos o tres en Europa, que emprenden y llevan a cabo muchas veces las más penosas y enfadosas tareas, movidos únicamente por el amor al arte; los cuales, por la pureza de su gusto, adquieren sobre la opinión una autoridad real, y llegan a veces a verificar con sus propios recursos lo que los gobiernos debían hacer. Activo, perseverante, voluntario y generoso más allá de toda expresión, el doctor Bacher es en Viena el más firme sostén de la música, y la providencia de los músicos.

En cambio de la falta de cantantes dramáticos, pero de bellas voces, se encuentran en Alemania instrumentistas capaces de rivalizar con los de todas las naciones, y cuerpos de coros de primera fuerza; y sus orquestas, particularmente la del teatro Kamthnerthore [Känthnertor], disciplinada y dirigida por Nicolai [Otto Nicolai (Konisberg, Alemania 1810 - Berlín 1849)], puede, según dice Berlioz, cuyo voto respetamos porque es muy inteligente en la materia, tener iguales pero no superiores. Además del aplomo, la energía y una extrema habilidad de mecanismo, produce una sonoridad exquisita, que depende sin duda no solo de la rigurosa afinación de los diversos instrumentos entre sí, sino también de no haber ninguna entonación falsa en cada una de las ejecuciones individuales de que se compone el conjunto. Cualidad poco común, y cuyas imperfecciones en la afinación, por raras que se supongan, producen en las masas instrumentales algunos desastres, aun en las mejores, bajo otros aspectos. La orquesta de que es director M. Nicolai, sabe acompañar el canto en todos los estilos: sabe dominar cuando el papel principal le está confiado pero sabe moderarse cuando está subordinada al canto: así es que sus pianos son tales verdaderamente, no porque acompañan pocos instrumentos, sino, porque cada uno procura no sacar más que el sonido preciso para que ampare al canto y no lo ahogue: sus fortes no son ruido jamás, porque ni los/

[Fol. 8]

/unos, permítasenos esta frase vulgar, echan los bofes por la boca soplando, ni los otros rompen las cuerdas ni cerdas de los arcos rascando. Así es perfecta en el acompañamiento, porque observa todos los matices, triunfante en la sinfonía y, para acabar en fin de hacer su elogio, esta orquesta, aun conociendo todo su valor, no tiene de esos artistas hinchados y rebosando vanidad, que rechazan las más justas observaciones, que miran como un insulto todo paralelo establecido entre ellos y los profesores extranjeros, y que crean hacer un honor a un autor cuando se dignan ejecutar sus obras. Por el contrario, como verdaderos artistas son moderados amables, condescendientes y exentos de vanidad, y tienen muy presente aquella máxima del gran Crescentini [Girolamo Crescentini (Urbania, Italia 1766 – Nápoles 1846)]^[58], que decía hablando de los artistas líricos...el cantante de teatro debe estudiar mucho, hablar poco,

[58] Último notable castrato italiano. En 1806 luego de haber obtenido reconocimiento por Napoleón Bonaparte, se traslada a Paris donde trabajó como profesor y ejecutante en la corte imperial. (Anglés, 1954: 613)

y atender hasta la crítica más disparatada que pueda hacersele, pues cuanto más elevado en categoría, debe ser más humilde en sus pretensiones.

Por último, Nicolai, posee en mi opinión, dice Berlioz, las tres condiciones indispensables para formar un director de orquesta completo, a saber: es un compositor sabio, ejercitado y susceptible de entusiasmo, tiene el sentimiento de todas las exigencias del ritmo, poseyendo un mecanismo de movimientos perfectamente claros y precisos; y en fin, es una organización llena de genio, é infatigable, sin sentir ni el tiempo ni el trabajo de los ensayos, y que sabe lo que se hace al acompañar a los cantantes. Así es que su orquesta posee disposiciones morales y materiales excelentes, la confianza, la sumisión, la paciencia, y en fin, una seguridad maravillosa y unidad de acción.

[e.] Disertación musical y reseña histórica de la jota y el fandango

La nece[si]dad del hombre de manifestar su alegría inspirada por un sentimiento de bienestar, produjo el baile. La naciente civilización supo aprovecharse luego de esos ímpetus de la naturaleza, y atemperando sus arranques, perfeccionó y embelleció lo que en un principio fue sencillamente la expresión de los instintos del alma.

Con el tiempo, los hombres que, sobreponiéndose a los demás, /

[Fol. 8v]

/llegaron a mandar, conocieron que ese entretenimiento les proporcionaba un medio de captar y atraerse la voluntad de sus subordinados, y se sirvieron del baile para extender su crédito, afianzar su poderío y justificar su dominación. Desde entonces, unido al culto y a la política, fue el baile una especie de homenaje dirigido al Dios del universo; pero al mismo tiempo experimentó diversas modificaciones, nacidas del carácter, costumbres y ocupaciones de las diferentes naciones.

Un autor que se ha dedicado a estudiar la relación que existe entre la expresión de los bailes y el carácter nacional de cada pueblo, Mr. Moreau de Saint Merry ^[59], observa que para los individuos que se dedican a las faenas del campo el baile es un entretenimiento, mientras que no es sino una fatiga para los que viven de la caza o de los productos que proporciona la peligrosa ocupación de la pesca. Según el mismo, la afición al baile es una especie de frenesí en los seres que [se] cobijan bajo la influencia más directa de los ardientes rayos del sol, al paso que según nos acercamos al norte, vemos disminuir gradualmente esa efervescencia.

Otras causas contribuyen también a la más o menos afición al baile: una vida feliz o miserable, ocupaciones gratas o penosas, en fin, recuerdos nacionales más o menos vivos, tradiciones recientes u olvidadas.

Entre los salvajes, el baile parece ser un ejercicio violento y cansado que tiene por objeto sacarlos por un momento de la triste monotonía de su vida normal. En los pueblos feroces y guerreros representa los combates y grandes hechos de armas [en] los que más se han distinguido. Las naciones agrícolas y los pueblos que se entretienen en el cuidado y cría de los ganados tienen bailes más alegres y sencillos; mientras que, en las sociedades abatidas por la triple esclavitud de un clima abrasador, de un culto fanático y costumbres disolutas, los santos misterios de la naturaleza y del amor son torpemente violados y aparecen en toda su desnudez, como sucede en los bailes y

[59] Escritor francés recordado por haber descubierto en 1770 la tumba de Cristóbal Colón en Santo Domingo (Fernández, 1877: 266 en <<http://www.cervantesvirtual.com>>)

danzas que ejecutan las celebradas Devadasis, esas seductoras sacerdotisas del placer y de la voluptuosidad, conocidas en Europa con el nombre de Bayaderas.

Solo a las naciones libres y emancipadas, que cultivando/

[Fol. 9]

/las letras y las bellas artes, no son insensibles al entusiasmo que proporciona la gloria adquirida, le es dado entregarse a un entretenimiento en que se ve el gozo más espontáneo, unido a una decencia exquisita: este es el distintivo de los bailes de Europa.

Si nos detenemos a examinar los bailes europeos, y los comparamos con los de otras partes del globo, encontraremos que los primeros se distinguen de los demás en la reunión de ambos sexos. En casi toda hallaremos también diferencia, consideración y protección por parte del hombre: pudor, confianza, zalamerías y seducción en la mujer. En ninguna otra parte se palpan estos beneficiosos resultados, producidos por la sociabilidad.

Dos móviles principalmente guían a los demás pueblos en la manifestación de su alegría y buen humor. Al inofensivo Hotentote como al fiero habitante del Japón; lo mismo a la voluptuosa bayadera como al mísero salvaje de América, el amor y la guerra les inspiran sus bailes graciosos o rústicos, monótonos o bulliciosos, voluptuosos o sanguinarios.

Siendo diferente la prosodia de los diversos idiomas que existen, cada nación ha debido tener también su música peculiar, cuyo género y estilo han fijado el carácter del baile. El idioma inglés, gutural y áspero, ha producido una música monótona. Los bailes se componen de cantos breves, extraños y que se repiten hasta la saciedad. El alemán, más sonoro y rico, es el emblema de la música del Norte, que es a la vez grave, armoniosa y apasionada.

Si hemos de creer a ciertos escritores que han viajado por el interior de Rusia y estudiado su lenguaje, este es dulce y armonioso, lo mismo que la música de sus bailes nacionales. La Francia, cuyo idioma es de fácil dicción, abunda en vocales, y es más sonoro que las lenguas del Norte, posee algunos aires de bailes alegres y ligeros, y que no carecen de cierta melodía. La lengua italiana, flexible, melodiosa y que parece impregnada, digámoslo así, de ciertos recuerdos de la antigüedad, ha producido la música más deliciosa, y unos bailes llenos de gracia, vivos y que se distinguen por su mollicie. La España, medio morisca, es grave y apasionada. Sus cantos tienen un ritmo muy marcado. Los bailes convidan al placer, son/

[Fol. 9v]

/apasionados, vivos y expresivos, por ejemplo, la jota sobre lo que el Sr. Don Florencio Lahoz [Zaragoza 1815-1868], dice en una reseña que ha publicado:

“Varias son las indagaciones que hemos hecho para averiguar el origen de este canto eminentemente popular y característico, después de haber hojeado sin fruto a Zurita, Zayas, Dormer, Abarca y otros cronistas y escritores aragoneses, nos ha proporcionado un amigo la siguiente nota sacada de un libro cuyo autor y materia no recuerda, y que contiene la única noticia que nos ha sido dado adquirir acerca de un punto tan curioso. Dicha nota o extracto dice así:

“En el año 1469, un árabe llamado Aben-Jot compuso, una música popular que empezó a hacerse cundir en el pueblo, que la repetía con entusiasmo. El autor era valenciano, y la hurta de Valencia fue el primer sitio donde sonaron los aires de aquella música, que muy pronto puso en cuidado a Muley-Tarec gobernador de la ciudad. Éste la prohibió y desterró a su autor, que prófugo y odiado del pueblo, a quien hizo creer Muley que aquella música era profana, se vino a Aragón, país por esencia hospitalario,

y se refugió en Calatayud, castillo de Ayud, que ya había empezado a constituirse ciudad. Allí la empezó a dar a conocer con miedo; pero bien pronto el pueblo la acogió con entusiasmo, hizo suya aquella música, y recibió el autor en homenaje mucho más premio que persecuciones le había ocasionado en Valencia. En Aragón, y especialmente en los pueblos grandes, a pesar de ser árabe el autor, la recibieron con más entusiasmo los cristianos que los árabes: éstos creían que era profana la tal música.”

A esta curiosa noticia tenemos que hacer una observación, y es que está en ella equivocado sin duda el año a que se refiere la invención de la música que nos ocupa. Si con efecto fue Valencia su cuna, y esto tuvo lugar cuando dicha ciudad tenía gobernadores árabes, claro está que la música en cuestión debió ser anterior al año de su conquista, verificada por el rey D. Jaime hacia 1423. Aben-Jot no pudo tampoco acogerse a Calatayud cuando esta ciudad estaba ya en poder de los cristianos, y esta presunción es otra de las razones que te-/

[Fol. 10]

/nemos para creer equivocada la fecha de la nota anterior, puesto que Calatayud fue tomada a los moros por el rey D. Pedro el Cruel, cuyo reinado duró 19 años a contar desde 1350 hasta 1369. No habiendo nosotros visto el impreso, no podemos sino conjeturar que se ha hecho en la copia número cuatro el que acaso en el original era uno. Si este en nuestro modo de ver es fundado, la invención de la jota se remontaría al último tercio del siglo XII”.^[60]

El Sr. Lahoz concluye sus apuntes manifestando a los filarmónicos que la Jota tubo en un principio el nombre de el Canario, según se ve en los siguientes renglones sacados de la vida de Pedro Saputo^[61], capítulo 7º libro 1º., los cuales refiriéndose a los árabes, dicen así:

“Tocaron después entre otras cosas el Canario, baile que entonces se usaba mucho, y el Gitano, que comenzaba a usarse, cuyos bailes de variedad en variedad y de nombre en nombre han venido a ser y llamarse en nuestro tiempo, el primero la Jota el segundo el Fandango.”

Es muy cierto que el Fandango, lo mismo que el Bolero, pasa también por ser un resto de ciertos bailes moriscos, aunque no falta quien crea que ese baile tan nacional en España es mas bien una tradición de las voluptuosas danzas que en la antigüedad valieron a las bailarinas de Cádiz una celebridad consignada en la historia.

En lo que no cabe duda es en la semejanza que existe entre algunos bailes nacionales de España y las danzas que ejecutan aun en el día las Devadasis (esclavas de Dios) de la India, y sobre todo, las Charvasis y Almes de Egipto. La indicación que hace Pedro Saputo de que el Fandango se llamó en tiempo el Gitano es un indicio para creer que este baile lo trajeron a nuestro país los gitanos o faraones como ellos mismos se llaman, los cuales, oriundos según todas las probabilidades del antiguo Egipto, se han extendido por toda Europa, siendo conocidos en Italia con el nombre Egiziani Zingari y con el de Bohémiens en Francia, a quienes la Inglaterra llama Gypsies, y Gitanos la España.

^[60] La referencia al origen árabe del fandango es considerada actualmente una leyenda. No solo es errónea la fecha propuesta como lo pretende demostrar el articulista, sino que la corrección también es imprecisa ya que la conquista de Valencia por Jaime I ocurrió en 1238, (García, 2007 <es.geocities.com/hellovalencia/historia.html.27k>

^[61] Relato picaresco del escritor y periodista español Braulio Foz (Teruel 1791-Zaragoza 1865) publicada en 1844.

El Fandango ha merecido los honores de ser servir de terna para una pieccecita cómica que hemos visto representar en uno de los teatros de Paris, con el nombre de: Le Procès du Fandango [1809].

[Fol. 10v]

/Para escribir su comedia se sirvió el autor de la anécdota siguiente, que corre por muy válida en el extranjero:

Escandalizada la corte de Roma al ver que una nación como la España, citada entre todas las demás por la pureza de su fe, toleraba un baile tan peligroso y seductor, resolvió proscribirlo imponiendo la excomunión al que no acatare sus mandatos. Se reunieron los cardenales, se instruyó el proceso del Fandango, y se iba ya a dar la sentencia cuando uno de los jueces dijo que no se debía condenar a ningún culpable sin oírle antes.

Esta observación pareció muy justa, se citó a una pareja de bailarines españoles con sus castañuelas, y se les mandó que iniciasen al tribunal en todos los secretos y atractivos de este baile español. Apenas comenzó el baile cambió la faz severa de los jueces. Desapareció el ceño que se veía en todas las frentes, los semblantes tornaron un aspecto risueño, y la sala toda se transformó completamente. Sus eminencias bajaron de sus asientos, y comenzaron a llevar el compás con pies y manos. En fin el tribunal se convirtió en un salón de baile, y el triunfo del Fandango fue completo.

[f.] Donizetti [Gaetano Donizetti, (Bérgamo 1797-1848)]

La carrera de los compositores es quizás aquella en que menos abundan los casos de larga vida. Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo 1756 – Viena 1791)], Cimarosa [Domenico Cimarosa (Nápoles 1749 – Venecia 1801)], Weber [Karl Maria Weber (Oldemburgo, Alemania 1786 – Londres 1826)], Herold [Louis Joseph Herold (Paris 1791 – 1833)], Bellini [Vincenzo Bellini (Sicilia 1801 – Puteaux 1835)], Monpou [Hippolyte Monpou (París 1804 – Orleans 1841)] y otros prueban con su temprana muerte cuan serio es en la práctica el arte del compositor, tan fútil en sus resultados. Con efecto, es de todas las artes aquella en que el artista ha de poner más de su propia cosecha; la invención es el todo de ella: no hay mano que le valga, como al pintor y al escultor: saber componer es saber utilizar la fiebre y aplicarla a la música; pero esta fiebre no la tiene quienquiera, y si falta no se puede componer; no se tiene ideas, no se hace más que imitar.

Por el contrario, si os ataca con excesiva frecuencia acaba por mataros, y morís a los treinta o cuarenta años. Es verdad que habréis compuesto veinte o treinta operas; que se os cantará un magnífico réquiem, y que vuestros contemporáneos os proclamarán un grande hombre; pero diez años después de vuestra muerte no se cantará una sola nota de vuestra música, /

[Fol. 11]

/y otros diez después se reirán de aquellos que todavía se atreven a mentaros.

No es esta la historia de casi todos los compositores, y singularmente la de los italianos. En Francia somos algo más constantes en los placeres, no es raro que vayamos a oír una ópera solo por amor de los recuerdos que ha de despertar en nosotros una música que fue el encanto de nuestra juventud. En Alemania, por otra parte, donde la música es cosa seria, las obras clásicas se representan una vez al año, cuando menos, y los aficionados consideran de su deber asistir a la ejecución, oyéndola con tácito respeto y admiración. Pero en Italia sucede todo lo contrario: no existe allí el culto del recuerdo,

para las óperas a lo menos; y si la voz atronadora del cañón no ahogase en este momento toda otra música, solo se oiría la de las obras de Verdi; que efectivamente, y en virtud de la ley del progreso, no podía reemplazarse lógicamente, con otra música que la de la artillería de la cual ha sido como el precursor.

Donizetti no será olvidado tan pronto en Francia, donde compuso La Favorita, La Hija del Regimiento, Don Sebastián, Marino Faliero y Don Pascual. Más afortunada que Ana Bolena, que Lucrecia Borgia y alguna más de sus composiciones italianas. Lucia de Lammermoor ha entrado en el repertorio de las óperas francesas, y será cantada mucho después de haber caído en el olvido las obras que todavía deben reemplazarla en Italia. Donizetti ha hecho lo bastante para que podamos contarle entre los compositores franceses; que tales hemos de considerar a cuantos escriban para nuestra escena. Con efecto; no hay uno que no haya modificado su estilo y su manera, y todos han ganado en ello el hacerse más dramático, a la vez que han introducido en la escuela francesa el estilo melódico, que ésta siempre propende a sacrificar al declamado.

La historia de la Favorita es bastante curiosa. La temporada de 1839-40 ya había visto nacer y morir el teatro de la Renaissance, como la de 1847-48 ha visto nacer y morir la Opera Nacional, del mismo modo que perecerán cuantos teatros líricos no cuenten con una pingüe subvención. Los directores de la Renaissance habían pedido a Donizetti una ópera nueva, y acababa éste de concluir el Ángel de Nisida cuando cerró el teatro sus puertas. La Academia de Música también había solicitado una ópera y Donizetti compuso para ella el Duque de Alba; pero su asunto no gustó al/

[Fol. 11v]

/director, y como ya estaba encima el invierno, y no podía pasarse la Academia sin una obra nueva, se le pidió a Donizetti su Ángel de Nisida. Ésta no tenía, sin embargo, más que tres actos, y era también preciso, además de agregarle otro, para que fuesen cuatro de ordenanza, reformar enteramente la parte de soprano, que había sido escrita para la voz ligera y aguda de una dama Fhillon, acomodándola a los acentos enérgicos y varoniles de madame Stoliz [Rosina Stoltz]. Todo esto no fue más que un juego de niños para [el] célebre maestro: la ópera se principió a ensayar antes de estar compuesta toda ella, y quedó concluida en menos tiempo del que se necesitó para aprenderla.

He aquí de qué manera se hizo el cuarto acto, que es una verdadera obra maestra. Donizetti había comido con uno de sus íntimos amigos, y estaba saboreando con placer una sabrosa taza de café (pues se moría por este líquido, del que no podía pasarse, y que tomaba a todas horas, frío, caliente y en sorbete, bajo todas las formas, en fin, que pueden darse al precioso grano).

-Querido Calletano, díjole su amigo, me pesa muchísimo tratarte con tan poca política; pero mi mujer y yo vamos a pasar la noche fuera, y tendremos que dejarte: con que, hasta mañana.

-Ola! me echáis de casa, repuso Donizetti: y yo que estaba tan bien aquí, hacéis un café tan sabroso! Vamos; idos a vuestro sarao, y dejadme aquí al lado del fuego; me siento con ganas de trabajar; acaban de entregarme la letra del cuarto acto, y estoy seguro de que habré adelantado mucho antes de retirarme.

-Enhorabuena, contesto el amigo; figuraos que estáis en casa, aquí tenéis todo lo necesario para escribir adiós, hasta mañana, porque volveremos mucho después de haberos ido.

Eran entonces las diez de la noche: Donizetti se puso a trabajar, y cuando su amigo volvió, a la una de la mañana,

-Ved, le dijo, si he empleado bien el tiempo, he concluido mi cuarto acto.

Salvo la cavatina Angesipur, que era del Duque de Alba, y el andante del dúo, que se agregó durante los ensayos, todo el acto había sido compuesto y escrito en tres horas!

Los que se formaren una idea del éxito de La Favorita en su primera representación, por el que obtiene en el día, se engañarían de medio a medio. Su música sencilla pareció mezquina, sus melo- /

[Fol. 12]

/días tan naturales, se consideraron pobres; y excepto el cuarto acto; que desde luego se juzgó una obra maestra, el éxito de La Favorita se debió no tanto a su mérito como a la reunión de los talentos de Duprez [Gilbert Duprez (Francia 1806 – 1896)], de Barroilhet [Paolo Barroilhet], que hizo su estreno en esta ópera, y de madame Sotoltz [Stoltz] que se elevó en ella a un grado de superioridad que jamás ha podido alcanzar después en otra de sus creaciones subsecuentes. La Favorita había triunfado, pero sin ruido, sin entusiasmo, sin atraer concurrencias productivas, cuando una bailarina desconocida hasta entonces, y que había aparecido por un momento [en] ese teatro de la Renaissance de donde procedía [La] Favorita, vino a estrenarse en un paso intercalado en el segundo acto. El éxito de la bailarina (Carlota Grisi) fue inmenso, y el de la ópera se hizo colosal; al principio se iba solo por el baile, pero todos se maravillaron luego del encanto de la música, y una vez dado el impulso, llegó a ser lo que es en el día, la más atractiva de las óperas que hay en el repertorio del teatro de la Nación.

No entraremos en el examen de las obras de Donizetti: abusó frecuentemente de su prodigiosa facilidad, y toda su historia artística debe resumirse en la lista numerosa de sus producciones. El olvido ha hecho justicia de las débiles; los títulos de las demás son populares, y su nombre bajará a la posteridad, que reconocerá en él a uno de los genios músicos más grandes que han honrado al siglo XIX. Asegúrase que existe en la colección del teatro de la Opera Cómica, una obrita inédita de Donizetti en un acto. Ignoramos su título; pero es indudable que tanto esta como el Duque de Alba se cantarán en los teatros para los que fueron compuestas así que estos resuciten.

Al hablar de La Favorita hemos citado un ejemplo de la facilidad de Donizetti: he aquí otra prueba de que unía la generosidad al talento. Estando en Nápoles, en 1836, supo que acababa de cerrarse un pobre teatrillo de la ciudad, y que los cantantes se hallaban en la mayor aflicción. Fue pues a verlos, y les dio dinero suficiente para atender a sus primeras necesidades; es decir, les dio todo lo que en aquel momento tenía.

-¡Ah! - le dijo uno de los artistas - ¡que ricos nos haríais si pudieseis darnos una ópera nueva! /

[Fol. 12v]

/-Pues contad con ella - replicó el maestro; dentro de ocho días la tendréis.

Faltaba el libreto, y ningún poeta hubiera querido darlo para un triste teatro que acababa de cerrarse: Donizetti resolvió por consiguiente escribirlo él mismo, y acordándose un Vaudeville que había visto en Paris, la Sounette de nuit en menos de veinticuatro horas había concluido una traducción de esta obra haciéndola de [me]moría, y ocho días después estaba ya compuesta, ensayada y representada la nueva ópera, Il Campanello di notte, que salvó al teatro. Donizetti era hombre de letras, y [en] otras dos ocasiones probó que unía fácilmente el don de la poesía al de la música. Él mismo fue quien tradujo al italiano los libretos de La Hija del Regimiento y de la Betty.

Casó en Roma con la hija de un abogado, y este matrimonio fue de los más felices, pero de corta duración. Perdió dos hijos en la infancia, y su mujer estaba otra

vez en cinta cuando falleció del cólera en 1835. Esta pérdida desesperó al pobre marido, que concentró en el abogado Varelli, hermano de su mujer, todo el cariño que había tenido a ésta.

Donizetti era alto, y su fisonomía franca é ingenua reflejaba a las claras la bondad de su carácter: no podía tratársele sin amarle, porque a cada momento daba motivo para apreciar algunas de sus bellas cualidades. En 1838 ocupábamos una misma casa, en la calle de Luvois, y nos visitábamos con frecuencia: él trabajaba sin piano, y escribía de corrido, sin detenerse, de modo que nadie se hubiera figurado que estaba componiendo, y no copiando, si la ausencia de toda especie de borrador no lo hubiese probado. Noté con sorpresa que siempre tenía a su lado un pequeño raspador, cuyo cabo era de cuerno blanco, y me admiró aquello, porque rara vez o nunca se servía de él. -Nunca me separó de él, y aunque rara vez lo uso, me gusta tenerlo siempre a mi lado cuando compongo, /

[Fol. 13]

/porque me figuro que me trae la bendición de mi padre.

Todo esto lo dijo con tanta sencillez, con un acento de tal sinceridad, que al momento conocí cuanto corazón tenía Donizetti. Pocos días después de esta entrevista se cantó en la Opera Cómica mi Brasserto de Preston [Le Brasseur de Preston]⁶² Uno de los espectadores, que estaba sentado en la orquesta, se deshacía en aplausos frenéticos: era Donizetti y cuando nos encontramos aquella misma noche, al volver a casa, le hallé más contento todavía de mi triunfo que lo que yo lo estaba, y me causaron mayor regocijo su amistad y buena opinión que el éxito de mi ópera.

Cuando de resultas de su terrible enfermedad se hizo necesario colocarle en una casa de sanidad de Ivry, le dieron por asistente a uno de los criados del establecimiento, llamado Antonio; y aunque la razón del pobre Donizetti estaba ya muy trastornada, supo dar sin embargo tantas pruebas de su natural bondad, que Antonio no quiso separarse jamás de su lado, prefiriendo marchar con él a Bérghamo, donde le asistió cariñosamente hasta el postrer momento. Tengo a la vista una carta en que este generoso hombre a cuenta de los últimos padecimientos del ilustre maestro; pero esta parte de su relación es demasiado penosa para que la deba reproducir aquí: no puedo sin embargo resistir al deseo de citar aquella en que refiere los pormenores de las honras fúnebres tributadas a su memoria. Dice así:

Los funerales se efectuaron ayer. El excelente señor Dolei lo había dispuesto todo, sin descuidar alguna cosa que contribuyese a [hacerlos] dignos de la gloria del grande hombre. Más de cuatro mil personas asistieron al acto, formando parte del cortejo el numeroso clero de Bérghamo, los personajes más notables de la ciudad y sus contornos, y toda la guarda cívica de la población y los suburbios. Las armas brillantes de ésta, mezcladas a la luz de tres o cuatrocientos grandes hachones, ofrecían un aspecto imponente; que realzaban la música de tres bandas militares y el hermoso tiempo que favoreció la solemnidad. Los oficios empezaron a las diez de la mañana, y terminaron a las dos y media. Los jóvenes de Bérghamo/

[Fol. 13v]

/quisieron conducir en hombros, ellos mismos, los restos de su ilustre compatriota, sin embargo de la distancia del cementerio, que es de legua y media; y en toda la extensión de este largo tránsito un gentío numeroso se agolpaba para ver pasar el fúnebre cortejo.

^[62] Escrita por Adolphe Adam (París 1803 – París 1856), estrenada el 31 de octubre de 1838 en el Teatro de la Opera Cómica.

Al decir de los habitantes de Bérghamo, jamás se habían tributado semejantes honores a ningún personaje de su ciudad.

Donizetti era director del Conservatorio de Nápoles, maestro de capilla del emperador de Austria y caballero de la Legión de Honor y otras órdenes. Algo sobrevivirá a todos estos huecos honores: la admiración que excitan sus obras maestras y el recuerdo que de él conservan cuantos le conocieron y pudieron apreciar su bello y noble carácter.

[g.] Publicaciones Musicales

En una época como la nuestra (dice la Italia Musical) en que nos lamentamos tanto de la general insuficiencia de los cantantes, en que se atribuye sin cesar a éstos la caída de tantas y tantas óperas, y la privación a que nos vemos condenados de oír la música de Rossini y de Bellini bien cantada, debe ser muy grato para todos el anuncio de nuevos solfeos y de nuevas vocalizaciones, con tanta más razón, cuanto que se recomiendan estos solfeos y estas vocalizaciones con nombres ventajosamente conocidos en este género de composiciones, con el de Bordogni [Giulio Marco Bordogni (Bérghamo 1788 – París 1856)]^[63] y el de Nava.

Entrambos autores han conocido las causas que condujeron al canto a condición tan deplorable: entrambos han examinado la llaga bajo todos sus aspectos, y partiendo de los mismos principios, y recorriendo una misma senda para llegar al mismo fin, presentan este trabajo tan a propósito para sanarla.

La decadencia del canto es real y verdadera, dice ... Las escuelas antiguas de canto, las de Pórpora [Nicola Pórpora (Nápoles 1686-1768)], Durante [Francesco Durante (Nápoles, 1684 - 1755)] y Feo [Francesco Feo (Nápoles 1691-1761)], fueron, sin duda, sobresalientes, pero también es necesario convencerse de que todos aquellos maestros pensaban seguir la música de sus tiempos. /

[Fol. 14]

/ Si los métodos de nuestra época tienen algo bueno es en lo relativo a la parte mecánica, quiere decir, aquella que lleva por objeto habituar por grados a la laringe, y a todo lo que constituye el aparato vocal, al ejercicio fatigoso del canto, a emitir la voz clara y sonora, a preservarla de toda aflicción gutural o nasal y ha hacerla flexible y ágil. Excelentes cosas, en verdad, pero fáciles de obtenerse por cualquier método, y que, por cierto, no compensan el daño que puede ocasionar el educar a los jóvenes con una música cuyo gusto es contrario al moderno: con una música cuyos lánguidos y defectuosos periodos impedirán siempre al discípulo el aprender a frasear y a tomar la respiración convenientemente: con una música, en fin, que por no tener en comparación de la presente, ni sentido ni carácter, necesariamente debe hacerse su estudio más pesado y fastidioso.

Sabemos, es verdad, que los solfeos adoptados en las escuelas modernas de canto no todos son de los maestros antiguos; pero también es cierto que en su mayor parte son copias casi pueriles de aquellos, los de Righini [Vincezo Righini (Bologna 1756 – 1812)] y de Crescentini. Pero ni bastan éstos a las exigencias presentes, ni mucho menos pueden levantar al arte del bajo estado a que miserablemente ha caído.

Al escribir Nava sus solfeos tuvo ciertamente por mira el poner remedio a esos inconvenientes, dulcificando la avidez de los estudios elementales y llevándolos por un

^[63] Tenor italiano, profesor del Conservatorio de París desde 1820 hasta su muerte, lapso durante el cual publicó sus conocidas vocalizaciones y solfeos (Anglés, 1954: 331)

camino más breve y razonable, fruto de su larga experiencia. Elude con ingenioso artificio las dificultades de la escala encerrándolas dentro de frases rítmicas, dándoles color de melodía y modelándolas a la manera de unas breves cantilenas; y al mismo tiempo inicia al discípulo en los elementos materiales, introduciendo poco a poco en los solfeos las diversas figuras, las pausas, los compases y todos los signos de la notación moderna como también pasos de dificultad progresiva, y últimamente, los adornos indispensables para formar un buen cantante.

En las vocalizaciones de Bordogni se hallan reunidos los métodos de canto más selecto; presentadas las dificultades con tanto acierto y bajo formas tan sencillas, que el discípulo/

[Fol. 14v]

/las supera casi sin advertirlo, y encerradas en los límites de la extensión natural de la voz, de modo que ofrecen campo a largos ejercicios sin temor de que los órganos padezcan lo más mínimo. Otro partido muy sabio ha tomado también Bordogni, y es poner los acompañamientos por entero, porque las notas aisladas de un bajo y las cifras q[ue] se ponen encima para marcar los acordes, sobre hacer confusa la escritura, no son inteligibles para todos los maestros, y por consiguiente pueden dar otras armonías que no convengan al canto, y que en vez de ayudar al discípulo le saquen de tono. Estamos persuadidos, pues, de que el que haga un estudio esmerado sobre los solfeos de Nava, y en seguida sobre las vocalizaciones de Bordogni, se hallará en breve tiempo en aptitud para saber tomar respiración y para acentuar y frasear bien; en una palabra, estará en posesión de todo lo que el arte puede enseñar.

[h.] Concurso de canto en masa en Bruselas

Cuanto más hablamos acerca de la importancia de la enseñanza del canto popular, más nos convencemos de su utilidad, porque, gracias al método de Wilhem [Guillaume Louis Bocquillon), (París, 1781- 842)]^[64], al talento y celo de los que le han sucedido en la dirección, y gracias a la protección decidida de los gobiernos, la instrucción musical se propaga cada día más en todos los países de Europa, y el canto en masa hacen notables progresos. Muchas sociedades de canto se han formado ya en París, y en las principales ciudades de provincia, pero todavía no han podido, llegar a rivalizar con Alemania, ni aun solo con la Bélgica. Según los pormenores que vemos en los periódicos belgas acerca de la solemnidad musical que ha tenido lugar en Bruselas, y que vamos a poner en conocimiento de los amantes de la música, podrán juzgar del extraordinario número de sociedades corales que posee la Bélgica, de la importancia que se da tan justamente a sus trabajos, y del sumo cuida-/

[Fol. 15]

/do que se tiene en mantener entre ellos una laudable emulación que les excita y los entusiasma a continuar cada día más en la vía del progreso.

He aquí como se explica la Bélgica musical.

Desde las nueve de la mañana, las sociedades de canto en masa han ido llegando al templo de los Agustinos, para el gran concurso musical y distribución de premios que ha comenzado a las diez, y todas las sociedades inscritas han concurrido exactamente al llamamiento, con todos sus alumnos.

^[64] Educador y compositor francés fundador del Orfeón y uno de los primeros promotores de la enseñanza mutua de canto en las escuelas populares francesas (Anglés 1954: 312).

Las sociedades están divididas en tres clases. La primera clase corresponde a las ciudades de primer rango, y contiene 14 sociedades designadas por sus nombres particulares y el del pueblo. (Las omitimos en obsequio a la brevedad). La segunda pertenece a las ciudades de segundo orden, y tiene siete. La tercera es de los comunes y comprende diecisiete sociedades.

El jurado, compuesto de profesores y de otras personas de la más alta categoría, ha decidido por unanimidad otorgar los premios siguientes: en las ciudades de primer orden, el primer premio, que consiste en una medalla de oro, a la sociedad Roland Delattre, de Mons: el segundo, medalla de oro a la sociedad Orfello de Lieja: el tercero, medalla de plata dorada, se acordó a las dos sociedades, Gauthier de Soignies, y de los Melómanos de Gante. En las ciudades de segundo orden, primer premio, medalla de oro, a la sociedad de los coros, Ypres: segundo, medalla de plata dorada, a la sociedad de los artilleros del campo de Ath: y el tercero, plata dorada, a la de emulación de Dociv.

En los comunes, primer premio, medalla de oro, a la sociedad lírica de Femenape: segundo, medalla de plata dorada, a la sociedad musical de Brussel: y el tercero, medalla de plata dorada, a la sociedad de Quaregnon. Ha habido además una medalla distinta y mención honorífica a otras sociedades, declarando el jurado que el concurso ha sido generalmente brillante, y que el canto en masa había/

[Fol. 15v]

/progresado desde dos años acá de manera que hace el más grande honor al arte musical en Bélgica.

El concurso ha durado diez horas, desde las diez de la mañana hasta las ocho de la noche habiendo asistido la familia real, como ha verificado a todas las ceremonias y fiestas nacionales, llegando SS. MM. [Sus Majestades] con los príncipes y princesas y un lucido acompañamiento al templo de los Agustinos, a las tres y media, y permaneciendo allí más de una hora, con visibles muestras de contento. No hay que decir que la concurrencia fue inmensa, y que todo el auditorio salió gozoso y satisfecho.

[i.] Instituciones Musicales

La Unión Filarmónica en Milán

Tiempo hacía que deseábamos echar una ojeada a la música en Italia, no sobre la parte histórica del arte, asunto tratado ya por sabios escritores, sino quejándonos de que siendo esencialmente musical aquel país, no se cultivase en él más que la música puramente italiana, con exclusión de toda otra, cuando en las demás naciones se ejecuta y aprecia, no tan solo la música nacional sino también la extranjera, cuando no en los teatros al menos en los conciertos, porque se conoce que de esta comparación deben resultar los adelantos y el gusto en la composición y ejecución. Pero hemos visto en la Italia Musical un excelente artículo sobre la institución de la Unión filarmónica en Milán, que tiene por objeto ejecutar la música alemana y francesa; y como llena enteramente nuestras miras, siendo además de sumo interés para el arte y para los artistas, tenemos el mayor gusto en traducirlo y presentarlo como un gran paso dado por esta nación en el justo aprecio de la música, particularmente instrumental, que todas las naciones reconocen por sublime, y que quizá podrá contribuir con el tiempo a mejorar sus composiciones, uniendo las felices melodías italianas con la profundidad armónica de los alemanes.

Una preocupación, así comienza el artículo, por no/

[Fol. 16]

/decir una vanidad musical demasiado arraigada en Italia, es causa de que nos encerremos obstinadamente en el círculo de nuestra música melodramática, y que miremos con desdén toda música que huelga a extranjera. Al paso que los escritores ultramontanos critican las cantilenas fáciles, las cavatinas, y los motivitos que deleitan los oídos de nuestro vulgo, con igual desprecio nosotros, si no con igual injusticia, nos mofamos de la música complicada y sabia, de la música profunda de los compositores alemanes y franceses, proclamándolas barbarie indigna de oídos delicados.

Hay especialmente cierta parte del público, que en nombre de no se qué patriotismo musical, condena en globo todas las composiciones de las demás naciones, por el solo hecho de ser extranjeras, gritando que la Italia no debe oír otra música que la Italiana, que no debe abrir el alma a otras emociones que las que les proporcionan o deben proporcionarle nuestros maestros. Por nuestra parte, jamás hemos podido comprender lo que se entiende por esta música esencialmente italiana, ni cómo nos han entrado ese exclusionismo y esos celos nacionales en la más libre, más ideal de las artes. Así como tampoco nos ha pasado nunca por la mente ponerle límites y aduanas al genio creador del artista. Sabemos que así como cada pueblo tiene su fisonomía particular, tiene también una manera propia de expresar los varios conceptos del arte, y no debemos pretender por consiguiente que reniegue de su propio genio para asemejarse a otro.

Dios nos guarde de las apostasías, aunque sean simplemente artísticas, y guardémonos también del eclecticismo, que en las artes como en la filosofía, solo conduce al caos. Empero, no esta razón bastante para rechazar cualquiera otra que no sea la expresión de un concepto nuestro; no es razón que justifique ni el orgullo exagerado ni un fallo precipitado. ¿Por qué hemos de pretender ponerle límites al genio? ¿Quién ha dicho al arte, estos son tus confines, más allá no hay belleza, ni verdad, sino tinieblas y confusión? Nosotros queremos que sean circunspectos los que condenan la música extranjera y más propiamente la/

[Fol. 16v]

/música instrumental; queremos al menos que la conozcan a fondo, que la gusten en toda su plenitud, antes de declararla un enredo incomprensible de notas, un fenómeno, una anomalía musical. También amamos nosotros el canto: la suave melodía que brota espontáneamente de los labios de nuestro pueblo, recogida por los maestros y perpetuada en sus obras, nos conmueven y exalta mucho más que cualquiera complicación estudiada de sonidos. Preferimos también la cuerda que vibra derecha en el alma excitando vivísimos efectos, a la que se desvía por largos rodeos y baja al alma por medio de la imaginación y del entendimiento. Pero si la música expresiva de las pasiones y sentimientos nos atrae, no por eso nos parece que debemos desterrar la que pinta los conceptos más abstractos o colectivos, sobre todo, óigase, porque esto de sentenciar un cosa que no se conoce, o si acaso malamente, es un extravío singular.

Además, esto sería declarar locos a tantos millones de hombres que forman un público muy respetable a lo menos por el número, y que se extasían al oír las colosales composiciones de Haydn [Franz Joseph Haydn (Rohrau, Austria 1732 – Viena 1809)] Mozart, Weber, Beethoven [Ludwig van Beethoven (Bonn 1770 – Viena 1827)] etc. Así como nosotros nos entusiasmos con las cantilenas de Rossini; de Bellini etc., con tanta más razón, cuanto que esos millones de hombres, enamorados de su música instrumental, saben apreciar también nuestra ópera melodramática, y la aplauden de

todo corazón en sus teatros: lo cual no hemos hecho nosotros hasta el presente, ni tampoco parecemos dispuestos a hacerlo respecto a la de ellos.

Puede que nos coloquen algunos en el índice Don Quijotes de la música exclusivamente italiana; porque nos atrevemos a pedir un lugarcito para la música que nos viene del otro lado de los Alpes; pero ya otra vez hemos manifestado este deseo, exhortando a nuestros compatriotas a que acogiesen con hospitalidad a los grandes compositores forasteros, cuya fama podrá no ser del todo usurpada y nos parece que a ningún instituto, mejor que/

[Fol. 17]

/al Conservatorio, corresponde iniciar a nuestro público en los ministerios de la música instrumental, que como todo misterio, necesita cierta preparación en las mentes ignorantes. Nueve años ha que una causa extraordinaria movió a nuestro conservatorio milanés a ejecutar algunas de las más celebradas composiciones de Haydn, y oímos con placer Las Cuatro Estaciones y La Creación, mas aquel ensayo no se ha vuelto a repetir; cuando la educación musical de los artistas como igualmente alguna obligación de educar a las masas del pueblo, debe tener también la de ocuparse de todos los estilos y todos los géneros, porque de lo contrario, no veremos, siempre y por siempre, más que un solo lado del arte.

No se trata de apropiarnos esa música, ni de hacerla un objeto de profundo estudio con perjuicio de la nuestra; no, pero tampoco queremos que se le deje yacer en el olvido; porque sería lo mismo que si quisiésemos circunscribirnos en literatura al estudio exclusivo de los escritores nacionales, sin cuidarnos de la extranjera, o más bien predicando que sería pernicioso su contacto.

La literatura italiana dio hospitalidad a las obras maestras de las demás [naciones], pero conservando siempre el sello nacional, armonizó el genio propio con aquellas formas extranjeras tan libres y grandes. Y si esto sucedió respecto de la literatura, ¿Por qué no podrá suceder lo mismo en música? ¿Por qué nos hemos de figurar nosotros que llegamos ya a las columnas de Hércules del arte?

Todas estas observaciones y otras muchas que en distintas épocas hemos hecho, lograron por fin, mover los ánimos no del Conservatorio, pero si de los artistas particulares, que p[or] bien de ellos, del arte y del público, conocieron la razón; y han tornado una sociedad titulada la Unión filarmónica, que lleva por objeto principal promover el amor, el estudio y el ejercicio de la música clásica instrumental, además de ofrecer a los jóvenes compositores y a los diletantes un medio de experimentar su habilidad y sus obras. Compónese la sociedad de socios facultativos, que tienen la obligación de tomar parte en la ejecución. Entre los contribuyentes cuéntase muchos de los de más ricos é ilustrados protectores de la música, /

[Fol. 17v]

/y en el número de los facultativos están inscritos los más distinguidos maestros, y casi todos los principales profesores de la grande orquesta de la Escala. Se reúnen varias veces al mes para los ejercicios musicales, y muchos con un auditorio numeroso, ejercitándose piezas de música clásica tales como sinfonías y overturas de Haydn, Mozart, Beethoven etc., y además alguna obra nueva de un socio maestro o diletante. De esta manera va prosperando la sociedad, contando con un número de socios suficiente para que pueda confiarse con seguridad en su existencia.

Es grande el beneficio que ha proporcionado ya a la música esta Sociedad, sin contar el recreo que con sus frecuentes conciertos proporciona al público. Ante todo, ha despertado, por medio de la asociación y de la emulación, el amor inteligente de un arte

predilecto en Italia más que en otra parte alguna, pero sin unión, ni fin profundo y agrave. Y respecto al público, también ha hecho alguna cosa, familiarizando, si no las obras, los nombres al menos, de los grandes compositores alemanes, que ya principian a ser oídos con mayor atención de nuestro público. Esa música clásica ya no excita en los oyentes aquella sombría desconfianza que les hacia fluctuar entre la mofa y la compasión; por el contrario, comienzo a sospechar que pueda encerrar alguna belleza, aun para nuestros oídos acostumbrados a bellezas de distinta naturaleza.

Pero todavía estamos en el principio; todavía le queda mucho que hacer a la Unión filarmónica, para obtener el fin que se ha propuesto; y además, no ha previsto un grande inconveniente, y es que, ejecutando la música extranjera a la par de la nuestra, perjudica mucho al pronto y seguro éxito de sus tareas, como acaba de suceder en el último gran concierto de la Sociedad, de que ya dimos cuenta en nuestra anterior revista y al cual corrieron los milaneses, porque además de los nombres de celebres compositores que se veían en el programa, también se leía el de una célebre cantante italiana, la Señora Taccani [Elisa Tacanni]; y aunque todas las piezas, cual más cual/

[Fol. 18]

/menos, tuvieron buena fortuna y aplausos, el aria de los Puritanos y la de Ana Bolena, cantadas por la Taccani, produjeron el mayor entusiasmo; como también una fantasía de arpa, por Bovio [Angelo Bovio] y dos himnos a S. S. Pío IX. No deben pues, confundir ni hacer caminar juntos la música alemana con la italiana, porque la una no puede sostenerse al frente de la otra, porque, de las dos, siempre se tendrá por inferior aquella que no sea del gusto y de las inclinaciones del público. Si en un concierto, se ejecutan una cavatina de Donizetti o de Bellini; y una sinfonía de Mozart o de Weber, se destruirá el efecto individual de cada pieza y se pondrá a peligrosa prueba la atención del auditorio. Además, queriéndose educar al público y a los artistas en la música instrumental, no se ha pensado bastante en lo que dijimos antes, en la preparación. Por otra parte, acostumbradas nuestras orquestas a la música fácil ilegible a primera vista, no pueden acomodarse al fastidio que causan las muchas repeticiones y un estudio más cuidadoso; además de que la índole misma de los italianos se opone a un trabajo pacienzudo y mecánico, porque nuestros instrumentitos son demasiado artistas, y como tales, indisciplinados y renuentes al trabajo material de la lectura. Mas para dar vida y colorido a esta música alemana, es preciso que los ejecutantes se dobleguen a sus exigencias; que no se contenten con unos cuantos ensayos, sino que imiten a las orquestas de Alemania, modelos de una ejecución precisa y acabada.

Esperamos, sin embargo, que todos estos inconvenientes desaparecerán con el tiempo, y entonces la Unión filarmónica podrá corresponder dignamente a su objeto y a las necesidades del arte. Entre tanto, ha hecho algo ya, y la importancia que va tomando de día en día parece q. le da una influencia no pequeña en la dirección del gusto musical en Italia; de modo que procurando hacerlo que en Paris la Sociedad de conciertos, podemos esperar ver rota de una vez la barrera que nos estrecha el horizonte de la música, y desterradas ciertas preocupaciones, demasiado perju-/

[Fol. 18v]

/diciales al arte, haciéndose un servicio no pequeño con solo haber logrado familiarizar a nuestros oídos con una música condenada al olvido por un eterno desprecio.

En el artículo siguiente hablaremos de las escuelas populares de canto en Italia y particularmente en Trieste según el método de Mr. Wilhem

**[j.] Escuelas Populares de Canto en Trieste.
Artículo 5º**

No es mi intención, dice entre otras cosas Dall' Ongaro [Francesco Dall' Ongaro (Italia 1808 - 1873)], extenderme aquí en elogio de la música en general, porque otros muchos sabios, así antiguos como modernos lo han hecho ya; solamente indicaré las ventajas directas que puede producir, aplicada como medio de educación al desarrollo físico y moral de los jóvenes.

El primer elemento del canto es la voz; luego el órgano vocal es el primero que se desarrolla; y si hay una facultad natural a la cual conviene el ejercicio, es la voz. Así vemos cuanta exactitud, rotundidad, extensión y expresión adquiere con el ejercicio moderado del canto; en términos, que personas que al principio solo tenían un hilo de voz, en pocos meses la han reforzado de una manera prodigiosa la laringe, el pulmón, y todos los órganos mediatos o inmediatos de la voz, adquieren expansión, fuerza y robustez, agradecen este trabajo. (Más adelante nos ocuparemos detenidamente en otros artículos, de todo lo concerniente a la generación, fisonomía y fisiología de la voz, y sus demás cualidades características).

La segunda condición del canto es la medida del tiempo. Parecerá a algunos de poca importancia la adquisición, o mejor dicho, el desarrollo de esta facultad; mas el que quisiera concederla en su misma esencia o en sus resultados, formará distinto juicio. El hábito de medir el tiempo en justos intervalos, contribu-

[Fol. 19]

/ye mucho a formar un diligente obrero, un juicioso ecónomo, en una palabra, el hombre ordenado en todos sus quehaceres. La belleza, la bondad, la previsión, la sabiduría, y sobre todo el orden, son los resultados debidos, en su mayor parte, al uso del tiempo, y a la costumbre de observarlo. Ya se que muchos se reirán de esta brusca transición de la medida musical al tiempo, tomado en el sentido más lato; empero yo considero aquí a la música no como un arte especial, mucho menos como un oficio, sino como un medio que da el hábito de la medida; del mismo modo que el que considera las matemáticas como un método para aprender la lógica; porque en efecto, acostumbrado el ánimo a las rigurosas deducciones de las matemáticas, podrá pecar en sofisticado, pero mucho más difícilmente que otros. Así, el hábito de atenerse al tiempo hace el hombre más pronto en ejecutar, y más mirado en perder algunos momentos, de cuya suma resulta la vida. Cuantas veces hemos dicho y oído decir: ¡Oh, si hubiera llegado un momento antes! ¡Oh, si hubiera esperado un momento! Napoleón solía decir que sus más insignes victorias dependieron en los pocos instantes que sus adversarios habían pasado deliberando mientras él obraba. Por cierto que él debía ser un gran tempista, (si se me permite la expresión), y el festina lente del filósofo antiguo podría traducirse más convenientemente va a tempo.

En los métodos que tratan no solo del canto aislado, sino del canto ejecutado en común por muchas voces, y además acordadas según las leyes de la armonía, se ve que entran otros elementos de arte, y otra mayor necesidad de la atención. Lo que distingue al idiota del hombre educado es principalmente la aptitud adquirida por este último para considerar una cosa en sus multiplicados aspectos, dividiendo su atención entre todas sus partes, de un solo golpe de vista. Pero el idiota no/

[Fol. 19v]

/concibe a la vez más que una idea simple, no ve en las cosas sino el primer aspecto, y su atención no abraza sino una idea después de otra. Ahora bien, el alumno que aprende

la música, debe por necesidad habituarse a un complicado y simultáneo ejercicio de sus facultades; porque mientras los ojos le indican el valor de las notas y su posición en la pauta, la voz las ejecuta, el alma les da el grado de fuerza que deben tener, el entendimiento proporciona a la palabra la conveniente expresión, el oído atiende a los acordes que se van sucediendo unos a otros, y muchas veces las manos o el pie están ocupados en batir el compás de manera que mano, voz, ojos, oídos, entendimiento y alma están ocupados a un mismo tiempo, sin que la atención que presta a una de estas cosas le impida el atender a las otras. El maestro compositor que tiene delante un espartito [partitura]; que abraza de un golpe de vista todos los varios elementos de que se compone, y que en habiendo cualquier pequeño desorden, sabe de donde proviene, puede dar la más alta idea de esta insigne propiedad del alma humana; y en cualquier grado que se halle el alumno, se puede asegurar que no existe en las escuelas otro ejercicio que valga más que la música para procurarle esta costumbre.

Y no se crea tampoco que los alumnos en estas escuelas cantan, como suele decirse, de oído, por una imitación material, sin conocimiento teórico: por el contrario, la mayor parte leen la música a primera vista, la escriben al dictado, dan razón de todos los principios elementales, y aun de los cambios y alteraciones de tonos; de manera que cuando principian el contrapunto, no tienen que recordar nada de los elementos, para entrar en un campo del todo nuevo para ellos.

Ahora bien; si a estos conocimientos especiales se añade la belleza de las melodías la exactitud y el orden de los acordes, la letra conveniente, expresión oportuna, poética: el uso de cantar juntos, no solo las voces sino las/

[Fol. 20]

/almas; lo agradable de este ejercicio, y la facilidad de ejecutarlo, puede calcularse la influencia que deberá ejercer esta enseñanza en unos tiernos corazones, abiertos naturalmente a este género de impresiones, y creados para armonizar entre sí. Cuando esto considero, no me admiro de los milagros operados por los antiguos legisladores Orfeo, Ferteo y Anfión, no me admira que el gran Pitágoras considerase a la música como un necesario preliminar para el estudio de la filosofía, ni que Sócrates consagrarse los últimos años de su vida a este ejercicio. Más bien me admiro de que nuestros maestros de educación hayan hecho tan poco caso de ella hasta ahora, y de que los apóstoles de la civilización se hayan descuidado en dirigir hacia el bien común, una lengua tan universal como la música, y un medio tan poderoso para unir y hermanar las voluntades.

De esta observación, por fin, resulta un grande elogio de aquellos hombres beneméritos, que primero en Francia y después en Italia, especialmente en Trieste y en Turín, donde se ha adaptado el método de Wilhem, no ahorran ciudades, ni gastos, ni fatigas para restituir a la música su antigua dignidad. Esperamos, pues, que un arte puramente de lujo, un arte consagrado al placer, sea, para llegar a ocupar el primer lugar entre sus hermanas, un principal elemento en la educación, y una fuerza potente en la civilización.

Muchos años ha que se intentó. En la iglesia de San Gotardo solían reunirse en las horas de que reposo gran número de jóvenes artesanos de ambos sexos, a quienes el maestro Luiz Gambale enseñaba las Melodías sagradas de Biava, que son el Requiem, el Vexilla regis, y otras de esta clase, traducidas al italiano, y puestas en música por él mismo, por May, Mauna y otros maestros; y para ello el maestro entonaba primero su cántico, y hacia que los discípulos lo repitiesen hasta aprenderlo, lo cual conseguían con mucha prontitud y facilidad; cosa digna de admirar en unos individuos cuyos oídos no estaban acostumbrados a este rimo musical; pero esto consiste en que hay en toda/

[Fol. 20v]

/la Italia tal instinto musical, que es muy común oír a un campesino alguna cantilena dulce y melodiosa, expresada con el mayor gusto.

También se hizo otra tentativa igual en Cassano y en Valle Ossola, adoptando los mismos himnos de Biava, cuyos sagrados conceptos se oyeron resonar en las iglesias y en las procesiones, arrancando lágrimas de gozo, y conmoviendo y exaltando todos los corazones de los fieles oyentes. Igualmente el gobierno de Lombardía, hacia el año de 1836 mediante el parecer de las parroquias, propuso que se adoptara el libro de los himnos de Biava, que del mismo modo produjeron los más felices resultados. Pero después de tantas fatigas como costó al generoso poeta, y de los óptimos frutos que en diversas partes de Italia dieron estas primeras tentativas, y de la cooperación voluntaria que habían prestado muchos de los más notables maestros de aquel tiempo, fue abandonándose, y por último cayó en el olvido, y se perdió una institución tan útil para el pueblo. Con este motivo, un ilustrado sacerdote, vice-cura de un pueblo de campo cerca de Milán, dirige sus quejas a la Italia Musical diciéndole: “grita una, y otra y otra vez, y tira contra esta incuria acerca de todas nuestras cosas bellas y útiles; quita la máscara a la cobarde inercia que despunta toda tentativa de bien, vitupera la ingratitud que cubre de olvido las mejores instituciones, y sacude y enciende los ánimos, para que los deseos manifestados ocho años ha, por un piadoso párroco, y por algunos hombres de bien, puedan, a lo menor, verificarse hoy, en vista de lo que hace otro país vecino.”

Por esto que antecede se ve, en primer lugar, que el método seguido en las diferentes tentativas de la enseñanza popular del canto en Italia era puramente mecánico y práctico, y en segundo, que se refiere al método de Wilhem adoptado en Francia. Por esta razón, el ilustrado párroco a quien hemos citado arriba, al saber que este método se había adoptado en Trieste y en Turín, y en deseando contribuir al bien de sus feligreses, lo ha/

[Fol. 21]

/adoptado en su curato, y para que se vean los efectos que han producido las pocas lecciones que lleva, dejémosle hablar a él, que, aunque en pocas palabras, convencerá más que lo que nosotros pudiéramos decir.

“Yo tenia ya el libro de Biava, y sus himnos ya sonaban en los oídos de este pueblo, después que enseñaba alguno de los más fáciles y bellos a los niños en los días de fiesta. Ahora he comenzado mis lecciones según el método de Wilhem, (porque está traducido al italiano), y nunca como ahora he tenido tanto consuelo en haber aprendido un poco la música, y a tocar, aunque mal, el pianoforte. Si tú me vieses, dice, aquí en la iglesia, los domingos, cuando después de vísperas reúno a mis cantores, y sentados delante del órgano entono primero la cantilena, y ayudado después con el instrumento, dirijo las voces de una treintena de robustos aldeanos, te reirías ciertamente al considerarme así trasformado en una especie de Orfeo montañés. Pero yo ni me río, porque veo la solicitud y el amor de esta pobre gente, que en dos veces solamente que ensayamos, he notado un admirable desarrollo de voces y de inteligencia musical. Y lo que es más, en estas horas se despueblan las tabernas de bebedores, y cada vez se hace menos concurrido el juego de la mora, y mucha parte del pueblo viene tranquilamente a la plaza de la iglesia a oír, a complacerse y a aplaudir, y aun muchos se van agregando al coro ya numeroso; y si las cosas siguen a este paso, con el natural despejo y con el fino oído de este pueblo, los progresos serán fáciles y rápidos, y pronto podré pasar del unísono al acorde a más voces, y tendré una música sagrada no indigna de los misterios que canta.

Esto es lo que puedo obtener en un pueblo, de campo, y lo tengo a gran fortuna. Pero Milán tiene contraída la deuda de otra enseñanza, de otras instituciones a su pueblo, y ya es tiempo que piense seriamente en imitar el ejemplo de Trieste y de Turín, (de los cuales nos ocuparemos en el artículo siguiente), y que distribuya al vulgo el pan de la música, que algunas veces no es menos necesario que el de la palabras". /

[Fol. 21v]

[k.] Gran concierto del Sr. D. José Miró ^[65] a beneficio del instituto del Liceo de la Habana.

Los artistas que lo son verdaderamente, en todas las ocasiones se muestran grandes, porque su punto de mira es la gloria, que nunca muere; mas cuando al deseo de esta gloria se asocia un objeto sagrado, nacido espontáneamente del fondo del corazón, entonces se exceden a sí mismos: brilla el genio en toda su extensión; las más felices inspiraciones se agolpan a su exaltada imaginación, la mano obedece fácilmente; y el artista arrastra sereno y seguro el cúmulo de dificultades sembradas en aquellos arranques de un alma excitada, y de un ardiente entusiasmo.

Poseído de éste, lo comunica indefectiblemente a sus oyentes, los cuales experimentan las emociones más deliciosas, las sensaciones más dulces que puede apetecer el corazón, aquello sucedió a Miró, y esto nos sucedió a todos los que tuvimos la dicha de oírle en el concierto indicado; de manera que fueron tantas y tales estas sensaciones, que la pluma no acierta a describirlas. Díganlo si no todos los que le interrumpían a cada cargo de su alma entusiasmada, asegundando maravillosamente por sus dóciles y flexibles dedos, ora cuando se expresaba con la fuerza de una orquesta, ora con la dulzura de voces angelicales, con vivas, bravos y aplausos generales y estrepitosos. No se necesitaba ser inteligente para comprender y sentir; todos le comprendían, todos sentían, todos gozaban, y una sola palabra resonaba por todas partes, sublime.

Temíamos, y no sin razón, que constituido en un género de vida tan diferente, por no decir contrario, al de artista concertista, o bien se apagase algún tanto su genio, o bien se disminuyese su ejecución; pero, por fortuna suya y nuestra no ha sucedido así, y hemos visto que el verdadero genio puede estar algún tiempo dormido, sin extinguirse. Así, es que desde su primera aparición en la Habana, en la cual nos dio a conocer sus fantasías del Pirata y de los Puritanos, hasta las dos últimas de los Lombardos y de Ernani, /

[Fol. 22]

/puede decirse que, así en su modo de componer como de ejecutar, ha ido en proporción creciente; porque si bellas y brillantes son las dos primeras, lo son más las últimas, y si difíciles son aquellas, mucho más lo son éstas.

Las tres primeras han sido ya juzgadas y apreciadas como se merecen; así como también las dos brillantes, cuanto bravas, fantasías de Prudent [Émile Racine Prudent (Angulema, Francia -1817 – París 1863), sobre motivos de las óperas Norma y Lucía, en las cuales ha manifestado Miró su grande inteligencia para interpretar fielmente las

[65] El pianista José Miró y Anoria [Cádiz 1810- Sevilla 1870] luego de giras de conciertos triunfales en Europa y Estados Unidos, se traslada a la Habana en 1843 donde fue director del Liceo Artístico y Literario por seis años antes de partir a Jamaica en 1851. En 1854 trabaja como profesor de piano en el Real Conservatorio de Madrid. Como compositor fue conocido por su Método de Piano y varias fantasías sobre óperas (Martínez, 1878: 367 en www.cervantesvirtual.com)

intenciones de tan eminente autor y pianista, y su exquisita y acabada ejecución en el desempeño de tamañas dificultades. Pero, en este último concierto, nos ha regalado una nueva fantasía de bravura sobre el Ernani, que es una perla más añadida a su repertorio propio, y digna hermana de la de los Lombardos, cuyas dos obras, si no las cuatro, desearíamos que las diese a luz, a fin de que pudieran gozar y saborear mejor sus bellezas, los buenos aficionados pianistas de ambos sexos que hay en la isla de Cuba.

No entraremos en el análisis ni los pormenores de los distintos motivos [y] acompañamientos en que abunda, porque por un lado sería necesario entrar en la parte técnica del arte, de lo cual procuramos huir siempre, y por otra seríamos difusos en demasía: bastará, pues, decir, que en esta fantasía descuellan, como en las otras, un canto continuado, siempre claro, destacado y expresivo en medio de los más complicados acompañamientos.

En la introducción original, caracterizada según el género de la música de Verdi, hay un juego difícilísimo en octavas con ambas manos en toda la extensión del piano, rápido y fogoso, violento, pero ejecutado con precisión y limpieza, y con el colorido de expresión correspondiente en fuertes, piano, y retardando, acelerando etc., que es de gran efecto. Siguieron a aquella algunos motivos de la ópera, perfectamente escogidos, cantándolos con un sentimiento y una expresión los más elocuentes: en esto es tan admirable nuestra artista, que vale más írselos a Miró que a la mejor voz: y si se añade, que los adorna con toda la profusión de notas y variedad de/

[Fol. 22v]

/acompañamientos de que es capaz, sin confundir jamás el canto, se creará que nada dejaron que desear: pero solo haremos mención de dos, que llamaron más nuestra atención, y fueron una variación sobre el allegro del aria de soprano, Ernani in y el terceto final de la ópera. Después de cantar, con los dedos, la citada aria, que nunca hemos oído tan bella, había en la variación un acompañamiento obligado de ambas manos; tan original y nuevo, sin dejar por eso de oírse distintamente la melodía, que, sin que sea exageración, arrebatada la izquierda las teclas que dejaba la derecha, para que esta tocara otras que a su vez también le quitaba aquella; de donde resultaba una continuidad de acompañamiento, una lluvia de notas, según dijo alguno de los oyentes: y en efecto, era una lluvia, pero cuyas gotas caían sin mezclarse unas con otras, claras y distintas, sin confusión, unas veces con fuerza, otras con dulzura; pero al mismo tiempo, gotas de gran mérito por ser el resultado de una gran dificultad vencida, capaces de cansar una mano de hierro, menos experta que la suya. Su mérito fue reconocido por todos los concurrentes, y los bravos y aplausos y una corona, fueron el premio de tamaños esfuerzos. Pero, cuando parecía que había agotado sus recursos, aun nos quedaba más que oír: porque el terceto es otro de los pensamientos, hijo de un feliz momento de inspiración.

Nunca dejo de oírse distintamente el canto de las tres voces, cada uno en su lugar correspondiente; al mismo tiempo que todos los diversos efectos de la orquesta enriquecidos con elegantes, adecuados y complicados acompañamientos, de grandes dificultades, como sucede en los finales de estas fantasías, en donde el artista se lanza, se deja llevar de su entusiasmo, y arrastra y vence felizmente imposibilidades. Tal hizo Miró, y produjo un efecto admirable, un entusiasmo difícil de describirse.

I. Verdi [Giuseppe Verdi (Roncole, Italia 1813 – Milán 1901)]

Respecto de las opiniones encontradas acerca de la nueva ópera Jerusalén, el Mundo Musical nos dice que, a su [modo de] ver, unos y otros tienen igualmente razón, y unos y otros se equivocan. La ópera de Verdi, continúa, será lo que fue La Favorita de Donizetti, escrita primero en italiano y después en francés, a la cual añadió el maestro seis o siete piezas compuestas sobre versos franceses, llamándose antes esta ópera, que no se había oído en París, El Ángel de Nisida.

Ahora dicen que el fondo de la partición de Jerusalén será música escrita hace tres o cuatro años por Verdi para los Lombardos, obra representada con mucho éxito en todos los teatros de Italia, y de aquí se sigue, hablando rigurosamente, que Jerusalén será un pasticcio;^[66] pero como esta obra no ha sido representada en Francia, y por consiguiente nos es enteramente desconocida, aunque supongamos que aproveche aquellas piezas ya compuestas, pero no publicadas, tendrá que introducir algunas del todo nuevas, compuestas expresamente para su Jerusalén, y así resulta que será una ópera nueva. Además, los poetas Royer [Alphonse Royer Paris 1803-1875] y Vaez [Gustave Vaëz (Bruselas 1812 – París 1862)] han entregado á Verdi su poema original de Jerusalén en cuatro actos, y no han arreglado sus versos a una música escrita, como lo hicieron con la ópera de Rossini, Roberto Bruce. Por consiguiente, el compositor ha hecho la música como ha querido, bajo las palabras del poema, y poco le importa al público que Verdi tuviese compuestas antes algunas piezas, si aquel no las conoce, y al maestro le convienen para las situaciones que encuentre en el libreto, porque siempre serán originales y nuevas.

Por lo demás, ¿a qué disputar sobre palabras? lo que importa es que la obra sea buena, y que la música de Verdi, añada el articulista, adquiera dignamente derecho de ciudadanía en nuestra primera escena lírica, y justifique en Francia la reputación de que goza este maestro en toda Italia. Y si hemos de creer, continúa, los rumores precursores, no puede dejar/

[Fol. 23v]

/de suceder así, porque los artistas, los maestros de canto, el director de orquesta, todo el mundo ha quedado satisfecho del efecto que han producido los primeros ensayos, y, por consiguiente, auguran el éxito más feliz. La ópera se representaría en los primeros días de noviembre.

[m.] Mercadante [Giuseppe Saverio Mercadante (Altamura, Napoles 1795 – Nápoles 1870)]

Este ilustre maestro figura también en primera línea en muchos teatros principales de Italia, a donde lo llaman para poner en escena algunas de sus obras. Con motivo de la reunión del noveno Congreso de sabios Italianos en Venecia, se prepararon espectáculos extraordinarios para solemnizar el acontecimiento y el gran teatro de la Fenice abrió sus puertas a principios de septiembre con la ópera de Mercadante, nueva en esa ciudad, Los Horacios y Curiacios, desempeñados por la Sra. Lagrange y los Sres. Mirate y de Barsini, y dirigida por el mismo autor, que fue llamado al efecto. La ópera, según dicen los periódicos venecianos, ha obtenido el éxito más grande, siendo muy

^[66] Ópera compuesta con fragmentos de obras anteriores de uno o varios autores, a los cuales se aplicaba nueva letra.

aplaudido todos los artistas, y particularmente la Sra. Lagrange, por la belleza de su voz, excelencia de su método y el profundo sentimiento dramático de su canto y de su acción, que a logrado una ovación magnífica, llegando a ser sublime en la escena de la imprecación.

Después de esta ópera, se darían el Macbeth y Giovanna de Arco, de Verdi, completando éstas el número de tres óperas destinadas para obsequiar a los ilustres y sabios huéspedes.

Desde Venecia partiría Mercadante para Vicomria, donde debían ejecutarse a mediados de septiembre los coros que este maestro ha compuesto para la tragedia de Sófocles, Edipo Rey, y que él debía dirigir. En seguida volvería a Nápoles, también por asuntos teatrales y luego iría a Roma, adonde ha sido llamado con dos objetos: primero, para poner en escena Los Horacios y Curiacios, y segundo, para dirigir una cantada que acaba de componer en/

[Fol. 24]

/honor de Pío IX pues había de celebrarse una grande solemnidad el día 1º de noviembre, en el teatro Argentina.

[n.] Jenni Lind [Jenny Lind (Estocolmo 1820 – Inglaterra 1887)]

El director del teatro de la Reina, M. Lumley [Benjamin Lumley (Londres 1811-1875)], ha remitido a esta sublime cantatriz una contrata en blanco para la próxima temporada, y la prima donna se ha quedado con ella, de lo cual se infiere que volverá a Londres en 1848. Entre tanto, la célebre cantatriz abusa de la infatuación epidémica (son palabras de un periódico francés), de que son objeto en Inglaterra su talento y su persona, pues por cantar en un concierto pide diez mil francos, y cuando tiene que salir fuera, a Norwich, por ejemplo, donde ha solicitado su presencia la Sociedad Filarmónica, exige cincuenta mil por cantar dos veces. Verdad es que el ruiseñor sueco consiente en habitar, durante su permanencia en Norwich, el palacio episcopal, donde el supremo jefe, monseñor el obispo, es un dilettante [diletante] de fama, y uno de los directores de la sociedad de los Antiguos Conciertos.

Entre las muchas anécdotas que se cuentan de ella, y que los franceses caracterizan con el nombre de puff (vulgo jaleo) de un talento que no tiene necesidad de semejante cosa, merece referirse la siguiente, que publican algunos periódicos.

Sábase que donde quiera que canta la Lind, el precio de las localidades y entradas se ha aumentado considerablemente, de modo que muchas personas se ven privadas de oírla. En Manchester, sin embargo, el hijo del lavandero de la Lind no pudo resistir la tentación, y tomando una docena de pañuelos de la célebre cantatriz, los empeñó, y con el producto fue aquella misma noche a oírla cantar en la Sonámbula.

No se dice si la prima donna llevó a bien el medio adoptado por su admirador, ni tampoco si la policía y los tribunales ingleses han desaprobado la conducta del entusiasta.

[ñ.] **Alboni** [Marietta Alboni. (Castello 1823 – Villa d’Avray, 1894)]

Se acordarán nuestros lectores de la sorprendente contrata de Jenny Lind en Londres, y de su gran reputación, pues bien, la célebre cantatriz Alboni cuya asombrosa, voz que abraza a un mismo tiempo el contralto, el mezzosoprano y el soprano, ha hecho tanto furor en Inglaterra y en Alemania como la Lind, y a porfía se la pretenden apropiarse los empresarios de los principales teatros. Está contratada en Londres para la próxima estación en el teatro de Covent Garden, y M. Lumley, director del teatro de la Reina, le ha propuesto un ajuste de 24000 pesos, por quitársela al otro; pero la Alboni, fiel a su palabra, dada anteriormente, no se ha dejado seducir por esta oferta, y cantará en Covent Garden, habiendo puesto por única condición, que devuelvan el empleo que tenía en este teatro a un pobre hombre a quien se lo habían quitado: de manera que a su gran mérito de artista reúne un corazón muy generoso.

Con el tiempo que le queda libre antes de principiar su temporada en Londres ha hecho una excursión por Francia y por Alemania y a su paso por París se ha presentado dos noches en el teatro de la grande Opera y ha cantado las arias de Semíramis [Semirámide] de la Donna del Lago y del Barbero [Barbero de Sevilla], en las cuales ha obtenido los aplausos más frenéticos: pero sobre todo en el Brindisi de Lucrecia Borgia ha excitado en todo el teatro un entusiasmo difícil de describir, habiendo caído a sus pies una verdadera catarata de flores y ramos.

Parece q[ue] Mlle. Alboni pasa a Hungría por un mes, y volviendo a París, cantará la Desdémona de Otelo, la Leonor de La Favorita y la Odette de Carlos VI, no porq[ue] tenga contraído empeño con la dirección de este teatro, pues ya se sabe su obligación en Londres, sino porq[ue] según parece ha prometido cantar algunas óperas y su palabra vale más q[ue] todas las contratas posibles. Dichosos los que pueden alcanzar billetes, dice un periódico, para alguna de las representaciones, pues solamente en las dos funciones q[ue] dio primeramente, llegó la entrada a 12,000 francos en cada noche, cantidad que no se ha visto hace mucho tiempo en el teatro real de la grande Opera.

SUMARIO

- a. Una considerable ampliación de fuentes bibliográficas para el estudio del desarrollo musical en Centroamérica a mediados del siglo XIX se ha producido con la edición crítica de tres textos de José Escolástico Andrino que constituyen el motivo del presente estudio. Ellos son: 1. El libro *Nociones de Filarmonía y datos para la historia de la música en Centro América*; 2. Siete participaciones en periódicos (un artículo de apreciación musical, un comunicado administrativo, dos poemas de canciones patrióticas, una crónica de actividades artísticas, un anuncio y un artículo necrológico); 3. Quince artículos seleccionados de revistas europeas y cubanas contemporáneas.
- b. La publicación del libro *Nociones de Filarmonía y apuntes para la historia de la música en Centro América*, dio a El Salvador la primacía histórica en el Nuevo Mundo en la publicación de un texto que documentara el desarrollo musical de un país hispanoamericano. Los cuatro focos principales de atención son la educación, la teoría, la crítica y la historia musical centroamericana del siglo XIX.
- c. El libro *Nociones de Filarmonía* muestra un hábil manejo de fuentes bibliográficas que descubre en el maestro Andrino un estudioso modernista, consecuente con el espíritu ilustrado de su época. El autor complementa sus propuestas empíricamente, con aportes propios derivados de su experiencia como músico y educador.
- d. La concepción metodológica de la enseñanza musical propuesta por Andrino contiene elementos dialécticos que permiten considerarla históricamente como una etapa transitoria de carácter mixto entre las prácticas de aprendizaje jerarquizadas y unidireccionales de carácter colonial y la educación institucionalizada de finales del siglo XIX.
- e. Una de las propuestas claves del pensamiento de Andrino en torno a la educación musical se refiere al imperativo de enseñar dando el ejemplo. De aquí el énfasis en la preparación teórico práctica del maestro. Este pensamiento lo proyecta en su propia vida en su doble papel de músico difusor de la producción local y pedagogo escritor musical educador de juventudes. De esta manera sus escritos constituyen un manifiesto de su propia vida: ideales y acciones en pro de la autoestima y el progreso cultural de Centroamérica.
- f. En las *Nociones de Filarmonía* Andrino trata los elementos de teoría musical de una manera introductoria. Su valor reside en que permite aquilatar el estado en que se encontraba la teoría musical a mediados del siglo XIX en Centroamérica, correspondiente al moderno sistema tonal, pero con fuertes remanentes del pasado, definidos por la presencia activa del canto llano y la vigencia de tratados musicales del siglo anterior, teniendo especial influencia los escritos de Pablo Nassarre y Antonio Martín y Coll.
- g. Uno de los más importantes valores encontrados en los escritos de Escolástico Andrino se refiere al llamado a valorar las expresiones artísticas musicales Centroamericanas y la necesidad de difundirlas. Andrino denuncia la apatía del medio, la desinformación propiciada por la ignorancia, la desvaloración del la

profesión musical y la falta de reacción del gremio musical ante la arrolladora presencia cultural europea.

- h. Escolástico Andrino ofrece tres fuentes que ilustran la manera de realizar crítica sobre asuntos musicales: 1. Reseñas de conciertos y polémicas publicadas en periódicos de la época; 2. Críticas de ópera y recitales conexos ofrecidos en revistas europeas contemporáneas; 3. Propuestas y juicios de valor sobre diferentes aspectos de la práctica musical incluyendo su entorno social, el repertorio aceptado, la enseñanza de los instrumentos, el valor de la música como ciencia y la actitud de los filarmónicos ante sí mismos.
- i. El aporte de Andrino a la historia musical de Centroamérica abarca informaciones sobre la práctica, la crítica y la enseñanza musical de mediados del siglo XIX en Guatemala y El Salvador y la enumeración de músicos filarmónicos de Guatemala contemporáneos a él, mencionando sus principales logros.
- j. Escolástico Andrino desarrolló una variada acción en el ámbito periodístico local, como agente para San Salvador de impresos extranjeros, generando crítica musical a través de reseñas de eventos y comunicados sobre actividades musicales y ligando su creación musical a las circunstancias políticas contemporáneas.
- k. El manuscrito de los *Anales Filarmónicos* está compuesto de quince artículos que contienen una selección de extractos de revistas musicales y periódicos europeos y cubanos publicados alrededor de los años comprendidos entre 1844 y 1855. Incluye referencia al trabajo de Sociedades Musicales, enseñanza en Conservatorios, métodos de lectura musical, desarrollo de nuevos instrumentos y los nuevos descubrimientos de la ciencia acústica. Estos contenidos son tratados bajo una lente crítica que pone en relieve una dinámica de cambio cultural a mediados del siglo XIX en Europa, caracterizada por la ampliación del pensamiento hacia los nuevos estilos de la ópera, el rompimiento de paradigmas caducos de la melomanía operística y la búsqueda de apertura hacia las distintas formas de expresión musical instrumental.
- l. En los artículos que conforman los *Anales Filarmónicos* es notorio el predominio de la cultura musical francesa. En algunos de ellos se citan pasajes escritos por críticos franceses como Héctor Berlioz y Adolphe Adam.
- m. Los *Anales Filarmónicos* ilustran la forma en que la cultura impresa importada apuntalaba la hegemonía musical europea en América en el siglo XIX, ignorando la producción latinoamericana bajo una concepción excluyente y por momentos etnocéntrica.

Bibliografía**DOCUMENTOS EN ARCHIVOS**

ANDRINO, José Escolástico. *Inventario de los papeles de música de José Escolástico Andrino, que salieron de la ruina de San Salvador el 16 de Abril de 1854*. Archivo Calderón. Manuscrito, 11 folios. 1854.

_____. *Anales Filarmónicos o Recopilación de Hechos Musicales*. Archivo Calderón. Manuscrito, 25 folios. s/f.

ANONIMO. *Libro de Defunciones 1816-70*. Archivo Histórico Arquidiocesano.

CASTELLANOS, Rafael Antonio. *Testamento*. Archivo General de Centroamérica: A 1.20. Legajo 927. Fols. 33-36. 1784.

MENDIILLA Retalhuleu, Manuel. [*Manuel Mendilla Retalhuléu en cumpto. del Supr. auto qe. fue my servido, de mandar*]. Archivo Histórico Arquidiocesano: Tramo 6, Caja 15. Documento # 27. 2 Fol. 1797.

SAENZ, Benedicto y Eulalio Samayoa. [*Cartas de Benedicto Sáenz y Eulalio Samayoa agradeciendo nombramiento para realizar reglamento para una Escuela de Música*] Archivo General de Centro América: B 10.7 Legajo 185, Expediente 4041, Fols 13-15. 1824.

SAENZ, Benedicto [*Benedicto Sáenz, presidente de la Sociedad Filarmónica solicita exoneración para miembros de la Sociedad. Lista de los músicos miembros al margen*]. Archivo General de Centro América: B 85. 1 Legajo 3600, Expediente 82854. Folio 2. 1843.

SAMAYOA, Eulalio. *Apunte de los acaesimientos o sucesos mas o menos Notables p^r si ocurre, en los tiempos venideros, hacer recuerdos de ellos. Comenzados a apuntar desde este año de 1812*. Archivo de Irma Lorenzana de Luján. Manuscrito. Documentos numerados del 1 al 6.

_____. [*Discurso pronunciado por Eulalio Samayoa en Junio de 1843 proponiendo reformas a la música de los templos de Guatemala*] Archivo Histórico Arquidiocesano: Tramo 4 Caja 84 Documento 50 [a]. 12 folios. 1843.

_____. *Apéndice Histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala*. Archivo Histórico Arquidiocesano: Tramo 4 Caja 84 Documento 50 [b]. 8 folios. 1843.

MANUSCRITOS, LIBROS e IMPRESOS

ANDRINO, José Escolástico. *Nociones de Filarmonía y apuntes para la historia de la Música en Centroamérica*. San Salvador: Imprenta Nacional. 1847. 60 pp. En *The Benson Latin American Collection*. The University of Texas at Austin.

_____. *Al quince de Setiembre de 1849*. San Salvador: Imprenta de A. Liévano. 1853. 2 pp. En *The Bancroft Library*, University of California, Berkeley.

_____. *Remitido. Señores redactores de la Gaceta del Salvador*. San Salvador: Imprenta de A. Liévano. 1853. 2 pp. En *The Bancroft Library*, University of California, Berkeley.

ANLEU Díaz, Enrique. *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Guatemala: Artemis. 1991. 252 pp.

BARD, Sheila. *Santa Eulalia M. MD. 7: A critical edition an study of sacred part music from colonial northwestern Guatemala*. (M.M. Thesis). North Texas State University. 1981. 226 pp.

BORG, Paul *The polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*. (Volumes I and II). (Ph. D. Thesis) Indiana University. 1985. 666 pp.

CARPENTIER, Alejo. *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica. 1979. 371 pp.

DE GANDARIAS, Igor. *El Repertorio Nacional de Música*. Guatemala: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala. 2002. 412 pp.

_____. *Música Vocal e Instrumental de Guatemala en el Siglo XIX. Eulalio Samayo y Escolástico Andrino*. Guatemala: USAC – DIGI. 2006. 222 pp.

DÍAZ, Víctor M. *Apuntes para la Historia de la Música* (2 Opúsculos). Guatemala: Tipografía Nacional. 1928.

FLORES, Carlos Arturo. *Music theory in Mexico from 1776 to 1866: A study of four treatises by native authors*. (Ph. D. Thesis). North Texas State University. 1986. 304 pp.

GÁLVEZ, Héctor. *Historia de la Música de Honduras y sus símbolos nacionales*. Tegucigalpa: Lithopress Industrial. 1983. 90 pp.

GARCIA, Miguel Ángel. *Diccionario Histórico Enciclopédico de la Republica de El Salvador. San Salvador, ABA-ANTI*, Tomo I. San Salvador: Tipografía La Luz, 1927. 567 pp.

_____. *Diccionario Histórico Enciclopédico de la Republica de El Salvador*. San Salvador. Desde la conquista hasta el año de 1894. En lo Político, Social, Ciencias, Letras y Bellas Artes. Tomos I - III. El Salvador: Imprenta Nacional, 1952.

GARCIA Peláez, Francisco de Paula. *Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala*. Tercera Edición. 3 Tomos. Vol. XXI Biblioteca Goathemala. Guatemala. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. 1968.

- GARVEN, Richard Olin. *San Juan Ixcoi Mass: A study of liturgical music in northwestern Guatemala*. (M. M. Thesis). North Texas State University. 1979. 64 pp.
- GAVARRETE, Juan. *Anales para la historia de Guatemala 1497 - 1811*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra. 1980. 307 pp.
- GONZALEZ Sol, Rafael. *Historia del arte de la Música en El Salvador. Con varias composiciones musicales de autores Salvadoreños*. San Salvador: Imprenta Mercurio. 1940. 74 pp.
- LARDE y Larín, Jorge. *Orígenes del Periodismo en El Salvador*. San Salvador: Ediciones del Ministerio de Cultura. 1950. 158 pp.
- LEHNHOFF, Dieter. *Creación musical en Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Fundación G&T Continental. 2005. 358 pp.
- LEMMON, Alfred y Fernando Horcásitas. *El Manuscrito de Santa Eulalia: un códice musical*. Documento mecanografiado. 1981. 90 pp. En Biblioteca de las Artes. CENIDIM, México.
- LINDO Fuentes, Héctor Lindo. *La Economía de El Salvador en el Siglo XIX*. San Salvador: CONCULTURA. 2006. 340 pp.
- LÓPEZ Vallecillos, Italo. *Gerardo Barrios y su Tiempo*. Tomo Primero. San Salvador: Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones. 1967. 325 pp.
- _____. *El Periodismo en El Salvador*. 2da. Ed. San Salvador: UCA Editores. 1987. 476 pp.
- MARTÍN y Coll, Antonio. *Breve Summa de todas las Reglas del Canto Llano* (Reimpresión). Guatemala: Imprenta de Sebastián Arévalo. 1750. 42 pp.
- NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna*. Dos Tomos. Zaragoza por Los herederos de Diego de Larumbe. 1724-23.
- _____. *Fragmentos Músicos (1683-1700)* Vol. II. Álvaro Zaldívar (Ed.) Zaragoza: Institución Fernando el Católico. 2006. 301 pp.
- POLO Sifontes, Francis. *Historia de Guatemala*. (3ra. Ed.). Guatemala: CENALTEX. 1993. 370 pp.
- SÁENZ POGGIO, José. *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877*. (Reimpresión) Guatemala: Editorial Cultura. 1997. 83 pp.
- SALDIVAR, Gabriel. *Historia de la Música en México*. México: Secretaría de educación pública, 1934. 324 pp.

VÁSQUEZ, Rafael. *Historia de la Música en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional. 1950. 347 pp.

_____. *Ideas Estéticas sobre la Música*. Guatemala: Editorial Cultura. 1932. 103 pp.

ARTICULOS

ALVAREZ, Rafael, et al. "Máximo y Escolástico Andrino". *La Juventud Musical*. 1888. 1(2): 2

ANGLÉS, Higinio, Joaquín Pena et al. "*Bordogni, Giulio Marco*". *Diccionario de la Música Labor*. 1954. (I): 331.

_____. "*Crescentini Girolamo*". *Diccionario de la Música Labor*. 1954. (1): 613.

_____. "*Feijóo, Benito Gerónimo*". *Diccionario de la Música Labor*. 1954. (I): 883.

BLOOM, Peter. "La Musique mise a la portee de tout le monde by Francois- Joseph Fetis". *19th-Century Music*. Vol. 10 (Summer), 1986, (1): 84-88.

BONILLA, Adolfo. "La búsqueda de la reconstrucción centroamericana 1841- 1855". *El Salvador. La República 1808 – 1923*. Tomo I. Álvaro Magaña (Coord.) San Salvador: Banco Agrícola. 2000. (1): 114-47.

BORG, Paul. "The Jacaltenango Miscellany: A Revised Catalogue", *Inter-American Music Review*, III/ I (Fall, 1980): 55-64.

DUARTE, Arturo y Paulo Alvarado. Música de Guatemala en el siglo XVIII: Los Villancicos de Tomás Calvo. *Mesoamérica*, Diciembre 1998. Año 19, (36): 441-498

LEMMON, Alfred, y Fernando Horcasitas. "Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia: un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial". *Revista Musical Chilena*, Octubre 1980. XXXIV. (152): 36-79.

LENHNOFF, Dieter. (Editor). "El Plan de reformas piadosas para la música en los templos de Guatemala" y el "Apéndice Histórico (1843) de José Eulalio Samayoa: Primera Historia de la Música en Guatemala". *Cultura de Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. 1996. (XVII/III): 96-111

LUJAN, Luis. "Las memorias inéditas de José Eulalio Samayoa: posible primer escrito autobiográfico conservado en Guatemala" *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*. 1994. Enero a Diciembre (LXX/LXVIII): 153-74.

STEVENSON, Robert. "European Music in 16th. Century Guatemala". *Music Quarterly* I/3 (July, 1964): 341-352

_____. "Guatemala Cathedral to 1803". *Inter-American Music Review*. (II/2): 27-71.

PERIODICOS

ANDRINO, José Escolástico. "Aviso". *Gaceta del Gobierno Supremo del Estado del Salvador en la República de Centro-América*. 27 de agosto de 1847. Tomo 1, N°. 23, p. 92.

_____. "Sres. Editores de la Gaceta". *Gaceta del Gobierno Supremo del Estado del Salvador en la República de Centro-América*. 10 de septiembre de 1847. Tomo 1, N°. 25, p. 98.

_____. "Agencia del Album Republicano de Guatemala en S. Salvador". *Gaceta del Supremo Gobierno del Estado del Salvador*. 10 de marzo de 1848. Tomo 1, No. 50, p. 200.

_____. "Remitido". *Gaceta del Supremo Gobierno del Salvador*. 18 de Agosto de 1848. Tomo 1, No. 73, pp. 290-91.

_____. "Al 15 de Septiembre de 1848". *La Gaceta del Salvador*. 22 de septiembre de 1848. Tomo 1, No. 78, p. 313.

_____. "C.M.". *Gaceta del Salvador en la Republica de Centro América*, 9 marzo de 1849. Tomo 2, No. 2, p. 2.

_____. "Policía". *Gaceta del Salvador*. 16 de marzo de 1849. Tomo 2, No. 3, p. 1.

_____. "C.M.". *Gaceta del Salvador en la Republica de Centro América*, 6 Abril de 1849. Tomo 2, No. 6, p. 1

_____. "Aviso de la Administración de Correos". *Gaceta del Salvador*, 25 de octubre de 1850. Tomo 2, No. 86, pp. 2-3.

_____. "Violación de la correspondencia en Guatemala". *Gaceta del Salvador*. 13 de diciembre de 1850. Tomo 2, No. 93, p. 4.

_____. "El Sr. D. J. Eulalio Samayoa". *El Rol*. 19 julio de 1855. No.36, pp. 3-4. En Colecciones Especiales. Biblioteca P. Florentino Idoate, S. J. de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. U.C.A.

_____. "Señor Redactor de la Gaceta Oficial". *Gaceta del Salvador*. 9 de marzo de 1859. Tomo 7, No. 85, p.3.

ANONIMO. "Variedades". *La Unión*. 15 de septiembre de 1847. No. 7, pp. 27-28. En *El Salvador. Periódicos del Siglo XIX*. (CDROM). Nicaragua: Universidad Centroamericana. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. 2001.

- _____. "Música". *Gaceta del Salvador*. 19 de enero de 1849. Tomo I, No. 95, p. 380.
- _____. "Patriotismo". *La Unión*. 15 de junio de 1849. No. 1, p. 2. En *El Salvador. Periódicos del Siglo XIX*. (CDROM). Nicaragua: Universidad Centroamericana. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. 2001.
- _____. "Tribuna Política" *La Unión*. 15 de octubre de 1849. No. 9, p. 36. En *El Salvador. Periódicos del Siglo XIX*. (CDROM). Nicaragua: Universidad Centroamericana. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. 2001.
- _____. "Nacionalidad". *La Unión*, 10 de noviembre de 1849. No. 11, p. 42-42. En *El Salvador. Periódicos del Siglo XIX*. (CDROM). Nicaragua: Universidad Centroamericana. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. 2001.
- _____. "Nacionalidad". *La Unión*, 1 de diciembre de 1849. No. 12, pp. 48-49. En *El Salvador. Periódicos del Siglo XIX*. (CDROM). Nicaragua: Universidad Centroamericana. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. 2001
- _____. "Mejoras Materiales". *El Rol*. 29 de septiembre de 1854. No. 3, p. 1. En Colecciones Especiales. Biblioteca P. Florentino Idoate, S. J. de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. U.C.A.
- _____. "Señores agentes del Museo". *El Museo Guatemalteco*. 26 de diciembre de 1856. p. 8.
- _____. "Fallecimiento". *La Gaceta del Salvador*. 16 de julio de 1862. Tomo 10 No. 73, pp. 1 y 2.
- F. I. "La Monarquía en América". *El Rol*. 16 de julio de 1855. No. 36, p. 1. En Colecciones Especiales. Biblioteca P. Florentino Idoate, S. J. de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. U.C.A.
- ROSSIGNON, Julio. "Avisos: Librería Española". *La Gaceta del Salvador*. 22 de marzo de 1850. Tomo 2, No. 55, p. 4

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- ANÓNIMO. *Charles Wheatstone*. <<http://www.biografiasyvidas.com>>, (consulta 20 de julio de 2007).
- BERROCAL, Esperanza. *La Zarzuela. Madrid 1856-1857* <<http://www.nisc.com/RIPM/volume-description/ITM.html>> (consulta 7 agosto de 2007).
- CONATI, Marcelo. *L'Italia musicale*. 1992. <<http://www.nisc.com/RIPM/volume-description/ITM.html>> (consulta 7 de agosto de 2007).

- FERNÁNDEZ Bremon, José. *Crónica General*. Reproducción digital a partir de la edición de *La Ilustración Española y Americana*, 1877, Año XXI, (XL): 266. <<http://www.cervantesvirtual.com>>, (consulta 15 de agosto de 2007).
- GALLARDO Barboja, Matilde. *Introducción y desarrollo del español en el sistema universitario inglés durante el siglo XIX*. 2003 <<http://elies.redris.es/eli20/cap333.html>> (consulta 10 de noviembre de 2007).
- GARCÍA, Francisco José. *Historia de Valencia* <<http://es.geocities.com/hellovalencia/historia.html.27k>> (consulta 2 de agosto de 2007).
- IRIARTE, Tomás de. *La Música, poema*. Reproducción digital a partir de la edición de *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*. Tomo 1. Madrid: Imprenta Real. 1805, pp 127-328. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid Biblioteca Nacional. 2005. <[http://www.cervantesvirtual.com/Ficha obra.htm?Ref=14000](http://www.cervantesvirtual.com/Ficha%20obra.htm?Ref=14000)> (consulta 12 de octubre de 2007).
- MANGADO i Artiga, Josep M. *Un impreso desconocido de Federico Moretti en la Biblioteca de Catalunya*. 2005. <http://www.arrakis.es/~dedeo/03-ar_o.htm> (consulta 8 de mayo de 2007).
- MARTÍNEZ de Velasco, Eusebio. *Nuestros Grabados: Don José Miró y Anoria*. *La Ilustración Española y Americana*, 1878, Año XXII, (XLVII): 367. <<http://www.cervantesvirtual.com>> (consulta 22 de julio de 2007).
- MOLINA Jiménez, Iván. *La cultura impresa centroamericana en la primera mitad del siglo XIX. Sincronía Primavera* 2002. 16 pp. <<http://sincronia.cuesch.udg.mx/cultimp.htm>> (consulta 15 de noviembre de 2007).
- RODRÍGUEZ, Ileana. *Constitución de archivos naturales y culturales: Sensibilidades científicas e ideológicas*. *Istmo* No. 14, enero-junio 2007. 8 pp. <<http://collaboration.denison.edu/istmo/n14/articulos/constitucion/html>> (Consulta 3 de noviembre de 2007).
- TENORIO, María. *Hacia un imaginario salvadoreño en los discursos periodísticos de la década de 1840*. 2005. <<http://www.ues.edu.sv/encuentrohistoria/memoria/sigloxix/tenorio.pdf>> (Consulta 13 de mayo de 2007).
- _____. *"Leer libros importados en el San Salvador del siglo XIX. Un vistazo del consumo cultural a partir de los periódicos"*. *Istmo* No. 13, julio-diciembre 2006. 16 pp. <<http://collaboration.denison.edu/istmo/n13/proyectos/libros/html>> (consulta 2 de marzo de 2007).
- TORRES, Jacinto. *La prensa periódica musical española en el siglo XIX. Bases para su estudio*. *Periódica Música*, 1990 (VIII): 1 <<http://www.ripm.org/pdf/PeriodicaMusica/pm08.pdf>> (consulta 4 de marzo de 2007).

VANNINI, Margarita, et. al. *El Salvador. Periódicos del Siglo XIX*. (CDROM).
Nicaragua: Universidad Centroamericana. Instituto de Historia de Nicaragua y
Centroamérica. 2001

ÍNDICE DE NOMBRES**A**

Adam, Adolphe, 42, 46
 Aguilar, Eugenio, 9, 35
 Alboni, Marietta, 44,
 Altamirano, Francisco, 22
 Andrino, Ignacio, 85
 Andrino, José, 5, 83
 Andrino, José Escolástico, 5, 12, 19, 30, 89, 91, 92, 95, 97, 98
 Andrino, Leandro, 25, 154
 Andrino, Mariano, 22, 84
 Andrino, Máximo, 5, 11, 22, 84, 101
 Andrino, Onofre, 84
 Andrino, Pantaleón, 25
 Andrino, Trinidad, 84
 Andrino, Valentín, 84
 Andrino, Vicente, 84
 Aragón, Antonio, 55, 81, 101
 Arévalo, Sebastián, 13

B

Bails, Benito, 15
 Baillot, Pierre, 55
 Barahona, Cariaco, 25
 Bard, Sheila, 13
 Barrios, Gerardo, 5
 Barroilhet, Paolo, 129
 Batres, José, 86
 Beethoven, Ludwig van, 138
 Bellini, Vincezo, 90, 116, 127
 Berlioz, Hector, 42, 46, 112
 Beteta, Ignacio, 13
 Bloom, Peter, 17
 Bocquillon, Louis, 46, 135
 Bordogni, Marco, 46, 133
 Borg, Paul, 13
 Brewster, David, 110

C

Cain, Henri, 119
 Calderón, Cristo, 40
 Calderón, Ramses, 40
 Calderón, Remigio, 25, 81
 Campo, Rafael, 35
 Campos, Laureano, 30
 Carranza, Luis, 22
 Carrera, Rafael, 36

Castellanos, Rafael Antonio, 14
 Castillo, Manuel de Jesús, 84
 Castillo, Perfecto, 2, 83
 Castro, Esteban, 86
 Celada, Antonio, 30
 Cerone, Pietro, 14
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 29
 Cimarosa, Domenico, 127
 Cortés Andrino, Germán, 40
 Crescentini, Girolamo, 120

D

Dall' Ongaro, Francesco, 142
 D'Arezzo, Guido, 59
 Debain, Alexandre, 45, 114
 Delattre, Roland, 135
 De León Garrido, Esteban, 25, 81
 Delgado, José María, 89
 Deodanes, Sabino, 40
 Díaz, Desiderio, 22
 Díaz, Felipe, 22
 Díaz, Francisco, 10
 Díaz, Víctor Miguel, 81
 Diéguez, Manuel, 28
 Doni, Giovanni, 59
 Donizetti, Gaetano, 42, 44, 46, 127, 128
 Dueñas, Francisco, 9, 36
 Duprez, Gilbert, 129
 Durante, Francesco, 133

E

Edelmann, Juan Federico, 114
 Elízaga, Mariano, 6
 Equizabal, Francisco, 22
 España, Prudencio, 86
 España, Rafael, 22, 82, 83
 Eximeno, Antonio, 71

F

Fargas, Antonio, 17
 Feijóo, Jerónimo, 15
 Feo, Francesco, 133
 Fernández, Juan de Jesús, 25, 55, 82, 99, 101
 Fetis, Françoise, 17, 52, 55, 60, 67

G

Gálvez, Julián, 83
 Ganuza, Santiago, 22
 García, Miguel Ángel, 11, 29

García Peláez, Francisco, 6
 Garven, Richard, 13
 Gluck, Christoph, 16
 Godoy, Francisco, 25, 56
 Gómez, Ignacio, 99
 Granados, José María, 22
 Grisi, Carlota, 129
 Guerrero, Francisco, 55
 Gutiérrez, Domingo, 22, 86

H

Haydn, Joseph, 82, 98, 138
 Herold, Louis, 127
 Herrarte, José Mariano, 99
 Herz, Henry, 114

I

Iriarte, Tomás, 15, 16, 55, 57, 69, 77

J

Jáuregui, Beatriz, 87
 Jensen, Daniel, 13

K

Kreutzer, Rodolphe, 55

L

Lahoz, Florencio, 124
 Lara, Manuel, 21
 Lardé Larín, 37
 Lehnhoff, Dieter, 11
 Lind, Jenni, 44, 153
 Lemmon, Alfred, 13
 Liévano, Antonio, 31
 Lorente, Andres de, 15
 Luján, Jorge, 11
 Luján, Luis, 11

M

Malespín, Francisco, 34
 Martín y Coll, Antonio, 13, 18, 59
 Martini, Giovanni, 15, 79
 Matheu, Juan, 86
 Mendilla Retalhuleu, Manuel, 14
 Menéndez, Isidro, 9
 Mercadante, Saverio, 44, 116, 152
 Meyerbeer, Giacomo, 55, 103, 112
 Mijángos, Teodoro, 22
 Miranda, Fernando, 90
 Miró, José, 45, 147
 Monpou, Hippolyte, 127
 Montealegre, Jerónimo, 22

Monzón Gervasio, 85
 Morales, Cándido, 40
 Morales, Lorenzo, 11
 Moretti, Federico, 17, 59, 60
 Mozart, Wolfgang, 99, 103, 127
 Muñoz, Manuel, 86

N

Nassarre, Pablo, 15, 18, 60, 61, 76, 79
 Nebra, José, 55
 Nicolai, Otto, 120

O

Olmedo, Rafael, 30
 Orellana, José Cecilio, 40

P

Padilla, Juan Joseph, 13
 Paniagua, José María, 85
 Pérez, José María, 85
 Pérez Gutierrez, Bernardo, 17, 71
 Pontaza, Miguel, 14
 Pórpura, Nicola, 67, 133
 Portillo, Ventura, 25
 Preyer, Gottfried, 119
 Prudent, Emile, 148

R

Ramírez, Macedonio, 22
 Reyes, Felipe Santiago, 22
 Reyes, José María, 22
 Rosales, Alejandro, 22
 Rosales, Víctor, 81
 Rossingnon, Julio, 27, 28
 Rossini, Giacomo, 55, 89, 99, 112
 Roxas, Juan, 22

S

Sáenz, Anselmo, 22, 82
 Sáenz, Benedicto (h.), 21, 22, 81, 101
 Sáenz, Benedicto (p.), 55, 81
 Sáenz, Eduvigés, 22
 Sáenz, Felipe, 86
 Sáenz, Francisco, 22, 81
 Sáenz, Ignacio, 85
 Sáenz, Juan, 89
 Sáenz, Manuel, 22, 84, 86
 Sáenz, Mateo, 82
 Saenz, Pedro, 86
 Sáenz Poggio, José, 6, 81

Sáenz, Vicente, 25, 56, 82, 99
Samayoa, Eulalio, 10, 12, 15, 21, 22, 23, 25, 32, 33, 37, 55, 82, 83, 99, 102
San Martín, José María, 37
Saumell, Manuel, 114
Savart, Félix, 115
Sax, Adolfo, 45, 112
Sol, Domingo, 86
Sosa, Eudardo, 82
Stevenson, Robert, 13, 81
Stoltz, Rosina, 128

T

Taracena, Arturo, 49
Tosca, Tomás Vicente, 15

V

Valle, Fernando, 84, 89
Valle, José Cecilio, 22
Vallecillos, Italo, 35
Vasconcelos, Doroteo, 5, 34, 35
Vásquez, Rafael, 45
Verdi, Giuseppe, 42, 45, 116, 127, 150
Viana, Matías, 55
Vidaurre, Micaela, 87
Villalobos, Angel, 99
Villavicencio, Mariano, 94
Vulnes, Francisco, 8, 56

W

Weber, Karl María, 127
Wheatstone, Charles, 42, 45, 106, 110
Willis, Henry, 110

Z

Zaldaña, Tomás, 38
Zerón, José León, 85