

SEMANARIO



MUSICAL.

Imprenta de Julio Belin i Ca. calle de Agustinas núm. 31.

PROSPECTO.

Con este título nos proponemos publicar un periódico semanal por medio del cual tendremos al corriente a nuestros suscriptores de todos los acontecimientos del arte, tanto extranjero como del país. Para lo primero contamos con inmensos materiales que poseemos i que deben aumentarse diariamente; para lo segundo, el teatro lírico, la filarmónica, etc., nos suministrarán abundantes temas.

También daremos un lugar preferente a la parte instructiva, trasladando los principios i consejos contenidos en los últimos i mejores métodos del caso.

Extraña empresa parecerá a muchos la idea de fundar un periódico sobre música en circunstancias que este arte marcha de dos o tres años a esta parte a su ruina.—Justamente por esto acometemos la empresa, no porque creamos que nuestros esfuerzos contengan el mal, sino porque nos hallamos en el deber de pagar es e débil tributo a la profesion que ha sido la ocupacion de nuestra vida. Esto nos proporcionará la ocasion de probar que la pobre proteccion que el gobierno ha creído prestar al arte, solo ha servido para favorecer intereses particulares, perjudicando lo que se proponia proteger.

Al dar principio a cada mes, tendrá cada suscriptor en buena litografía un lindo *Wals* nuevo, una *Polka* o algun otro trozo de música escogida.

El valor de la suscripcion, tanto a los cuatro números del periódico como a la pieza de música, será de cinco reales al mes que deberán entregarse al recibir dicha música.

Lo barato de la suscripcion hará ver que no especulamos; pero hacemos saber al mismo tiempo que sin un número suficiente de suscriptores no podremos principiar.

Dado caso que consigamos nuestro objeto, daremos principio el 3 de abril próximo i continuaremos hasta octubre, haciendo una suspension de cinco meses para volver a empezar de nuevo en la misma época del año entrante.

El repartidor de éste, pasará algunos dias despues a recojer las firmas de las personas que tengan a bien suscribirse.—También se reciben estas en Santiago, en la Agencia del MERCURIO, i en Valparaiso, en el almacén de música de don José Cabana.

Los E. E.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

No hace mas de cuarenta años a que la música en Santiago consistia en treinta o cuarenta *claves* repartidos entre las casas pudientes de esta ciudad; triple número de *vihuelas* i diez o doce arpas inclusas las de las chinganas.

La orquesta de la catedral, pues no habia otra, constaba de cinco instrumentos, i cuando funcionaba fuera de esta Iglesia, se anunciaba esta novedad con gran júbilo de los devotos i aficionados.

Nada decimos del teatro; porque entónces, como ahora, los espectáculos escénicos no eran artículos de primera necesidad para nuestro público. Notamos, sí, una pequeña diferencia, a saber, que entónces el teatro funcionaba en verano i se cerraba en invierno, i que ahora por el contrario trabaja algunos inviernos para cerrarse todos los veranos.

Los instrumentos bélicos, eran casi desconocidos entre nosotros. La corneta, el clarín, etc., viejos ya en todas las colonias españolas, aun no habian llegado a Chile. El primero de estos instrumentos se oyó por la primera vez al arribo del batallón Talavera en 1814.

Por lo que hace a los instrumentos de percusion, era tal su escasez, que segun el parte del Jeneral Carrera pasado despues del ataque de Yerbas-Buenas, aquella sorpresa que debió ser decisiva a favor nuestro, no lo fué por la muerte de un tambor, el único seguramente de que podia disponer el jefe del ejército.

En aquella misma época se formaba en esta capital una pequeña banda de música que debia reemplazar a los instrumentos de cuerda que hasta entónces hacian el servicio militar. Una de las primeras veces que esta banda salió a luz, fué para publicar el bando de las paces celebradas con Gainza. Circuló toda la ciudad tocando un vals de dos partes, i la tropa marchas al paso que ahora lo hacen los tambores i músicos cuando tocan llamada.

El repertorio de música de entónces no pasaba de diez o doce sinfonías de Stamis i de Pleyel. Con esto habia lo suficiente para el servicio de la Catedral, de las otras iglesias i del teatro. Sin embargo, si los músicos de entónces hubieran vivido hasta ahora, no habrian tenido para qué aumentar su coleccion, i su único cuidado habria sido renovarla; pues no teniendo orquesta

la catedral, i no funcionado los teatros, creemos que con la mitad de aquel archivo hai de sobra; porque es preciso saber que respecto a las funciones de iglesia, un músico puede sin temor alguno embolsar su instrumento en octubre, i no sacudirle el polvo hasta abril. . . .

Por lo que llevamos dicho se ve que toda la filarmónica de Chile, en último resultado podia reasumirse en la bandita de que hemos hablado, la que en su mayor parte estaba compuesta de los músicos de la catedral.

Poco mas o ménos en este estado de esterilidad i atrazo permanecimos hasta que don Carlos Drewetke, aficionado alemán, llegó a Santiago el año de 1820. Este caballero trajo las colecciones de sinfonías i cuartetos de Haydn, Mozart, Bethoven, Crommer, etc. El señor Drewetke; reunia, no sin trabajo, ciertos dias de la semana a los músicos para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte de violoncello i repartiendo consejos sobre el arte, desconocidos hasta entónces. En este tiempo haciamos nuestros primeros estudios musicales, i al trazar estas líneas recordamos con gratitud algunos de sus consejos.

Tres años despues, en 1823, llegó a esta ciudad la señorita doña Isidora Zegers, i este acontecimiento efectuó una verdadera revolucion en la música vocal.

La señorita Zegers no venia sola: traia consigo otra gran novedad, las óperas de Rossini. Vocalizacion brillante i atrevida; afinacion irreprochable i una voz que sin ser de gran volúmen en las notas graves, alcanzaba hasta el *mi agudísimo* con toda franqueza: estas i otras calidades de no ménos valor hacian de la señorita Zegers el mejor intérprete de la música de Rossini. Las arias *Dolce pensiero*, de Semiramide; *oh quante lacrime*, de la Donna del Lago i sobre todo, *Se il padre me abbandona*, del Otello arrebatában a los aficionados.

Desde entónces puede decirse empezó la afición al canto, i esta afición tuvo un influjo relativo en la música en jeneral. Gran número de señoritas se dedicaron a su estudio, sobresaliendo entre todas la malograda señorita Gárfias.

(Continuará).

BIOGRAFIA.

Principiamos desde este número a publicar las biografías de los mas celebres músicos.

Para este trabajo nos servimos de la grande obra de F. J. Fétis—*Biografía universal de los músicos, i bibliografía jeneral de la música.*

Fétis es reconocido como el músico mas sabio i laborioso de los que existen. Esta obra le cuesta la lectura de cuarenta mil volúmenes, un viaje científico por Europa i veinte años de trabajo.

La mujer extraordinaria en que vamos a ocuparnos fué el asombro de sus contemporáneos, i los que hai en Chile que la oyeron la recuerdan siempre con admiracion.

ANJELICA CATALANI.

Esta célebre cantatriz nació en Sinigaglia, en los estados romanos en 1783, fué hija de un platero de este pueblo.

A la edad de doce años se le mandó a Cubbio al convento de Santa Lucía cerca de Roma, donde su hermosa voz llamaba a los oficios gran número de aficionados. Esta voz que yo he oido en toda su frescura i cuando habia alcanzado su mas completo desenvolvimiento, tenia una rara estension, sobre todo en los agudos, pues en los pasajes rápidos, Mme. Catalani subia a veces hasta el *sol agudísimo*, con un sonido pastoso i dulce.

A este fenómeno reunia una gran facilidad natural para la ejecucion de ciertos pasajes, particularmente en las escalas cromáticas ascendentes o descendentes, que nadie ha hecho con tanta limpieza i rapidez.

A la edad de quince años Mme. Catalani salió del convento, i a consecuencia de la ruina de su padre se vió obligada a buscar una existencia en el teatro. Su educacion como música i cantatriz habia sido mal dirigida en el convento de donde acababa de salir; su canto consistia solo en su bello órgano, i habia contraido tales defectos de vocalizacion, i de articulacion que no pudo corregirse de ellos ni aun despues de haber oido a los célebres cantores, Marchesi i Crecentini. Jamas pudo, por ejemplo, ejecutar ciertos pasajes sin imprimir a su quijada inferior un movimiento mui visible de oscilacion. De esto provenia que su vocalizacion no era ligada, asemejándose siempre en aquellos pasajes a una especie de *staccato* de violin.

A pesar de este defecto, apreciable solo para los inteligentes, habia tanto hechizo en la emision de los sonidos de la admirable voz de la jóven cantatriz, tanto poder i facilidad en los razgos de bravura que ejecutaba por instinto, una ejecucion tan pura i exacta en las mas grandes dificultades; que sus primeros pasos en la carrera del teatro fueron marcados por sucesos de que hai pocos ejemplos.

La naturaleza la habia destinado al canto enérgico i difícil; pero solo fué advertida de ello despues de algunos años de práctica, pues en los primeros tiempos se ejercitaba en el canto de espresion, que entonces era preferido i para el que no estaba organizada. Así es que en Paris cantó de un modo poco satisfactorio la aria con recitado de Alejandro en la India, de Picini,

se' ciel mi divide dal caro mio ben. Mui luego comenzó a cantar sus variaciones arregladas para la voz, imitando un tema variado por Rode; sus conciertos, la aria *son Regina*, i todos aquellos trozos de bravura, en que no podia encontrar rival. Sus triunfos llevaron el fanatismo del público hasta el delirio.

Mme. Catalani se hizo oír por la primera vez en el teatro de *La Scala*, de Milan, en la *Clitemnestre* de Zingarelli, i en los *Baccanali di Roma*, de Niccolini. Bajo el punto de vista del arte produjo poco efecto; pero su voz fué admirada i considerada como un prodijio.

De Milan pasó al teatro de Florencia, de Trieste, de Roma i de Nápoles. En todas partes excitó el entusiasmo, i su reputacion fué mui pronto universal.

Fue llamada a Lisboa a fines de 1804, para cantar en la Opera Italiana, con Mme. Gafforini i Crecentini. Es falso lo que han dicho algunos biógrafos que haya trabajado en el arte del canto con Crecentini. Este gran cantor me ha dicho que envano habia tratado de darle algunos consejos, pues ella parecia no comprenderle.

En Lisboa Mme. Catalani casó con M. Valabrègui, oficial frances adjunto a la embajada de Portugal; pero ella conservó siempre su apellido de *Catalani* cuando pareció en público.

M. Valabrègui comprendió todo el partido que podia secarse de la hermosa voz de su mujer, i del entusiasmo del público por esta voz extraordinaria. La especulacion principió desde este momento fundada sobre un don tan raro, i esta especulacion produjo inmensos resultados. Mme. Catalani se dirijió primeramente a Madrid, despues a Paris, donde solo cantó en conciertos. Su permanencia en esta ciudad i el efecto que produjo, dió a su reputacion mas brillo que el que hasta allí habia tenido; pues en Paris es donde las reputaciones artísticas se consolidan.

Los inteligentes reclamaron contra la manía del público por el canto de Mme. Catalani; pero la prevencion era igual por ámbas partes,

Si el talento de la cantatriz el no estaba al abrigo de todo reproche, debe confesarse que este talento estaba acompañado de raras calidades i de dotes naturales que no era razonable desconocer.

En la aurora de su carrera, Mme. Catalani hizo nacer en toda la Europa una admiracion sin límites. Cuando el suceso es universal es innegable que es merecido. Que haya defectos en los talentos que aplaudé el mundo con enajenamiento, i de los cuales solo los inteligentes pueden ser jueces, en buena hora; pero aquel que solo podria aprobar la perfeccion, seria digno de lástima, pues esta perfeccion no existe.

En la primavera de 1807, Mme Catalani se trasportó a Lóndres. Allí le aguardaba una fortuna que hasta entonces no tenia ejemplo, sin embargo de que en Madrid i Paris habia dado conciertos que le habian producido inmensas sumas.

Poséa todas las ventajas necesarias para seducir a los ingleses. En primer lugar la belleza extraordinaria de su voz, cuya calidad no puede reemplazarse con alguna otra, ante este pueblo mal organizado para la música; en seguida su talento noble i decente, su continente de reina que no podia dejar de agradar a la alta sociedad; en fin, su desden por la nueva corte de Napoleon, i la preferencia que habia dado a la Inglaterra para teatro de su gloria: todo concurría a hacerla no solo admirar sino tambien amar de los habitantes de la gran Bretaña.

(*Concluirá*).

I.

Del Arte.

El ARTE es el resultado de la inspiracion. La condicion esencial del ARTE es manifestarse por una *obra*. Toda obra producida con un fin determinado, para satisfacer tal o cual exigencia material, tal o cual necesidad de convencion, pertenece a la clase de las artes *mecánicas*.

La obra que al contrario, es el resultado de una creacion libre e independiente, que se basta a sí misma i que en este completo aislamiento revela una alta idea correspondiente a un interes intelectual, debe colocarse en la categoría de las *bellas artes*. Para que esta obra pueda entrar en el dominio de las bellas artes, es necesario que reproduzca las mas íntimas afecciones del alma, los mas secretos movimientos del corazon humano, bajo las formas exteriores que le sean análogas. Ideas profundas, un noble objeto i un alto interes serán en este caso condiciones indispensables, pues siendo el hombre un ser dotado de una naturaleza semi-sensual, semi-intelectual, no podria sacar goces verdaderos i durables de producciones puramente materiales.

II.

De la Música.

Las bellas artes son mas o ménos fácilmente comprendidas en razon que los materiales puestos en obra por el artista son mas o ménos apreciables por nuestros sentidos. Así es como la escultura i la pintura se nos manifiestan siempre bajo formas exteriores. El pintor, el escultor ofrecen a nuestra vista la representacion de un hombre, de un árbol o de cualquiera otro objeto copiado de la naturaleza. La poesía tiene ya un efecto ménos directo sobre nuestros sentidos por la esencia de los materiales de que se sirve. Sin embargo, la poesía es un lenguaje cuyas espresiones nos son ya conocidas. Al leer la obra del poeta, sabemos al instante i con certeza lo que ha querido decirnos; pero la música, qué diferencia! El músico no tiene a su disposicion otros elementos que sonidos que se lleva el viento i que mueren al instante sin dejar vestijio alguno. Este arte no se apoya sobre representacion alguna del órden físico; su poder tan fuerte, tan universal, lo ejerce sin tomar ninguna forma, oculto

siempre bajo un velo mágico que lo hace inaccesible a todas las miradas. La música es pues, entre todas las artes el mas misterioso, el mas difícil de comprender. Solo el alma, el corazon del hombre, pueden explicárselo, pues carece de todo punto de apoyo en los objetos exteriores del mundo físico.

III.

De la materia de la Música.

Los materiales del músico se reducen, a sonidos; con ellos compone su cuadro musical, i son para él lo que los colores para el pintor, las palabras para el poeta, el mármol para el escultor. En efecto, cuando el poeta quiere comunicar sus ideas i pensamientos a los demas, arregla en frases sus palabras, i estas en períodos. Así tambien el músico ordena los sonidos en grupos i frases musicales, que a su turno forman trozos de música en que encontramos las ideas i los sentimientos del autor.

Observando lo que es el sonido, veremos claramente el papel que la música está llamada a desempeñar. El sonido es el medio mas natural para espresar las afeciones íntimas i las impresiones del alma en jeneral. La música considerada como arte, debe por consiguiente ceñirse a la pintura de los sentimientos i de las pasiones. Mientras mas se separa de este objeto, revistiéndose de formas exteriores para retratar objetos visibles; mas se aleja de su verdadero carácter, perdiendo mucho de su importancia. La música descriptiva, la pintura por medio de las notas, están en absoluta oposicion con los principios del arte musical. La verdadera espresion de un sentimiento profundo parte del corazon, i si el músico ha estado realmente inspirado, sus ideas penetrarán en el alma de sus oyentes despertando las impresiones de que él mismo estuvo afectado.

Por una misteriosa i admirable conexión que existe entre el corazon i el oído del hombre, todo sentimiento, toda pasión, toda disposicion del alma puede representarse por medio de los sonidos. De este modo, la alegría, el dolor, la ternura, el ódio, la devocion, el temor, la esperanza; cada uno de estos diversos sentimientos encuentra un intérprete en combinaciones de sonidos análogos, que esprimen maravillosamente las mas variadas modificaciones, transmitiéndose de una alma en otra con la rapidez de la centella eléctrica.

J. Mainzer.

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. ROUSSEAU.

Creemos hacer un servicio a cierta parte de los suscriptores dando en cada uno de nuestros números un pequeño diccionario que extractaremos de las obras de música mas acreditadas.

No daremos todas las acepciones de que

cada palabra es susceptible, porque nos faltaría el espacio, pero preferiremos aquellas cuyo uso sea mas útil. Los autores que consultaremos serán J. J. Rousseau, Féti's, Mainzer, Castil-Blaze, Quicherat, etc. Las personas que no han podido hacer un estudio prolijo de la música encontrarán algo útil en esta parte de nuestro periódico.

A.

ACENTO. Pequeño esfuerzo que reclaman ciertas notas en cada compas. En el compas de cuatro tiempos debe acentuarse el primero i el tercero; pero este ménos que aquel. Lo mismo debe hacerse en los compases 6/4, i 6/8 acentuando mas la primera mitad que la segunda. Los compases de 3/2, 3/4, i 3/8 solo tienen un acento, i este debe ser en el primer tiempo.

El compas de 9/8 se compone de tres compases de 3/8, i por consiguiente tiene tres acentos. El de 12/8, compuesto de cuatro 3/8, no puede tener ménos de cuatro acentos, debiendo ser el primero el mas marcado. Este acento debe hacerse *siempre* en la primera nota del tiempo correspondiente, aun cuando esta nota sea de mui corta duracion.

ACORDE. Union de dos o mas sonidos dados a la vez, i que forman juntos un todo armonioso.

ACORDES CONSONANTES. Los acordes consonantes son aquellos en que solo entran intervalos agradables al oído, (*véase intervalo i consonancias*).

ACORDES DISONANTES. Acordes disonantes son los que producen en nuestro oído sensaciones ménos agradables que los acordes consonantes, (*véase disonantes*).

ACORDES FUNDAMENTALES. Se da este nombre a los acordes dispuestos en el orden mas simple, es decir a una tercera uno de otro, (*véase tercera*). Hai dos de dichos acordes, el acorde perfecto, (*véase esta voz*) i el acorde de septima (*véase septima*).

ACORDE PERFECTO. Acorde compuesto de tres sonidos acordados a una tercera uno de otro. Es el mas grato al oído i el único que produce la sensacion de las conclusiones harmónicas.

ADLIBITUM. A discrecion. Cuando estas palabras se encuentran bajo de un pasaje de vocalizacion o de un calderon (*V. vocalizacion i calderon*), indican que si se quiere puede omitirse su ejecucion. Tambien se encuentran estas palabras al principio de una parte de acompañamiento de violín, de flauta, etc., esto significa que estos acompañamientos no son indispensables.

AGITATO. Con espresion apasionada i presurosa.

ARIA. Trozo de canto a una sola voz. Las arias de las operas son de varias especies; la primera que canta un actor, en ópera, se llama *cavatina*.

Los trozos de un solo movimiento, de cuya frase principal se hace reminiscencia varias veces se llaman *rondos*. Hai unas de un solo movimiento, otras de dos, uno moderado o lento i el otro vivo. Por último,

hai otras compuestas de tres movimientos; el primero moderado, el segundo lento i el tercero vivo. A veces estos aires son precedidos de un *recitado*. Se les da en jeneral el nombre de *grandes arias* i el de *scena* cuando en efecto llenan toda una escena. La forma de las arias de ópera ha variado segun los tiempos i lugares. (*Véase cavatina, Rondo, Recitado.*)

AIRE. Trozo de música, i asi decimos de un cuarteto instrumental por ejemplo, que consta de cuatro aires: primer alegre, adagio, minueto i final.

ANDANTE. Movimiento moderado, pero de un ritmo sensible. Es el participio del verbo andar.

ANDANTINO Modificacion del movimiento *andante*. Literalmente *andantino* significa *andando un poco*; asi es que se equivocan aquellos que creen que el *andantino* debe ejecutarse mas vivo que el *andante*.

APOYATURA. Es un adorno de la melodia que consiste en una nota sin valor real, que se coloca arriba o bajo de una nota esencial. El carácter de la frase, las circunstancias i el gusto del ejecutante determinan la duracion de la apoyatura. A veces debe ser tan rápida que apenas se perciba; otras toma la mitad i aun mas de la nota principal. Hai casos en que el compositor escribe la apoyatura, otras deja al cantante o instrumentista el cuidado de juzgar de su necesidad.

ARPEJIO. Se ejecuta un arpejio cuando se hacen oír sucesiva i rápidamente las notas de un acorde. El arpejio es peculiar de la arpa i de aquí le viene su nombre.

ASSAI. Significa *mucho*, e indica aumento de lentitud, de celeridad, de fuerza o de dulzura, cuando está unido a otras palabras como, largo, allegro, forte, piano, etc. (*V. estas palabras.*)

ATTACA SUBITO. Palabras que se encuentran a veces al fin de un trozo: indican continuar inmediatamente.

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. P. FÉTIS,

i traducida del frances

POR A. F. S.

La naturaleza ha establecido matices mui diferentes en los varios timbres de las voces; pero el arte se ha adelantado mas en la fabricacion de los instrumentos, que en su oríjen fueron contruidos a imitacion de estas mismas voces. El *sonido*, como es sabido, no es mas que la vibracion de un cuerpo sonoro transmitida i modificada por el aire; pero cuánta variedad no ofrecen estas modificaciones de un principio tan sencillo! Qué diferencia no hai entre la naturaleza del sonido de una campana i el de los instrumentos de aire, teclado, arco, de los que se puntean o tañen i de los de percusion. En cada una de estas grandes divisiones, qué de matices en la calidad de los sonidos! i sin embargo todavía no está

hecho todo; cada día salen nuevos descubrimientos i perfecciones que abren nuevos caminos, siguiendo los cuales se harán otros descubrimientos e introducirán nuevas perfecciones que aun quedan por hacer.

Los instrumentos mas antiguos de que se hace mencion en la historia son los de punteo, tales como las liras, cítaras i arpas. Los monumentos de la antigüedad nos ofrecen infinidad de modelos de ellos; pero las formas son diferentes i características en cada pueblo. Así es, que las liras i las cítaras pertenecen particularmente a los griegos, a los habitantes del Asia menor i a los Romanos; el arpa parece ser propiedad de los habitantes del Asia, del Ejipto i del norte de Europa.

La fábula que se mezcla en todo lo que sabe a la historia de los griegos, atribuye a Mercurio la invencion de la lira, que en su oríjen no tuvo mas que tres cuerdas. El número de estas se aumentó sucesivamente, pero nunca escedió de siete, número que hacia mui limitado el instrumento, pues que no tenia mango para que se pudiesen modificar en él, como en nuestras guitarras, las entonaciones de las siete cuerdas, que por consiguiente no podian producir mas que siete sonidos diferentes. De ahí resultaba que los músicos no podian mudar de modo sin cambiar de lira. Las variedades de la lira se designaban con los nombres de *citar*; *chelgs* i *forminge*, cuyos instrumentos se tañian en otro tiempo con los dedos; pero mas comunmente con una especie de ganzua que se llamaba *plectro*, lo que prueba que no se hacia tocar mas que una cuerda a la vez.

Una grande oscuridad envuelve el oríjen del arpa. Este instrumento se encuentra en los monumentos mas antiguos de la India, Ejipto, entre los hebreos, en Italia, en un antiguo pueblo llamado *Arpe*, en Escandia i en la antigua Inglaterra, sin poder averiguar si todos estos pueblos la habian inventado simultáneamente. El uso del arpa en los antiguos pueblos de la India i del Ejipto hace presumir que los griegos i romanos tuvieron conocimiento de ella, i que la usaban; pero el nombre que nosotros le damos no se encuentra en ninguno de los escritores de la antigüedad. Se cree jeneralmente que este instrumento era el que se conocia con el nombre de *trigono* o *sambuque*. Un sabio comentador de las poesias de Callimaco, ha probado que todos los instrumentos de cuerdas obligadas, tales como el *nablum*, el *balvito*, el *magade*, el *salterio*, i el *sambuque* de los que se habla en la Sagrada Escritura i en los escritos de la antigüedad, eran del jénero del arpa i del oríjen fenicio, caldeo o sirio. En cuanto a los romanos, se cree que el instrumento que llamaban *cinnara* no era otro que el arpa, i que este nombre es la traduccion de *kynnor* o *kynnar* que en el texto hebreo de la sagrada escritura, indica el arpa de David. El número de las cuerdas de la antigua arpa fué de trece en su oríjen, cuyo número se ha ido aumentando sucesivamente hasta veinte, i aun hasta cuarenta. Estas cuerdas estaban hechas de tripas, como se vé por un epigrama grie-

go de la Antolojia. Los pueblos de la antigüedad parece no tuvieron conocimiento de las cuerdas de acero ni laton; pero aseguran muchos autores que en su oríjen hicieron uso de las de lino, lo que no es mui creible, porque semejantes cuerdas habian de producir un sonido sordo i casi nulo.

(Continuará.)

FUNCIONES RELIJIOSAS.

HONRAS.

Ha habido dos solemnes en estos últimos dias: las primeras en la iglesia de Santo-Domingo, con motivo de la traslacion a este templo de las cenizas del S. D. Antonio Zañartu: las segundas en la Compañía por los muertos en la guerra civil. En ambas se ejecutaron trozos de música de primera importancia i de autores tales como Ambroise Thomas, Andrevi, Schubert, etc.

CATEDRAL.

En los dias miércoles, juéves i viénes se cantó el *Miserere* de Zingarelli, autor de gran nombradía entre los clásicos Italianos.

El canto de estos dias en la Catedral ha sido acompañado con órgano. Este instrumento lo hemos visto suprimir en otras partes en tales dias.

TEATRO.

El teatro de la universidad debe dar principio a sus tareas el domingo 11. La compañía lírica cuenta cuatro personas desconocidas de este público: la Sra. Neumane *comprimaria*, el señor Cavedagni cantante mui apreciado del pueblo de Valparaiso, i el señor Neumane director de la compañía i de la orquesta. De este último podemos hablar con conocimiento, i no trepidamos en decir que por su talento músico no es inferior a nuestro juicio a ninguno de los mas célebres artistas europeos que han visitado a Chile. No necesitamos decir que como todos los hombres de su capacidad es de una escesiva modestia.

En cuanto a la apreciable señora Micciareli, esperamos que el restablecimiento de su salud nos proporcione la ocasion de saludarla como corresponde.

Sentimos mucho decir que segun se nos informa, la orquesta ha sido organizada en proporciones estrechas, i que en las asignaciones acordadas a los profesores no se ha procedido con estricta justicia.

Trataremos de proporcionarnos los datos relativos a esto antes de emitir nuestra opinion.

LA POLKA.

La Polka que vamos a dar a luz es compuesta por M. Billet, el mejor violoncelo que se ha oido en Chile i quiza en la América. M. Billet reside en Copiapó i no se ocupa en la música porque no le daría con que vivir.

La mas alta perfeccion en ciertos ramos de este arte es inútil aun entre nosotros. Rossini i Paganini se morirían de hambre;

el uno por no tener para que componer, i el otro porque de puro respeto a su talento en el violin, nadie le hablaria para tocar. Por lo demas, M. Billet no solo es un gran violoncelo sino tambien un excelente músico.

Grandes dificultades hemos tenido que vencer para dar principio al *Semanario*; pero esperamos que estas iran desapareciendo poco a poco. Un hábil i nuevo colaborador ha tenido a bien encargarse de la parte destinada al *Diccionario* de Música, que nosotros consideramos de la mayor importancia.

No dudamos que los amantes al arte nos presten su cooperacion, pues hemos contado con ella ántes de emprender nuestro trabajo.

En esta virtud todas las personas que tengan a bien comunicarnos sus pensamientos *musicales* por escrito, pueden dirigirse a esta imprenta, dispensándose si lo tienen a bien de dar su firma, pues es innecesario no habiendo en lo escrito nada injurioso ni personal, que de ningun modo será publicado.

Llamamos la atencion de nuestros lectores sobre un aviso dado por la señorita Rosario Guzman. Su gran ejecucion en el piano; sus conocimientos teóricos i mas que todo una larga practica en la enseñanza, la recomiendan mas que puede hacerlo un artículo de periódico.

Por falta de espacio no hemos empezado desde este número a publicar el folletín que hemos destinado a este periódico; pero lo haremos desde el próximo.

AVISOS.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo re-uelto establecerce en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo-Domingo abajo núm. 135.

ACABA DE LLEGAR.

Al almacen de los S.S. German Hermanos calle Ahumada junto a la pastelería del M. Monfran, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio,

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas para cada pieza italiana.

El precio será desde un real para adelante.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Belin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

(Continuacion.)

Algunos jóvenes entraron tambien con empeño en el estudio de la música instrumental, i solo así puede esplicarse como al establecerse la primera sociedad filarmónica en 1826, pudieron darse las primeras funciones sin el concurso de profesores.

Al siguiente año llegó a Santiago Massoni, gran violin i aventajado músico italiano.

Los directores de la filarmónica le hicieron las propuestas siguientes, si no estamos trascordados: mil pesos por las diez funciones de la temporada i un beneficio que no debía bajar de otros mil. Massoni venia a residir en Santiago por dos años, i estas propuestas debian convenirle; mucho mas si se atiende a que le quedaba todo su tiempo libre para dedicarse como lo hizo a la enseñanza del canto i del piano, dando al mismo tiempo conciertos en el teatro.

La adquisicion de este profesor i la de algunos otros que se habian ido reuniendo, hizo pensar en la organizacion de una orquesta, que se compuso de diez i seis músicos, incluso cuatro aficionados. El entusiasmo subió de punto, i faltaba lugar en el programa para dar colocacion a las personas que solicitaban tocar o cantar un trozo, siendo de advertir que este programa no contenia en ninguna funcion ménos de diez piezas.

Las funciones se daban cada quince dias, en este orden poco mas o ménos: 1.ª parte, una obertura i cuatro piezas, unas de canto, de piano i otros instrumentos: intermedio en que se servia refresco i se bailaba, empleando en ambas cosas una hora; 2.ª parte, el mismo orden en la música, i baile hasta la conclusion que era a la una en punto, dando principio a las ocho. Por lo que se ve, las cinco horas que duraban aquellas funciones se distribuian de este modo: dos horas i media de música, una hora en descanso i refresco i hora i media de baile.

Por muchos años funcionó aquella reunion en este orden, hasta que se hizo objeto de especulacion, apoderándose de su direccion personas que no tenian la menor tintura ni la mas mínima aficion a la música.

Al hablar de especulacion, estamos mui lejos de querer dar a entender con esto mal

uso de los fondos del establecimiento.

Los antiguos directores tuvieron especial empeño en alejar el lujo en los vestidos, como el único medio de hacer duradero aquel establecimiento: los nuevos, que en su mayor parte eran comerciantes, debian pensar de mui distinto modo.

Se rató de hacer economías en los gastos, i como siempre, se principió por disminuir los sueldos de los *trabajadores*; i en estos últimos tiempos ha llegado el gasto de la diminuta orquesta a tal grado de mezquindad, que con lo que ántes se pagaba a un solo músico, hai de sobra ahora para pagarlos a *todos*.

Por un trastorno de todas las ideas, se llama Sociedad Filarmónica a una reunion de personas que no tienen otro objeto *público* al asistir, que bailar desde que ponen los pies en el salon hasta que lo dejan.

Noche ha habido que en las cinco horas que dura la *sociedad* se ha bailado *diez i seis veces*. Esto dará una idea del furor pedestre de nuestras *filarmónicas*. Con un bailar tan sin temor de Dios, los pobres músicos llevan como es consiguiente la peor parte, i no exajeramos si decimos que se les trata peor que a bestias de carga.

La música ha sido proscripta de la *filarmónica*, i cuando por descuido suele alguna señorita cantar o tocar, está segura de cargar con mas maldiciones que notas tiene el trozo que ejecuta. Lo hemos presenciado, i atestiguamos lo que decimos con toda la parte masculina de la concurrencia. Perdónesenos estas digresiones, porque nuestros *apuntes* son tambien de la época presente.

Los acontecimientos políticos de 1829 apresuraron la partida de Massoni i ocasionaron una gran desgracia doméstica a la señorita Zegerz que la obligó a retirarse por mucho tiempo de toda reunion pública, haciendo lo mismo poco despues el señor Dreweke.

De estas pérdidas no ha podido reponerse la música ni aun despues de la llegada a esta capital de profesores de gran mérito.

A principios de 1830, llegó una pequeña compañía lírica: funcionó cinco meses, al cabo de los cuales tuvo que ausentarse por falta de proteccion del público, sin haber causado mas que una novedad pasajera, a pesar de ser la primera vez que este espectáculo se veia en Santiago.

Los músicos se aumentaban con las variadas ocupaciones que entónces ofrecia la profesion. En las funciones cívicas de aquel año hubo dos orquestas bien servidas, una para el teatro, otra para la filarmónica.

Entónces solo habia un teatro, pero funcionaba constantemente: habia plazas en la Catedral que sin proporcionar un gran sueldo, eran sin embargo un recurso seguro: habia filarmónica en que el trabajo era regularmente recompensado, i el gobierno aun no habia dictado sus leyes suntuarias sobre los entierros.

Por lo que dejamos dicho, fácil es inferir el grado de adelantamiento a que habia llegado la música entre nosotros. Faltaba sin embargo un modelo acabado en el mas esencial de los instrumentos, el piano. Este modelo se presentó en la persona de M. Barré, que llegó a Santiago en 1832.

Barré habia ganado el primer premio de piano en el conservatorio de Paris, de cuyo establecimiento habia sido alumno.

En los conciertos que dió hizo oír la música de Herz, tan de moda entónces en Europa, con ese talento correcto, puro i brillante que todos le conocemos. Esto le atrajo la reputacion que aun conserva hasta hoy i que nadie le ha disputado.

Antes de su llegada, la nueva escuela del piano era desconocida en Chile.

(Continuará.)

BIOGRAFIA.

Anjélica Catalani.

(Continuacion.)

En una sola estacion que no duró mas de cuatro meses ganó cerca de ciento ochenta mil francos. A mas de esta suma ganó tambien al mismo tiempo en conciertos i reuniones particulares cerca de sesenta mil francos. Por cantar en Drury-Lane o en Coven Garden *God save the King* i *Rule Britania*, canciones inglesas, doscientas guineas; i por una sola fiesta musical recibió dos mil libras esterlinas.

Cuando los teatros de Londres se cerraban viajaba por los diversos condados, Irlanda o Escocia, trayendo sumas enormes.

Sus riquezas serian iguales en el día a las mas grandes fortunas, si durante su permanencia en Inglaterra no hubiese usado un tren casi real. Un hecho solo hará juzgar del gasto de su casa: en un solo año, la cuenta de la cerveza suministrada a sus criados ascendió a *seiscientas libras esterlinas*. Por lo demas, se asegura que otras causas independientes de sus gastos personales, disipaban una gran parte de lo que ganaba.

Despues de siete años de mansion en Londres, Mme. Catalani volvió a Paris en

los momentos de la restauracion. El rei Luis XVIII, que la habia oido i admirado en Inglaterra, le acordó la direccion del teatro Italiano con una subvencion de 160,000 francos; pero ella no gozó largo tiempo de las ventajas de esta empresa; pues a la vuelta de Napoleon, en 1815, se creyó en el caso de alejarse de Paris.

Durante los Cien Dias i en los primeros meses de la segunda restauracion viajó por la Alemania, se dirijió a Hamburgo, i de allí pasó a Dinamarca i Suecia. En todas partes excitó la misma admiracion, el mismo entusiasmo. Volvió a Francia por Holanda i Béljica. Amsterdam i Bruselas fueron las ciudades en que mas se detuvo, dando muchos conciertos.

A su vuelta a Paris, en 1816, tomó la direccion del teatro Italiano.

Entónces comenzó para este espectáculo, un tiempo de decadencia que terminó por la ruina de este teatro. El público, infatuado por Mme. Catalani, solo iba a la Opera Bufo por oirla. M. Valabregue aprovechó esta disposicion para deshacerse de todos los cantores de alguna nombradía o talento. Por esta causa Crivelli, Mme. Fodor i Mme. Pasta, que habian venido a Paris a estrenarse, se vieron en la necesidad de ausentarse. El buffo Barilli i algunas nulidades fué todo lo que se conservó. La orquesta i los coros fueron sometidos tambien a reformas económicas, por medio de las cuales la subvencion real quedaba toda entera a beneficio de la empresa. Aun esto no es todo. La mayor parte de las óperas que se representaban eran una especie de ensaladas en que habia música de todo el mundo, ménos de los autores que anunciaban los carteles. Los trozos de conjunto eran cortados o suprimidos, poniendo en su lugar variaciones de Rode, conciertos de voz o la famosa aria *son Regina*.

Sin embargo, todo iba bien para la empresa miéntras el ídolo del público conservó el bello instrumento que habia recibido de la naturaleza; pero a fines de 1817, se manifestó una alteracion sensible en el órgano vocal de Mme. Catalani. El mal cundió con rapidez, i cuando yo oí a la cantatriz en 1818, me pareció su sombra.

Mui luego cesó de atraer al público, i el teatro Italiano quedó desierto porque ya no habia cantores, coristas, orquesta ni repertorio.

Mme. Catalani tomó entónces la resolucion de abandonar la empresa i viajar por toda la Alemania. Este viaje duró mas de diez años. El prestigio de la gran reputacion de la cantatriz no se habia disipado aun: muchas personas iban a oirla por curiosidad: los que no la habian oido cuando jóven, creian que era lo que ántes habia sido, i la mayor parte aplaudia bajo la fé de su reputacion.

Mme. Catalani visitó sucesivamente todas las cortes de Alemania, recorrió la Italia i volvió a Paris donde cantó sin suceso. Visitó la Polonia i la Rusia volviendo al norte de la Alemania en 1827. En esta época se hizo oír en Berlin por la última vez, tomando la resolucion de no cantar mas en público.

Habia comprado una hermosa casa de campo en los alrededores de Florencia. A ella se retiró despues de haber vivido algun tiempo en Paris rodeada de un corto número de amigos, con el sentimiento de ver que apénas quedaba en la poblacion de esta ciudad un recuerdo de su antigua gloria.

Como actriz, Mme. Catalani tenia algo extraño a la escena, algo de convulsivo en sus jestos i de estraviado en los ojos. Sus mas íntimos amigos aseguran que le era tan penoso cantar en la ópera, como agradable hacerlo en un concierto, pues era naturalmente tímida. De esto provenia que se fatigaba i que en la accion dramática excedia casi siempre el objeto creyendo no alcanzarlo.

Educada en un convento, se conservó siempre piadosa. De costumbres puras i modestas, ha sido buena esposa i buena madre. Jenerosa, benéfica, ha hecho muchas limosnas, i la suma que han producido los conciertos que ha dado a beneficio de los pobres se calcula en mas de dos millones.

Se asegura que ha fundado en su residencia una escuela de música para niñas, donde ella misma enseña el canto.

TEATRO.

Podemos decir francamente que desde que hai ópera, esta es la orquesta mas inferior que hemos tenido. No hablamos de la capacidad de los que la componen; pero sí de la ausencia de varios instrumentos cuya falta no sabemos a qué atribuir.

En los instrumentos de viento echamos de ménos una tercera parte del número que hemos visto de costumbre; a saber, primer oboe, segundo i flautin. Para esta supresion hemos oido dar dos razones que a nuestro juicio no son de gran valor. Se dice, por ejemplo, que no habiendo verdadero oboe, hacer desempeñar la parte de este instrumento por clarinetes, es multiplicar instrumentos de una misma especie. La contestacion a esto nos parece sencilla. El oboe es uno de los principales instrumentos de la orquesta, i la parte destinada por los compositores a él es de primera necesidad. No habiendo el propio instrumento para desempeñarla, el único que está en el caso de suplirla es el clarinete en *ut* i no el de *la* o de *si bemol*, de que por comodidad usan algunos músicos; lo que los directores de orquesta no deben permitir.

No es cierto que haya esa igualdad entre los cuatro clarinetes que deberian emplearse en nuestra orquesta, i tan cierto es esto que un oído medianamente acostumbrado no confundirá jamas el timbre del clarinete de *ut* con el de *si b*, i mucho ménos con el de *la*. Los compositores al hacer uso de estos distintos instrumentos, no solo consultan la facilidad de la ejecucion, sino el efecto que quieren producir con cada uno de ellos, i esta razon es mas poderosa en nuestro caso, desde que esa es la única diferencia que podemos presentar entre las partes de oboe i de clarinete.

El célebre clarinetista Jwan Müller, a quien se debe el grado de perfeccion a que ha llegado este instrumento, discurrió largamente sobre la adopcion de un solo clarinete en *si bemol* para toda clase de música; pero no ha sido seguido por un solo compositor i todos continuan empleando los tres clarinetes.

La otra razon es que una parte de las óperas que van a darse en esta temporada han sido arregladas en Valparaiso para la reducida orquesta que allí habia. Santiago no se encuentra en el mismo caso, pues hai profesores con que llenar aquella falta. Tampoco habia violoncelo en aquel pueblo; pero como aquí lo hai, el director de la orquesta tendrá que escribir la parte de este instrumento; i esto es exactamente lo que tendria que hacer respecto a los anteriores.

Por último, una pobre orquesta será aquella que en esta clase de instrumentos solo puede suministrar tres notas, una de la flauta i dos de los dos clarinetes.

Hai otra falta que no sabemos como calificar: la orquesta solo tiene una viola. Este pobre instrumento se encuentra en lucha con cinco o seis violines que aun cuando no todos revienten sus cuerdas al tocar, serán mas que suficientes para ahogarlo.

La viola tenia ántes por único objeto ligar la armonía, es decir, llenar el espacio que hai entre los sonidos agudos del violin i los graves del bajo. En el dia hace lo mismo i a mas desempeña una parte esencial, cuyas notas en jeneral no hace ningun otro de los instrumentos de cuerda, por lo que es de absoluta necesidad la agregacion de otra viola.

Las faltas que notamos son tan conocidas de todo el mundo, que no hallamos cómo interpretarlas; pues estamos mui lejos de atribuir las a economías mal entendidas.

Nuestro objeto único es que la orquesta de esta temporada no sea inferior en lo posible a las anteriores, i para esto tenemos nuestras razones mui compatibles con los intereses de la compañía.

No pretendemos que la sociedad lírica haga mas gastos que los indispensables: tanto mas que segun noticias, el arriendo que paga no tiene gran diferencia con la inflexible TARIFA del teatro de Valparaiso.

Teníamos escrito el anterior artículo ántes de saber la pérdida que ha hecho la música con la ausencia del señor Guzman Victor que se hizo que se ha ido a su patria la República Arjentina. Nuestras anteriores observaciones en tal caso han adquirido mayor fuerza.

Hace dos o tres años que extrañábamos ver aun en Chile al señor Guzman, pues las dificultades para procurarse la subsistencia que acosa a una gran parte de sus compañeros de profesion, no eran ménos en él a pesar de su conocido talento.

El triste fin de Casacuberta debe ser un documento aterrante para los artistas de talento i honor.....

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

B.

Esta letra, segunda del alfabeto comun, fué la primera del sistema primitivo llamado máximo de los griegos, con el nombre de HYPATE HYPATON, *cuerda principal del tetracordo principal*; pero habiéndose agregado al sistema la PROSLAMBANOMENOS, *la añadida*, que se indicaba con la A, quedó en segundo lugar; i mas tarde, en la feliz reforma del benedictino, en Arezzo en que agregó la cuerda HYPOPROSLAMBANOMENOS, es decir, *bajo la añadida*, señalada con la G griega, ocupó el tercer lugar: el mismo que ocupa en nuestro sistema como orijinario de aquel. En el sistema del Aretino como igualmente en el nuestro, se divide en dos significaciones con que se distinguen los dos semi-tonos de una misma nota: la B rotunda o suave (*bemol*), que formando la pequeña serie *fa, sol, la, si bemol*, hace una cuarta natural; i la B cuadrada o dura (*becuadro*) *fa, sol, la, si natural*, hace un tritono o cuarta mayor.

BAILLE. Accion teatral que se representa por la danza, guiada por la música. Esta palabra viene del antiguo frances, *baller*, danzar, cantar, alegrarse. Tambien designa tres diferentes jéneros de espectáculos empleados sobre nuestro teatro lírico. En el primero la danza es una parte accesoria de la accion representada: en el segundo es la parte principal; en cuyo caso la poesía i la música vocal son accesorias a su vez: en fin en el tercero la danza es todo; i para representar una accion los hombres no hablan ni cantan, sino únicamente danzan. El primer jénero se nombra simplemente *baile*; el segundo *baile-ópera* u *ópera-baile*; i el tercero *baile pantomimo*.

BAJO. Esta palabra ofrece dos intelijencias mui diversas: una física, otra moral. En la primera acepcion, es la parte mas baja de las cuatro que cantan en coro, o entre los instrumentos, aquella cuyos sonidos son mas graves; i en la segunda, es el fundamento de la armonía; así, pues, *bajo* se entiende *base, cimienta, piedra fundamental*: de modo que si el bajo es malo, la armonía no es buena, i por consiguiente todo es malo. La estrechez de nuestras columnas no nos permite hacer el análisis que él demanda en la estension i diversidad de sus jiros; pero esplicaremos con el laconismo posible las tres clases en que él divide su accion.

El *bajo* puede ser **FUNDAMENTAL**, **CONTINUO** o **CANTANTE**. Se dice *fundamental*, cuando su marcha es simple sin glosas ni arpejos, sino demarcando la base harmónica: *continuo*, cuando por ejemplo, dice *Do re mi do, Re mi fa re, Mi fa sol mi*, etc., que en compas de dos tiempos, como fundamental marcando una blanca en cada compas, deberia decir, DO RE MI; i *cantante*, cuando toma la palabra, cantando con

la gravedad propia de su carácter. Es de entender que en la palabra *cantante*, no se comprende al bajo voz, o el canto de un hombre, se trata del órden sinfónico: en la música todo es canto; i así se dice canta el Violin, el Oboe, etc.

BARCAROLA. Una clase de cancion en lengua veneciana que cantan los Gondoleros (marineros) de Venecia. Aunque los aires de las *barcarolas* sean hechos para el pueblo, i frecuentemente por los mismos Gondoleros, tienen tanta melodía i un acento tan agradable, que no hai músico en toda la Italia que no tenga un gusto particular en saberlas i cantarlas. La entrada gratuita que tienen los Gondoleros a todos los teatros, los pone al alcance de formarse el oido i el gusto sin dificultad; de suerte que componen i cantan sus aires personas que sin embargo de conocer las finuras de la música, no quieren alterar el jénero simple i natural de sus *barcarolas*.

BARITONO. Es una clase de voz que media entre el tenor i el bajo: en otro tiempo se llamó *bajete* i tambien *bajo de segundo órden*. La palabra es compuesta de dos palabras griegas, *barys* grave, i *tonos* tono, cuerda tirante.

BARRAS. Pequeñas líneas horizontales mas graves que las que sirven de cuerpo a las notas, i que tienen dos objetos diferentes. Uno es para atar designando al mismo tiempo el valor de las figuras; como por ejemplo, cuatro negras atadas con una *barra* en su parte inferior, ya serán corcheas; con dos, semi-corcheas; con tres, Fusas, etc.: el otro objeto, o destino de las *barras*, es formar abreviaturas, reduciendo dos o mas figuras en la representacion de una sola: v. gr. una blanca atravesada en su medianía por una *barra*, designa resolverse en tantas *corcheas* cuantas caben en el valor de dicha *blanca*, es decir, en cuatro *corcheas*; i si con dos *barras*, se resolverá en ocho *semi-corcheas*, etc. Pero si es una *negra* atravesada de una *barra*, se resolverá en dos *corcheas*; con dos, serán cuatro *semi-corcheas*: guardándose sus valores en proporcion del número de las *barras*.

BATERIA. Pasaje compuesto de las notas de un acorde, que se hace entender sucesivamente sobre un instrumento, i que se repite muchas veces en un movimiento mas o ménos rápido.

BATIR LA MESURA. Es marcar los tiempos o partes de ella, con la mano o con el pie, segun la lentitud o celeridad del movimiento prescripto. Los tiempos *ternarios* i los *cuaternarios* deberán marcarse los dos primeros tiempos, i levantar el último, o últimos a excepcion del 6/8. Este tiempo orijinario del 3/8 como el 6/4 del 3/4, demanda dos maneras de batirse. En los movimientos lentos, como el *Largo*, *Adagio*, etc., deberán marcarse las tres corcheas que componen su primera mitad; pero de un modo mas sensible la primera, i ménos perceptibles las otras dos, marcando despues arriba las otras tres corcheas; i en los movimientos acelerados, se guardará igual modo que en los tiempos binarios: marcar abajo el primero, i arriba el segundo.

BEQUADRO. Carácter de música que se indica en la forma de una B cuadrada, i que colocado al lado izquierdo de una nota, la convierte a su naturaleza, elevándola medio tono si ántes fué bajada por un *bemol*; o bajándolo si ántes fué elevada por un *diesis* (*el que impropriamente llamamos sostenido*).

BEMOL. Carácter de música que se indica con la forma de una B redonda o comun, i que colocado a la izquierda de una nota, la obliga a descender un semi-tono.

BINARIO. Se llama así toda mensura a dos tiempos. A esta clase pertenecen, el 2/4, el 6/4, el 6/8 i el compas partido que llamamos de capilla, o a la breve; pero con respecto al 2/4, es necesario advertir, que en los movimientos lentos, es mas segura su direccion, marcándolo a cuatro tiempos: es decir, un tiempo en cada corchea.

BLANCA. Es el nombre de una figura (*o nota*) que vale la mitad de una redonda, o dos negras.

BOLERO. Aire español que sirve a la vez de cancion, i de un aire de baile. Este es por lo comun en modo menor, i en mensura ternaria: tiene mucha semejanza con la Polonesa; i tanto el uno como el otro pueden clasificarse de *Rondos*.

BORDADURAS. Las notas de adorno que un cantor, o un instrumentista se permite agregar, ya en simples o en dobles apoyaturas, ya en grupetos, o mejor dicho, en una serie de notas de fantasía.

Esta operacion es mui perjudicial cuando no es *guiada por la ciencia unida a la esperiencia*, sobre todo en el canto; i no siendo abundante ese tino prudencial, es mucho mas seguro i de mejor efecto omitir tales bordaduras, con que embrollando a la vez la música, se hacen avanzadas correcciones a sus autores, o un oscurecimiento de sus ideas, embarazando conocer la orijinalidad. A este propósito deberia tenerse presente: 1.º Que una bella simplicidad es preferible a todas las bordaduras. 2.º Que el canto debe espresar las palabras; i que las agregaciones oscurecen la espresion. 3.º Que un personaje afectado de un sentimiento vivo o profundo, debe espresar simple i rápidamente su pensamiento.

Un concertista no representa un personaje, ni espresa una pasion cual pudiera con las palabras: sin embargo, no le es permitido hacer cuanto él quisiera, sino limitarse a lo que la espresion *regulada* le permita.

BRAVO. Adjetivo italiano que significa *bueno*, i con el que se hace una exclamacion admirativa. Los italianos agregan al aplauso el nombre del compositor, del cantor, o instrumentista, i así dicen: *bravo Rossini*, *bravo el Violin*, etc.

BREVE. Nombre que se daba a una nota cuadrada que valia la mitad de una longa, o dos redondas, que se llamaban ántes *semi-breves*.

BRIOSO o **CON BRIO.** Espresion que se junta a la palabra *Allegro*, i que indica aumento de viveza en el movimiento.

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. F. PETIS,

i traducida del francés

POR A. F. S.

(Continuación.)

El arpa, al principio, no tenía ningún medio de modulación, porque era imposible ponerle muchas cuerdas para representar todos los sonidos correspondientes a las notas espresadas por los sostenidos i bemoles. En el año de 1660 se imaginó en el Tirol, añadir corchetes al arpa para subir la entonación de las cuerdas cuando fuese necesario; pero era muy molesto tener que hacer mover las corchetes con la mano, hasta que en 1720 un guitarrero de Donawerth (ciudad de Alemania) llamado Hochbrucker, inventó una máquina que se hacía mover con los pies i que por esto tomó el nombre de *pedal*. Eran muy útiles los pedales aunque muy imperfectos; pero la dificultad de mover los pies al mismo tiempo que las manos, a lo que no estaban acostumbrados los artistas, hizo encontrar muchos obstáculos al inventor. En 1740 todavía no se conocía en Francia el arpa de pedales, donde la introdujo un músico alemán llamado Stecht Hochbrucker, sobrino del guitarrero de este nombre i uno de los buenos arpistas de su tiempo, quien perfeccionó su uso en 1770. Pero sobretodo Naderman instrumentista de París dió al mecanismo del arpa de corchetes toda la perfección de que era susceptible; sin embargo, el principio de este mecanismo era viejo i espuesto a muchos accidentes, lo que determinó a M. Sebastian Erard a reemplazarle por otro mejor concebido, por el cual una horquilla hería la cuerda sin apartarla de la línea perpendicular, como sucedía con el arpa de corchetes. El buen éxito de su invención le condujo luego a completar las mejoras de que era susceptible el arpa, haciendo que cada cuerda pudiese producir tres entonaciones, a saber, el *bemol*, el *becuadro* i el *sostenido*, lo que verificó por un mecanismo de *movimiento doble*. Parece que ya nada se puede añadir a estas arpas; pues que se encuentra en ellas toda la perfección apetecible.

Hemos dicho que los griegos no conocieron los instrumentos de punteo, con mango donde se apoyasen las cuerdas en varias distancias para modificar las entonaciones; pero los monumentos egipcios ofrecen algunas muestras de esta especie de instrumentos; lo que podría dar lugar a creer que este pueblo estuvo muy adelantado en la música. El origen de los instrumentos de punteo i con mango parece se halla en el oriente, La *wina* de la India que consiste en un cuerpo de bambú pegado a dos grandes calabazas, montado con muchas cuerdas que se apoyan sobre puentecillos, parece que es el tipo de estos instrumentos; pero el que sobretodo sirvió de modelo a todos los de esta especie es el *cud*

o *taul* de los árabes que los moros de España trajeron a Europa, pues aquellos instrumentos no son mas que variedades de este, mas o menos complicadas.

El cuerpo del laud es convexo por el dorso i llano por el sobre, con un mango largo dividido en diez casillas para poner los dedos a fin de variar las entonaciones. Está montado de once cuerdas, nueve de las cuales son dobles, tres que están al unísono i seis a la octava. Las dos primeras llamadas *primas* son sencillas. Este instrumento es difícil de tocar i quiere mucho estudio. En otro tiempo se cultivaba con ventaja; i en el siglo diez i siete se hicieron célebres en el Berard, en Alemania, i dos músicos llamados Gaultier en Francia.

En otro tiempo se llamó *archilaud* a un instrumento imitado al laud, de proporciones mucho mas considerables que este, i montado con un número de cuerdas mucho mayor. Este instrumento tenía el sonido mucho mas lleno que todos los demas del mismo género; pero la excesiva longitud de su mango, que le hacía embarazoso para tocar fué causa de que se abandonase.

El *tiorbo* era una especie de laud que tenía dos mangos unidos paralelamente, el mas pequeño de los cuales se parecía al del laud, teniendo el mismo número de cuerdas; pero el otro que era mucho mas grande sostenía las ocho últimas cuerdas que servían para los bajos.

Al principio del siglo XVIII estuvieron muy en uso otras dos especies de laud; el uno se llamaba *la bandola*, i tenía igual número de cuerdas que el laud i se acordaba del mismo modo; pero en lugar de ser las cuerdas de tripa como en este, eran de metal. En su forma se observaba también otra diferencia, i era que en vez de ser convexo el dorso de la pandora, era plano. El otro instrumento del género del laud era la *bandurria*, que solo tenía cuatro cuerdas acordadas de quinta en cuarta. A veces se bajaba de un tono su cuerda mas alta para obtener otros acordes; lo que se llamaba *tocar con cuerda bajada*. Ambos instrumentos han dejado de usarse hace muchos años.

(Continuará.)

Lista de las personas suscritas a este periódico.

SEÑORAS.

- Doña Emilia Matte.
- » Albertina Schultz.
- » Carmen Carrera.
- » Carlota Reyes.
- » Carolina Puelma.
- » Delfina Plaza de los Reyes.
- » Felicidad Lucó.
- » Isidora Zegerz de Uneus.
- » Isabel Sotomayor.
- » Isabel Leon.
- » Juana Besoain.
- » Juana Lois.
- » Luisa Pineda.
- » Manuela Sotomayor.
- » Margarita Rojas.
- » Mercedes Lastarria.
- » Mercedes Palma.

- Doña Mercedes Perez.
- » Mercedes Pinto.
- » Rosa Olmedo.
- » Ramona Herrera.
- » Severina A. Echazarreta.
- » Teresa Rossi.
- » Tránsito Montt de Vergara.

(Continuará)

ACLARACION.

Al anunciar en nuestro número anterior que nada injurioso ni personal será publicado en este periódico, no incluimos a esta redacción que se hará un deber de dar lugar a todo lo que se diga que tenga relación con ella.

OPERA.

No hemos concurrido a las dos últimas funciones que ha exhibido la compañía lírica, pero sabemos que la señora Neumane ha satisfecho completamente los deseos del público. Respecto al señor Leonardí, que aun no era bien conocido del público, su buen éxito no era dudoso.

Llamamos la atención de nuestros lectores sobre un aviso dado por la señorita Rosario Guzman. Su gran ejecución en el piano; sus conocimientos teóricos i mas que todo una larga práctica en la enseñanza, la recomiendan mas que puede hacerlo un artículo de periódico.

AVISOS.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo resuelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo-Domingo abajo núm. 135.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los S.S. Germain Hermanos, calle Alumada junto a la pastelería del M. Monfran, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a menos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i también de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas para cada pieza italiana.

El precio será desde un real para adelante.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Belin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

(Continuación.)

Desde el año de 1831 habia el Ministro Portales concebido i puesto en práctica la idea de dotar con su respectiva banda de música a cada cuerpo cívico de esta capital. Esto se hizo estensivo despues a toda la República, con tal empeño en ciertos casos que algunas de estas bandas empezaron a prestar los servicios de ordenanza ántes de cuatro meses.

Al presente, 1852, hai treinta bandas en toda la estension de la República.

El coro de música de la Catedral permanecia en un estado de atraso, incompatible con los progresos que el arte habia hecho en Chile. El gobierno de entónces (1837), creyendo que para organizar este coro de nuevo no habia otro medio que hacer venir músicos de Europa, hizo un encargo a Francia con este objeto, i un año despues i con grandes sacrificios nos encontramos con el resultado que era de esperarse; pues los tales *profesores*, con pocas excepciones apénas eran aprendices.

El señor Lanza venia como maestro de capilla, i ciertamente que era necesario todo el mérito de este artista para indemnizar al gobierno del engaño que habia sufrido, sobre todo en *dos* de los supuestos artistas.

Este verdadero profesor de canto gozaba en Paris i Londres de una distinguida reputacion, i al aseverar esto no nos fundamos en elojios i artículos de periódicos que con frecuencia no son otra cosa que el resultado de intrigas i bajezas de todo jénero.

El señor Lanza fué recibido como debia serlo un hombre de su mérito; pero sentimos decir que ocupaciones de otro jénero han privado a la juventud amante a la música de sus importantes consejos, sin producir para él resultados ventajosos.

La Sociedad Filarmónica, que aun merecia este nombre, recibió nueva vida, a lo que no contribuyó poco la intelijente cooperacion de los señores Solar i Borgoño. Sin embargo estos eran los últimos alientos de aquella reunion ántes de transformarse en lo que es hoi.

Las observaciones que nos hemos permitido sobre este establecimiento son a título de Sociedad Filarmónica; pues como *salon de baile*, este es su nombre, no tendríamos nada que decir.

Las funciones dramáticas, las únicas co-

nocidas en Chile si se exceptúa la diminuta compañía lírica de que ántes hablamos, llamaban esclusivamente la atencion del público. Sin embargo, se hablaba con entusiasmo de la compañía lírica que desde algun tiempo funcionaba en Lima.

Los empresarios del teatro, señores Solar i Borgoño dieron todos los pasos que trajeron por resultado la adquisicion de esta compañía, conocida con el nombre de su director el señor Pantanelli.

Dió su primera funcion en el teatro de la Universidad el veintiuno de abril de 1844, ejecutando la inolvidable *Julieta* de Bellini.

Esta ópera, parece escrita especialmente para el soprano i contralto de aquella compañía, señora Rossi i señora Pantanelli, i no es extraño que el público que en su mayor parte gozaba por primera vez de tantas bellezas reunidas, manifestase enajenado, su admiracion i entusiasmo por los dos artistas que lo sabian conmover de un modo tan nuevo como agradable.

La aficion al canto fué universal, i las señoras Pantanelli i Rossi eran paseadas en triunfo a *imitacion* de los pueblos europeos; pero es sabido que las imitaciones no tienen la consistencia i duracion de los orijinales.

Mas de ochenta señoritas tomaron maestro de canto i los profesores Ferretti, Maffei, Pantanelli, Lanza i Zambaiti no eran suficientes a las exigencias de la enseñanza.

Pasó esta *aficion*, i repetidas veces hemos visto despues a Santiago sin *un solo* maestro de canto; pero tambien es cierto que no habria tenido a quien enseñar.

La compañía lírica ha funcionado alternativamente en Santiago, Valparaiso i Copiapó; pero en mas largas temporadas en Valparaiso.

Hasta estos últimos años, la América del Sur solo habia oido preconizar esas grandes reputaciones artísticas que tienen en continua espectacion al antiguo mundo.

Los nombres de Sivori, Berioz, Vieuxtemps en el violin: los de Thalberg, Liszt, Herz en el piano, solo nos eran conocidos por tradicion, hasta que el año de 1848, nos trajo a Camilo Sivori, violin sin rivales al presente.

El público de Santiago, Valparaiso, Coquimbo i Copiapó ha podido darse razon del entusiasmo que artistas de la clase de Herz i Sivori excitan en Europa, i esas mediocridades errantes no habrán hecho poco si consiguen en adelante hacerse escuchar con induljencia.

Por este mismo tiempo el V. C. ecle-

siástico de Santiago acordó suprimir la orquesta de la Catedral, sostituyéndole un órgano que encargó a Inglaterra.

Nos hallamos al presente en posesion de este instrumento; pero está mui léjos de satisfacer las esperanzas de todo jénero que animarán al cabildo, no obstante la gran capacidad del organista que lo toca, que tambien se encargó a Europa.

Esta respetable corporacion creyó que el servicio se haria con mas regularidad i economía. En cuanto a lo primero no sabemos hasta qué punto habria acertado sus cálculos; pero respecto a lo segundo han salido completamente errados, pues los gastos son mayores que ántes. Por último, el cambio ha sido en perjuicio de la pompa i majestad del servicio, pues se ha reemplazado *una orquesta con un órgano*. Esto lo dice todo,

En esta reforma como era regular, los músicos fueron los mas perjudicados privándoseles de una colocacion que hasta cierto punto miraban como una propiedad, pues para obtenerla era costumbre servir algun tiempo *a mérito*.

Un hecho hai a la vista de todo el mundo i que ya ha sido notado por muchas personas — la concurrencia a las funciones clásicas de la Catedral ha disminuido extraordinariamente. Sin creer que la jente asistiese a estas funciones *solo por la orquesta*, creemos que quizá no sea otro el motivo. En alguna parte hemos leido estas palabras de Napoleon: "lo cierto es que despues de haber oido un buen trozo de música, me siento mas inclinado a hacer una buena obra, que despues de un gran sermon." Nosotros sin ser tan filarmónicos como el emperador i rei, preferiremos de dos iglesias, la que tenga mejor música.

(Continuará.)

VERDI.

De todos los nombres de músicos célebres contemporáneos, el mas popular en Italia, el mas estendido en todas las rejiones, donde la música hace oír su lenguaje universal, es el nombre de VERDI. De Nápoles a Petersburgo, de Londres a Lisboa, no hai una sola capital que al presente no haya aplaudido alguna obra de este maestro. Su musa siguiendo el feliz ejemplo, la marcha invasora de la de sus compatriotas que lo han precedido en la carrera, ha penetrado por todo, i en todas partes ha encontrado esa acogida presurosa, entusiasta que despues del renacimiento de las artes,

después de la creación del drama lírico moderno, rara vez ha faltado a esos jénios que ha dado a luz el bello cielo de Italia.

Un hecho digno de notarse, es que en las revoluciones de la música, parece que la Francia se ha asignado casi siempre un mismo ministerio, así es que rara vez se le ve tomar la iniciativa de una nueva reputación; pero cuando un nombre ha circulado de capital en capital, cuando mil voces extranjeras susurran, por decirlo así, su celebridad con una especie de murmullo vago i confuso, la Francia entónces toma a su cargo establecer, consagrar del modo mas brillante la reputación del recién venido artista.

Para esto no hace ningun esfuerzo, ninguna consideración se lo impide i no duda en sacrificar ni aun los intereses directos de sus mismos hijos; aun puede decirse que ostenta un verdadero orgullo en el cumplimiento de estos sacrificios que parece mirar como un deber providencial.

Lo que acabamos de decir podríamos apoyarlo en numerosos ejemplos; pero, sin remontar a los primeros acentos de la música dramática, i tomando las cosas solamente un siglo atras, fácil seria probar que después de Pergolese hasta Donizetti, todas las grandes reputaciones musicales han pasado por la misma filiación de sucesos antes de recibir la sanción que solo nuestro país parece destinado a dar.

Algunas personas no comprendiendo la hermosura de este papel de la Francia, heridos a mas en su amor propio como en sus intereses, se han quejado en todos tiempos contra esta invasión por los extranjeros, de nuestra Academia real de música, cuyas puertas se abren difícilmente ante los compositores franceses, no encontrando nada mas a propósito para arullar su descontento han tomado a los mismos italianos una palabra que al ménos lo pueda espresar, i el nombre de *Pasticcio* se ha aplicado desdeñosamente a esas obras líricas que, traducidas a nuestra lengua han contribuido tanto al renombre de sus autores

Verdi acaba de estrenarse entre nosotros del mismo modo que lo han hecho la mayor parte de los célebres compositores extranjeros que la Francia se gloria de haber acogido jenerosamente.

Jóven aun, Verdi ha escrito mucho. De todas sus obras en voga, la mas estimada i popular es la de *I Lombardi*. Según esto i en consecuencia con nuestras costumbres inveteradas, esta ópera debia ser transplantada necesariamente a nuestra primera escena lírica, no se dejaria de calificar seguramente de mala voluntad i mal gusto a los que llegasen a quejarse. Nosotros, pues, no nos quejaremos i al contrario daremos alabanzas con gusto al compositor i a la administración, si salvado este primer paso por el primero puede la segunda dar al público dentro de poco una nueva *Favorita* o un nuevo *Guillermo Tell*, un *Hernán Cortez* o un *Edipo*, un *Rolando* o una *Ifjenia*.

Los derechos de la crítica permanecen imprescriptibles i cualquiera que sea la

brillante aureola de que esté adornado el nombre de Verdi, osaremos decir con perdón de sus admiradores, que su música tiene el defecto capital de no ser absolutamente música italiana, es decir, que carece esencialmente de echizo i melodía. No creemos que este defecto pueda excusarse diciendo que Verdi busca ante todo el efecto en la declamación estérna i sostenida, el lirismo enérgico i preciso, i el colorido brillante i vigoroso. Estas diferentes calidades preciosas i eminentes, bien han sabido unir las según el alcance propio de su jénio al sentimiento melódico siempre suave, expresivo i verdadero, Gluck, Spontini i Rossini. Para asegurarse de ello no hai mas que leer en las páginas impercederas de estos maestros como es tratado el recitativo, de qué modo la ária es concebida, con qué poder, qué grandeza relativamente al tiempo son combinadas las voces i la orquesta juntas en la unión de las masas.

El pensamiento melódico domina constantemente, i en música solo hai verdadero pensamiento donde hai melodía. Verdi al contrario nos parece únicamente preocupado de una cosa cuando escribe—de la sonoridad. Con tal que obtenga la mayor suma posible de sonoridad, le parece haber conseguido su objeto. Según él, consiste el arte en herir los oídos i de ningun modo en conmovér. El oído en efecto se admira desde luego al oír una fórmula ordinaria de acompañamiento, un acorde perfecto arpejiado por ejemplo, colocado en una parte de corneta de pistones: este timbre desusado en casos iguales, sorprende; pero no tarda uno mucho en preguntarse donde está la idea que esto encierra, i el análisis demuestra muy pronto que esto no es mas que un efecto material de sonoridad.

Sí, acabamos de decirlo, el arte, en el camino a que Verdi lo conduce, el arte se materializa o nos engañamos singularmente. Reconocemos en el talento de Verdi una individualidad muy distinguida, un sello característico, en una palabra, orijinalidad; pero cualquier mérito que tenga en ser un artista orijinal, nosotros no lo reconocemos como lo hacen algunos de nuestros cofrades, cuando creemos reconocer en él un signo cierto de decadencia i de anonadamiento del arte.

De todos modos, la reputación de Verdi es de las mas generalmente estendidas. Quizá podríamos descubrir cierta relación misteriosa entre este hecho i algunos otros de que en este momento somos testigos, como por ejemplo el silencio musical en que obstinadamente permanece Rossini, mientras se entrega con ardor a sus ocupaciones de ciudadano al juego de bolsa, i a la elección que de él hace la guardia nacional para capitán de una compañía que equipa a su costa.

La obra de Verdi ha sido montada con esa suntuosa liberalidad que seria difícil encontrar en otra parte que en una empresa subvencionada por el estado. La exactitud histórica de los trajes no es inferior a la fidelidad de los sitios representados. Ca-

da detalle parece haber sido el objeto especial de un estudio arqueológico.

Sin embargo, es preciso exceptuar el empleo de los instrumentos de Sax, que aunque de un efecto excelente bajo el punto de vista musical, que apreciamos personalmente, no es ménos un anacronismo extraño i aun incomprensible de parte de M. Duponchel. Ya que se quería hacer defilar ante el público un ejército de cruzados con su música a la cabeza, habria sido mas lógico dejar tras de bastidores los *sax-horns* i los *saxophones*, instrumentos de ayer, i mostrar en la escena copias exactas de los instrumentos de la edad media, cuyos modelos solo son conocidos de los aficionados a bajos relieves antiguos. Esto sin embargo, la marcha de los cruzados es un admirable espectáculo.

G. Bousquet.

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

C.

Tercera letra del alfabeto comun: segunda del sistema máximo de los Griegos: tercera del añadido llamada la *PAHIPATE HIPATON*; i cuarta de la reforma de Guido, base fundamental de nuestro sistema; cuyos progresos le ha dado el mismo curso del tiempo (1). Esta letra con relación a *tiempo* tiene dos significados. Colocada al principio de un trozo de música, es decir, en la armadura de la clave, componiendo una de las tres prevenciones iniciales (*Clave, Tono i Tiempo*), ella indica que la mensura es a cuatro tiempos; i si está partida en una línea vertical, que es a dos tiempos, i se llama a la *breve, o de capilla*.

CACOFONIA. Música, en la que las voces o los instrumentos no se acordan. La *cacofonia* es mas frecuentemente el efecto de una mal reglada ejecución, que de el trozo de composición.

CADENCIA. Terminación de una frase armónica sobre un reposo o sobre un acorde perfecto; o hablando con mas jeneralidad, es todo pasaje de un acorde disonante a otro cualquiera; porque no se puede resolver un acorde disonante mas que por un acto de *cadencia*. La *cadencia* armónica, o terminación de una frase, es dividida en muchas clases teniendo cada una un nombre relativo: muchos de estos nombres no están en uso; i algunos son tomados hoy en una acepción muy diversa. Las que se conocen al presente, no podremos espresarlas porque para su inteligencia demandan la demostración de ejemplos prácticos.

CALDERON. Se nombra así entre nosotros lo que en otras partes se conoce con

(1) La prisa de nuestros trabajos nos hizo olvidar en el primer número la clasificación de la A, i sus diversas asignaciones. Ella es la primera del alfabeto comun; ocupando el mismo lugar en el sistema añadido de los Griegos con el nombre de la *Proslambanomenos*, es decir, la *supernumeraria* o *añadida*; i segunda de la reforma de Guido, origen de nuestro sistema.

Semanario Musical Polka Compuesta por Billet

Piano

The first system of the handwritten musical score consists of ten staves. The first two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The remaining eight staves are arranged in pairs, each pair consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' for piano. There are some handwritten annotations and corrections throughout the system.

The second system of the handwritten musical score consists of ten staves, mirroring the structure of the first system. It continues the musical composition with similar notation, including rhythmic patterns and dynamic markings. The handwriting is consistent with the first system, showing a clear progression of the piece. The system concludes with a final cadence on the last staff.

diferentes nombres: *Corona*, *Punto de órgano*, *Punto de suspension*, i aun *cadencia*. Este se figura con un semi-círculo i un punto en medio; i él obliga a reposar o hacer una suspension sobre la nota o silencio en que está colocado. En las frases cadenciales de un concierto, es este el lugar donde el ejecutante despliega su habilidad, haciendo exornaciones con pasajes de fantasía segun le inspira su imaginación.

CANON. Es una suerte de *fuga* que se llama *perpetua*, porque las partes entrando la una despues de la otra, repiten sin cesar el mismo canto; por consiguiente, siendo la melodía tomada sucesivamente por dos, tres o cuatro partes, el acompañamiento es formado por ella misma.

CANTABLE. Esta palabra indica jeneralmente una melodía de un carácter dulce i gracioso, i un movimiento lento.

CANTADA. Esta palabra tiene dos significaciones. La primera indica un pequeño poema puesto en música, compuesto de recitados, árias, duos, etc.: en cuyo sentido pertenece al concierto. La segunda es una especie de ópera, o de oratorio que se representa sobre la escena, para lo que requiere un grande número de cantores, de coristas i de instrumentos.

CANTATRIZ. Con este nombre se distingue a la que canta con todas las reglas i gracias del arte; mientras que *cantora* supone una de mediana intelijencia i falta de reglas.

CANTO. Emisión de sonidos diversamente modificados, de la voz del hombre, i de las aves.

CAPILLA. La reunion de músicos que ejecutan la música en una Iglesia, o en la capilla de un príncipe.

CAVATINA. Aire que canta un actor sobre la escena de una ópera. Las *cavatinas* tenían ántes aires de un solo movimiento sin represa; pero hoi son comunmente de un recitado, i dos o tres movimientos alternativamente lentos i vivos.

CLAVE. Signo que se pone al principio del *pentágono*, para indicar el grado de elevación o de gravedad de las notas.

CORCHEA. Carácter de música que se demuestra con una barra en su estremidad inferior.

CODA. Palabra italiana que significa *cola*; i en música *adición*, a lo esencial de una pieza.

COMA. Pequeño intervalo del que no se puede hacer uso en la práctica; pero los teóricos deben tomarlo en cuenta para el cálculo de las proporciones de la escala musical.

CONSERVATORIO. Nombre que se dá a los colejos de música, denotando que su objeto es *propagarla* i *conservarla* en toda su pureza.

CONSONANCIA. Reunion de sonidos acordados a la vez, cuyo efecto es agradable al oído.

CONSONANTE. Intervalo o acorde compuesto de sonidos que forman consonancia.

CONTRAPUNTO. Arte de escribir, esto es, componer música siguiendo ciertas condiciones.

CONTRATIEMPO. Se dice ir *a contra-tiem-*

po, cuando se marcha contra la mensura no siguiendo su combinación.

CROMATICO. Uno de los tres jéneros que se encuentran en la música, el cual procede por muchos semi-tonos consecutivos.

CUARTA. Intervalo que se considera bajo diversos aspectos: *cuarta justa*, la que se compone de dos tonos i un semi-tono; *cuarta aumentada*, la que encierra tres tonos, i que se le nombra *tritonos*; *cuarta diminuta*, la que es compuesta de un tono i dos semi-tonos.

(Continuará.)

ÓPERA.

María de Rohan.

Esta ópera cuyo desempeño ha sido encargado esclusivamente al soprano, al tenor i al baritono, fué el estreno del señor Cavedagni, quien por primera vez se presentaba en nuestra escena lírica.

La señora Rossi, que a nuestro juicio no estaba buena esa noche, tuvo sin embargo momentos mui felices, sobre todo cuando en los trozos de conjunto nos hacia oír las notas de su tercer registro. El *si* sobre-agudo fué repetido varias veces con una fuerza, limpieza i afinación inimitables.

Si la voz del señor Ubaldi no ha ganado en intensidad, en cambio ha adquirido una facilidad de vocalización i cierta dignidad de continente que no tenía cuando se ausentó de Santiago.

El duo entre él i la señora Rossi fué aplaudido con entusiasmo i ámbos llamados con insistencia por el público.

En cuanto al señor Cavedagni que segun creemos tenía a su cargo el mas difícil de los tres papeles, ha hecho concebir al público altas esperanzas de su talento.

No tiene este cantante aquellas dotes que arrebatan a primera vista los votos del público; pero tiene las calidades que con el tiempo atraen sus simpatías de un modo sólido i duradero.

El señor Cavedagni tiene a su cargo una difícil tarea —reemplazar a Lanza, a Lanza excelente cantante i artista en toda la extensión de la palabra. La tarea es difícil; pero no superior al empeño i capacidad del señor Cavedagni.

La orquesta permanece como al principio, incompleta en los instrumentos de cuerda i en los de viento.

Se nos ha dicho que se trabaja por aumentar los primeros con la agregación de un primer violin. En cuanto a los segundos nada sabemos i hemos visto ejecutar dos óperas por la partición *original*, faltando instrumentos indispensables que los hai en Santiago.

No atinamos con la causa que tiene la presente compañía para tener una orquesta inferior a la que tuvo la compañía francesa, a quien le tocaron tiempos tan aciagos.

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. P. PETTS,

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

Habia en fin un pequeño instrumento llamado *bandolina*, que pertenece a la especie del laud, cuyo cuerpo era redondo como el de este, pero el mango tenía mas semejanza con el de la *guitarra*. Dicho instrumento se coje con la mano izquierda, i se le sacan los sonidos por medio de una pluma que se tiene con los extremos de los dedos pulgar e índice; pero es preciso que éste esté siempre debajo del pulgar sin apretar la pluma; sus cuatro cuerdas están acordadas al unísono de las del violin. En Italia hai bandolinas de tres i de cinco cuerdas, cuya afinación varía al antojo de los maestros. El *calascione* o *colascione*, pequeño instrumento con un mango mui largo, del que se sirve el pueblo napolitano, es una especie particular de bandolina que se tañe tambien con una pluma, i por lo regular tiene tres cuerdas; pero a veces no tiene mas que dos.

Todos los jéneros de laud han desaparecido de la música europea, i solo se encuentran en el oriente, donde hacen gran papel en los conciertos. En los siglos XVI i XVII ocupaban el primer lugar en los conciertos llamados de cámara (*música de camera*); i con estos mismos instrumentos se acompañaban los madrigales, villancios, canciones de la mesa i otras que se cantaban siempre a muchas partes. Todos los conciertos que representan los cuadros del Ticiano, Valentino i de otros pintores antiguos de la escuela italiana, ofrecen reuniones de cantores i de los espresados instrumentos de punteo. Aunque tuviesen una calidad de sonido poco brillante, estos mismos instrumentos hacían tambien parte de las orquestas en el orijen de la ópera. Un ejemplo de ello se ve en el drama musical titulado: *Il S. Alessio*, compuesto por estevan Landi, en 1634. La instrumentación de esta obra se componía de tres partes distintas de violin, arpas, *laudes*, *teorbes*, bajos de viola i clavicordios para el bajo continuo. Una orquesta semejante parecería sorda en el día, pero su efecto sería original.

La guitarra tiene su orijen en España, aunque se encuentra tambien en algunas partes del Africa. En Francia empezó a conocerse en el siglo once. La guitarra es casi el único de los instrumentos de cuerdas punteadas i con mango que ha quedado en uso. Es bien sabido que el cuerpo de la guitarra es llano de ámbos lados, que consta de seis cuerdas i su mango dividido en casillas para poner los dedos. El arte de tocar la guitarra se ha llevado en Francia, Alemania e Inglaterra al mayor grado de perfección; i de nuestros días Sor, Aguado, Huerta i Carcasi la han hecho un instrumento de concierto, llegando

ejecutar en ella música mui complicada a muchas partes. En España, país orijinario de este instrumento, no sirve sino para acompañar *boleros*, *tiranas* i otros aires nacionales, i los que se sirven de ella la tocan como por instinto, rasgueando sin arte las cuerdas, con el dorso de los dedos.

Todas las indagaciones que se han hecho para descubrir si los pueblos de la antigüedad tuvieron conocimiento de los instrumentos de arco han sido infructuosas, o mas bien se ha demostrado casi que les fueron del todo desconocidos. Es verdad que existe una estatua de Orfeo que tiene un violín en una mano i un arco en la otra; pero mirándolo de cerca se conoce que el violín i el arco son inventados por el escultor que la restauró. También se han citado pasajes de Aristofanes, Plutarco, Ateneo i Lucio, en los que se pretendía encontrar la prueba de la existencia del arco entre los griegos; pero el mas pequeño exámen desvanece todas las pretendidas pruebas.

No hai duda de que los instrumentos de tabla armoniosa, de mango, i de cuerdas levantadas sobre un puentecillo i puestas en vibracion por medio de un arco tuvieron su orijen en occidente; pero en qué época i en qué parte de Europa se inventaron? Difícil seria el decidirlo. En las Galias se encuentra un instrumento de forma casi cuadrada, que tiene un mango i cuerdas levantadas sobre un puentecillo, cuyo instrumento que al parecer ha existido en el país desde tiempo inmemorial, se llama *crawth* i se toca con arco. En Inglaterra es tenido por el padre del violín i de todas las especies de violas.

Los monumentos góticos de la edad media, i particularmente las fachadas de las iglesias del siglo décimo, son los mas antiguos en que se ven instrumentos de la especie jenérica que se llama *viola*; pero todavía dudáramos acerca de las divisiones de este jénero de instrumentos, si el manuscrito de un tratado de música compuesta por Gerónimo de Moravia, en el siglo XIII no hubiese desvanecido todas las dudas acerca de esto. En él se ve que la viola se dividia en dos clases de instrumentos, que son la *rubeba* i la *viola* i *viella*. La *rubeba* no tenia mas que dos cuerdas que se acordaban a la quinta; la *viella* tenia cinco que se afinaban de varios modos. Estos instrumentos no tenian la forma exacta de nuestros violines i violas; la tabla superior o de armonía, i la del reverso del instrumento no estaban separadas como las de estos por la parte intermedia por *tabletas*; el reverso era redondo como el de las bandolinas i la tabla estaba pegada por los bordes. Las *rubebas* i *viellas* sufrieron despues varias modificaciones, i dieron orijen a las diversas *violas* a saber: la *viola* propiamente dicha, que se colocaba sobre las rodillas i que estaba montada con cinco cuerdas; el *alto viola* que tenia tambien cinco cuerdas acordadas a la quinta de la *viola*, el *bajo de viola*, que los italianos llaman *viola da gamba*, para distinguirla de las otras que se solian llamar *viola da braccio*: el bajo de viola unas veces tenia cinco cuerdas, otras veces seis, el *violon*, o grande viola

que se ponía sobre un pie i que constaba de siete cuerdas, i el *accordo*, otra especie de violon montado con doce i hasta quince cuerdas, de los cuales se tocaban muchos a la vez formando armonía a cada golpe de arco. El *violon* i el *accordo* tenian el mango dividido en casillas como el laud i la guitarra, i no se podian tocar sino estando en pie, a causa de sus grandes proporciones. Hubo tambien una especie de viola, que se llamaba *viola de amor*, cuyas proporciones eran a poca diferencia como las del alto viola: estaba montada con cuatro cuerdas de tripa aseguradas como en los demas instrumentos, i de otras cuatro de laton que pasaban por debajo del traste, i que estando acordadas al unísono con las de tripa, hacian los sonidos dulces i armoniosos cuando se tocaba el instrumento de cierto modo. La viola de amor es un instrumento mas moderno que los demas del jénero de la viola.

(Continuará).

Lista de las personas suscritas a este periodico.

(Continuacion.)

SEÑORAS.

- Dña Carmen Infantas.
 " Elvira Vivanco.
 " Mercedes Recasens de Zegers.
 " Rosario Guzman.

HOMBRES.

- Don Antonio Pereira.
 " Antonio Neumane.
 " Antonio José Prieto.
 " A Camborda.
 " Andres Villarroel.
 " Amador Villar.
 " Benjamin Briebe.
 " Cayetano Bastogi.
 " Carlos Carvajal.
 " Cayetano Mirete.
 " Domingo Velasco.
 " Devic Tupper.
 " Emilio Herrera.
 " Eujenio Matta.
 " Eliodoro Perez.
 " Federico Guzman.
 " Francisco R. Dominguez.
 " Francisco Eguiguren.
 " Francisco Puelma.
 " F. N. Juarez.
 " F. Eujenio Guzman.
 " Gabriel Izquierdo.
 " Hermójenes Irizarri.
 " Henrique Neuman.
 " Jacinto Peña.
 " José Antonio Alvarez.
 " José Isac Ortiz.
 " José María Portilla.
 " José Ramon Rosas.
 " José Henrique de la Cuadra.
 " José Dolores Diaz.
 " José Joaquin Alcérreca.
 " José Gomez.
 " José Vicente Jara.
 " Juan de D. Fuenzalida.
 " Juan M. Pando.
 " Juan F. Ovalle.
 " Julio Barré.

Don Luis Morel.

- " Luis San-Martin.
 " Marcos Ramirez.
 " Marcos 2.º Maturana.
 " Mariano Santander.
 " Máximo Argüelles.
 " Máximo Escalante.

(Continuará)

COSA RARA.

Por la primera vez en Chile ha habido quien nos haya ofrecido la entrada *gratis* al teatro: hemos sido fundadores del teatro i hemos desempeñado los destinos de clarinete, violín, flauta, i últimamente de síndico.

El señor Neumane es el primero que ha tenido esta atencion con nosotros, haciendo lo que no han hecho algunos empresarios a quienes hemos servido con desinterés cuando nos han ocupado.

No hemos admitido; pero nos hacemos un deber de dar un público testimonio de reconocimiento a este artista, a quien debemos otros favores, por su oferta SIN EJEMPLO.

A LOS SEÑORES SUSCRIPTORES.

Como se habrá visto, la polka que hemos entregado no ha sido bien litografiada por mil accidentes imprevistos; pero el hermoso waltz que tenemos entre manos para la segunda entrega, satisfará completamente nuestros deseos i sobre todos los de los suscriptores.

AVISOS.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo resuelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo Domingo abajo, núm. 135.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los SS. Germain Hermanos, calle Alumada junto a la pastelería de M. Monfranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escojidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Bellin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

(Continuacion.)

En la sesion de la Cámara de Diputados tenida el 25 de noviembre de 1849, el señor Lastarria hizo indicacion para que se agregase al presupuesto del Ministerio de Justicia una partida de 2,500 pesos con el objeto de *llevar adelante* el propósito de establecer una Escuela i Conservatorio de música, apoyándose en un decreto dictado por el gobierno en el que se proponia este realizar algun dia esta idea.

Esta modificacion en el presupuesto pasó al Senado. El señor Benavente propuso que *se suprimiese* la orquesta de la Catedral i con el dinero que en ella se invertia se fundase una academia de música.

Esto era edificar con una mano i destruir con la otra: nos esplicarémos: el único empleo *seguro* aunque no de gran lucro con que los músicos podian contar, era una plaza en la Catedral: suprimir estas al mismo tiempo que se formaban músicos, era lo mismo que enseñar un oficio cerrando los lugares en que debia ejercerse: mas claro—era suprimir el ejército, i con sus fondos formar una academia militar.

En otra discusion sobre el mismo negocio se nos ha dicho que el mismo señor Senador hizo indicacion para que en lugar de conservatorio, se invirtiera el dinero que a él se destinaba en aumentar los alumnos de la Escuela Normal que tienen obligacion de enseñar en sus respectivas escuelas la música como los otros ramos de educacion.

La nueva indicacion del señor Benavente era a nuestro juicio la única razonable en este asunto, pues si se queria difundir la música en el pueblo, el medio mas seguro de conseguirlo era hacer marchar su enseñanza de frente con los otros ramos de educacion.

El señor Senador quizá tenia en cuenta que la ereccion de un conservatorio en Chile, donde los pocos músicos que *traen* subsisten con el mayor trabajo, era perjudicial al Estado por los gastos inútiles que ocasionaba, i funesta a los que quizá por ignorancia podrian dedicarse a ella, haciéndoles perder un tiempo que podrian emplear en aprender una profesion lucrativa.

Esta juiciosa observacion no tuvo efecto

aunque nadie la contradijo, i pasó como otras, *reprobada por el silencio* de la Cámara.

En esta misma sesion el señor Senador Mena pidió se agregase al oficio con que debia acompañarse al gobierno la aprobacion del presupuesto, la cláusula de que la plaza de *Director* de este establecimiento se diera por oposicion. La Cámara lo acordó así por *unanimidad*, i como es natural en esta forma debió pasar al gobierno.

La prensa de la capital i de Valparaiso, tanto en su correspondencia como en sus editoriales reprobó la idea de un conservatorio como inútil e intempestivo. Nadie tomó la defensa del proyecto i se dejó de hablar de este negocio.

En este intervalo dirijimos una correspondencia al *Mercurio* probando la completa inutilidad de este establecimiento, i aclarando con nuestros pocos conocimientos profesionales la idea del señor Benavente. Tambien acompañamos un plan de conservatorio para el caso de que se persistiera en la idea. Este plan lo presentaremos mas tarde, i esto quizá sirva para que ciertas personas aprendan a dar a las cosas su verdadero nombre.

Al mismo tiempo nos tomamos la franqueza de dirijir al señor Tocornal, Ministro de Justicia en ese tiempo, una carta en este sentido, que terminaba con estas palabras:

“Tan distante estoi de todo interes personal, que respetando como debo toda determinacion que V.S. tome a este respecto, nada me parece mas justo que, siguiendo el acuerdo del Senado, dar estas plazas por *oposicion*. De este modo se tendrá lo *mejor* i quizá esto daria por resultado un profesor de primer orden.... No concluiré esta sin decir a V.S. que uno que merece este nombre por su talento acaba de llegar a Valparaiso.”—Al hacer esta alusion al señor Neumane creimos que se trataba aunque en pequeño de un verdadero conservatorio, i no de lo que despues hemos visto.

El señor Ministro tuvo a bien contestar a nuestra carta con otra en que nos decia entre otras cosas: “Yo doi a U. las gracias por la franqueza e injenuidad de sus observaciones, i aunque no he tomado resolucion alguna sobre este negocio ni anticipado una simple promesa, si llegase el caso de obrar no perderé de vista la imparcialidad i justicia con que debe procederse.”

“Siempre que U. se sirva hablarme o escribirme sobre materias en que pueda

ilustrarme, le quedará a U. reconocido, etc., etc.

Con gusto trascibimos las palabras de este alto funcionario, reconocido como uno de los hombres mas capaces de Chile. Si sus palabras nos honran por la justicia que hace a nuestras intenciones, ¿qué elogio no merece el hombre superior que cree puede ser *ilustrado* en ciertos casos aun por aquellos que ocupan un lugar subalterno en la sociedad? No es el señor Tocornal de aquellos que creen que la atmósfera de un salon ministerial infunde ciencia universal.

Guizot, en un caso *idéntico* i desempeñando iguales funciones que el señor Tocornal, no creyó que debia legislar en *música* sin consultar a hombres *inteligentes* en la facultad.

Cuando en 1835, se trató de establecer en mayores proporciones en Paris la enseñanza del canto elemental, i del nombramiento de un inspector director de este ramo; ese hombre para quien quizá no hai conocimiento humano desconocido, de acuerdo con la Universidad, con el Consejo Municipal i con el prefecto del departamento; se procuró todos los datos e informes del caso, concurriendo *él mismo* a las escuelas ántes de nombrar al individuo que debia desempeñar aquel cargo.

Wilhen fué el preferido; pero sus procedimientos apesar del gran crédito de que gozaban de mui atras, fueron sometidos a un exámen *comparativo* con los de Choron, Massimino, etc, i solo obtuvo su nombramiento cuando los informes favorables aparecieron suscritos por Francœur, Boulai, Orfila, Lacépède, Morel, Perne, Berton, Bodin, Castil-Blaze i otros hombres no ménos *inteligentes* en la materia sometida a su exámen.

Al retirarse el señor Tocornal del ministerio de justicia, previmos algo de lo que podia suceder si era reemplazado por persona que no estuviese al cabo de ciertos antecedentes; pero nuestra prevision no alcanzó hasta lo que hemos visto, pues la acertada indicacion del señor Mena i hasta el acuerdo *unanime* del Senado fueron completamente olvidados como lo veremos despues.

(Continuará.)

BIOGRAFIA.

Joaquín Rossini.

Joaquín Rossini, el mas célebre, el mas popular de los compositores dramáticos del siglo XIX, nació en Pesaro, ciudad

pequeña de los estados de la iglesia, el 29 de febrero de 1792.

Su padre, José Rossini, tocaba la trompa e iba de feria en feria a desempeñar su parte en las orquestas improvisadas de las óperas de circunstancias que se organizan todos los años. Su madre, Ana Guidarini, cantaba los papeles de segunda dama en estas óperas foráneas.

De vuelta a Pesaro, después de la cosecha de la estación, la familia Rossini vivía el resto del año con el escaso producto de sus escursiones dramáticas. En medio de esta existencia oscura i pobre pasaron los primeros años de aquel que más tarde ha dado tanto lustre a su nombre.

Respecto a su infancia, se han hecho dos versiones: según la primera, solo comenzó sus estudios sobre la música a la edad de doce años con un maestro de Bolonia. Según la segunda, ya ejercía la profesión de su padre desde la edad de diez años, tocando la segunda trompa en las óperas foráneas. Algunas palabras recojidas en conversaciones con el mismo Rossini me persuaden que esta versión es más exacta que la primera.

Sus parientes no cuidaron de darle una educación regular de músico sino después de haber observado su hermosa voz.

Entonces, es decir en 1804, se le dió por maestro a Angelo Tesei, de Bolonia, que le enseñó el canto i el piano, haciéndole cantar *solos* de soprano en las iglesias. Dos años después Rossini era ya gran lector a primera vista i hábil acompañador. Sus parientes concibieron el proyecto de sacar alguna ventaja de su precoz talento colocándolo en los espectáculos de las ferias de la Romania, no como simple trompista sino como *maestro al cembalo*.

El 27 de agosto de 1806, salió de Bolonia para ir a Lugo, después a Ferrara, Forli, Sinaglia i otras pequeñas ciudades. Durante este viaje se declaró la muda de su voz, i cesó de cantar. Este accidente lo puso fuera del caso de llenar las funciones de maestro de coristas de teatro. Volvió a Bolonia, i el 20 de marzo de 1807, fué admitido en el liceo de esta ciudad donde recibió lecciones de contrapunto del abate Mattei.

Pocas organizaciones musicales ha habido ménos bien dispuestas que la de Rossini para una pasiva sumisión a los preceptos de la escuela. Impaciente de escribir i guiado por su instinto hácia la carrera de compositor dramático, no comprendía la utilidad de los ejercicios a que se le obligaba en el arte de escribir en un estilo puro i correcto, a cuatro, cinco o seis partes reales sobre la *escala* o sobre un *canto llano* dado. Mucho ménos podía decidirse a solo hacer uso en lo que escribía de armonías simples, consonantes i sin modulaciones; él sobre todo cuya natural inclinación lo llamaba a esas asociaciones de acordes en que todas las tonalidades son puestas en un incesante i variable contacto.

Toda la ciencia, seguramente incontestable de Mattei era de mui pocos recursos para dirigir el genio de tal discípulo. Este

maestro solo tenía un método, i los recursos de su espíritu no eran bastante estensos para modificarlo en favor de una inteligencia audaz.

Después de haber dirigido a sus discípulos paso a paso en las variedades del arte elemental designado con el nombre de *contrapunto simple*; i cuando se disponía a conducirlos, en las más difíciles combinaciones de los *cánones*, de los *contrapuntos dobles* i de la *fuga*, se le ocurrió decirles que el conocimiento del *contrapunto simple*, objeto de los precedentes estudios, solo era suficiente para escribir música *libre*; pero que para el estilo eclesiástico era necesario poseer un saber más estenso: Rossini le interrumpe diciendo: "¿qué dice U. maestro? cómo? ¿con lo que hasta ahora he aprendido se puede escribir óperas?—Sin duda.—Basta, no quiero saber más, pues lo que yo quiero es hacer óperas."

A esto se redujeron sus estudios escolásticos, que le fueron de bien poco recurso; porque habían sido acompañados de disgusto i negligencia; pero suplió a todo por un estudio práctico, más provechoso para un espíritu de su temple. Este estudio consistía en poner en partición cuartetos i sinfonías de Haydn i de Mozart: sobre todo de este último; pues el genio de Mozart, no comprendido aun en Italia, estaba en maravillosa relación con los juveniles pensamientos del gran artista futuro.

Muchas veces me ha dicho que había comprendido mejor los procedimientos del arte, con este fácil trabajo, que no quizá con muchos años de enseñanza por Mattei.

Las primeras producciones del talento de Rossini fueron una sinfonía a grande orquesta, algunos cuartetos de violin que se cometió la imprudencia de publicar contra la voluntad del autor, i una cantata titulada *Il pianto d'Armonia*, que se ejecutó en Bolonia el 11 de agosto de 1808. Tenía entonces diez i seis años i meses.

De vuelta a Pesaro en los primeros meses el 1810, encontró protectores entre algunos aficionados, particularmente en la familia *Perticare*, que alentaron sus primeros pasos en una carrera en que debía adquirir esa gloria solicitada por todos los músicos de su época.

Por influjo de aquellas personas consiguió Rossini un contrato para escribir su primera ópera. Esta fué ejecutada durante el otoño de 1810 en el teatro de *San-Mosé* en Venecia, con el título de *La Cambiale di matrimonio*. El suceso de esta producción fué el que debía esperarse de una pequeña ópera en un acto, escrita por un autor sin experiencia i solo de diez i nueve años de edad. De vuelta a Bolonia, Rossini esperó la ocasión de un segundo ensayo que hizo en el otoño de 1811, en el teatro del *Corso* de esta ciudad, en una ópera bufa titulada *l'Equivoco stravagante*. A pesar del talento de la Marcolini, encargada de la parte principal de esta obra, no tuvo buen éxito; pero Rossini se rehabilitó mui pronto en Roma con la ópera

Demetrio e Polibio escrita para el teatro del *Valle*, que fué ejecutada por Mombelli i sus hijas.

Allí se encuentra el genio del compositor, revelado todo entero en un delicioso cuarteto, que después se ha intercalado en otras obras del mismo artista.

(Continuará.)

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el más estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es más útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

D.

Cuarta letra del alfabeto comun, i del sistema añadido de los Griegos con el nombre de *LICHANOS-HIPATON*: tercera del máximo, i quinta del nuestro como oriinario del *Guidoniano*.

DACAPO. Por abreviacion D. C. Se pone algunas veces al fin de algunos trozos para indicar que es necesario volver al principio, siguiendo hasta el lugar donde sea el verdadero final.

DECRECENDO. Diminucion progresiva de la intensidad de los sonidos en la ejecución de la música.

DESCIFRAR. Leer o solfear la música con la exactitud debida; i así se dice: *descifrar bien* cuando se ejecuta correctamente; i al contrario cuando se hace defectuosamente.

DESENTONAR. Cantar falsamente; es decir, faltar a la justeza de las entonaciones.

DIAPASON. Nombre que se daba a la octava. Se le da también este nombre a la estension de una voz, o de un instrumento.

DIATONICO. Palabra derivada del Griego, (*por tonos*). Se aplica a la escala natural compuesta en su mayor parte de tonos: cinco tonos i dos semi-tonos.

DISCORDE. Se aplica al instrumento que no está ajustado al tono.

DIESE. Nombre propio del signo vulgarmente se dice *sostenido*; i que colocado a la izquierda de una nota indica la necesidad de elevar la entonacion un semi-tono.

DIMINUENDO. (*Véase Decrecendo*).

DIMINUTO. Intervalo de dos sonidos que no son conforme a la constitucion de un tono; i así se dice *segunda diminuta* la que es compuesta del *Do diese* i del *Re bemol*.

DISONANCIA. Reunion de dos sonidos que no se acordan de una manera perfecta: es decir, no son consonantes. Las disonancias son la segunda, la septima i la novena.

DISYUNTOS. Intervalos que no son contiguos, ni forman una serie de sonidos como *do, re, mi, fa*, etc.; sino que son divididos como *do mi, do, fa, do sol*, etc.

DIVERTIMIENTO. Se da este nombre a cierta clase de piezas instrumentales constando de la mezcla de varios aires o temas.

Do. Nombre dado por J. B. Doni, sustituyendo el *ut* primer monosílabo de nuestra escala.

DOBLE-BEMOL. Signo por el cual se indica la necesidad de hacer descender una nota un tono mas abajo de su entonacion natural.

DOBLE-DIESE. (*sostenido*). Signo que obliga a hacer subir una nota un tono mas alto de su entonacion natural.

DOLCE. (por abreviatura *dol*). Esta palabra indica un modo de ejecucion dulce i suave.

DUO. Composicion escrita para dos partes concertantes vocales, o instrumentales: en Italiano *Duetto*.

(Continuara).

TEATRO.

En nuestro número anterior dijimos, que por la primera vez en Chile nos habian ofrecido la entrada gratis al teatro, i que no habiamos admitido, dando las gracias al señor Neumane, quien tuvo la atencion de hacerlo.

Ciertamente: este verdadero artista, ha mostrado una jenerosidad sin ejemplo al ofrecer a una parte de la redaccion la entrada gratis, i decimos a una parte, por que lo hemos presenciado; i como tenemos la conciencia de que el director de la compañía i de la orquesta, ha obrado en el círculo de sus atribuciones, no pudiendo por sus facultades, hacer una segunda invitacion, no podemos decir que ha habido desatencion ni talvez falta de voluntad por su parte.

Cuando recordamos que, desempeñando en la orquesta, la parte de primer flauta o primer clarinete, no hemos trepidado un momento, a la primera invitacion de la empresa en hacer lo que no era de nuestra obligacion, no podemos creer otra cosa, sino un *olvido* involuntario i nada mas.

A propósito de olvido: recordamos uno no ménos singular que el que hemos dicho.

El que escribe estas líneas dirijia la orquesta en el teatro de la República cuando el májico alemán estuvo en esta Capital, i fué solicitado para reemplazar al señor Q. que se hallaba indispuerto; sin embargo de ser noche en que funcionaban los dos teatros, i que por consecuencia, yo estaba ocupado, convine en hacerlo en un intermedio.

A la hora convenida me dirijo al teatro principal i lo primero que hace el portero, es impedirme que entre, le digo si no me conoce i me responde que sí, pero que como no tocaba en la orquesta, no podia dejarme entrar *gratis*, entónces le pregunto si no le han avisado que tenia que tocar un momento porque el señor Q. estaba indispuerto, i me dice que nó, que talvez se han olvidado.

Juzguese por esto lo poco acostumbrados que estan los porteros, a ver entrar gratis a artistas que no pertenecen a la orquesta.

Al fin, entré pensando en las consecuencias desagradables que suele traer un *olvido*.

Por una circunstancia inesplicable para nosotros, vemos que en el teatro de la Capital, donde abundan los recursos para vivir, i que es pais mucho mas barato que Lima, Copiapó i Valparaiso; en donde la actual compañía lírica, ha funcionado mucho tiempo, en ninguna de estas ciudades decimos ha sido la entrada tan subida de precio como en Santiago; cremos que no conviene a los intereses de los empresarios la actual tarifa, pues si facilitasen los medios de entrada, a fin de que no se viese siempre el mismo público, ganarian todos, i tendrian mucha mas concurrencia que la que han tenido.

La estrechez de nuestras columnas, no nos permite, estendernos mas, sobre este asunto, lo haremos mas detenidamente en otra ocasion.

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. P. PARIS,

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

En el siglo décimo quinto, parece que en Francia se redujo la viola a las mas pequeñas proporciones para formar de ella el *violin* tal como se conoce en el dia i reducirlo a cuatro cuerdas. Lo que da lugar a creer que esta reforma se hizo en Francia es que en las particiones italianas del fin del siglo XVI el violin está indicado con el nombre de *piccoli violin alla francese* (pequeños violines a la francesa). El violin está montado de cuatro cuerdas afinadas por quintas, que son *mi, la, re, sol*. La superioridad del violin sobre la viola, hizo que pronto se prefiriese a esta i su uso ha llegado a ser jeneral. En Francia, Italia i Alemania se formaron hábiles fabricantes de este instrumento i salieron de sus talleres escelentes violines que aun en el dia son mui buscados. Entre estos fabricantes se notan Nicolas i Andres Amati, de Cremona, que vivieron a fines del siglo XVI; Antonio i Jerónimo Amati, hijos de Andres; Antonio Stradivari, discípulo de Amati, como tambien Pedro Andres Guarneri, i José Guarneri; Jaime Steiner, tiroles tambien discípulo de Amati i muchos otros. Los violines de estos hábiles artistas se venden desde cien duros hasta mil. En el dia se fabrican violines imitados a los de aquellos fabricantes que son mui buenos, i que hasta por la perfecta semejanza que tienen con los antiguos engañan a los mas conedores. Estas imitaciones en Francia solo cuestan trescientos francos.

De todas las antiguas violas no se ha conservado mas que la que se llama propiamente *viola o alto*, i que está reducida a cuatro cuerdas como el violin i afinadas una quinta mas baja que los de este. La viola en la orqueta hace veces de contralto.

El bajo de viola instrumento difícil de tocar i cuyos sonidos eran un poco sordos,

desapareció para hacer lugar al violoncello, tal vez ménos seductivo en los solos, pero mas enérgico i de mas efecto en la orquesta. Un florentino llamado Juan Baisini, introdujo el violoncello en Francia en el reinado de Luis XIV; pero no substituyó enteramente al bajo de viola hasta por los años de 1720.

El *violon* i el *acordo*, instrumentos de que se hacian uso en las orquestas para tocar el bajo de la armonía, tenian el defecto de todas las especies de violas, esto es, que sus sonidos eran sordos i carecian de energía. A medida que la música tuvo mas brillantez, fué preciso pensar en dar mas fuerza al bajo; i para lograr este objeto se construyeron los contrabajos en Italia, al principio del siglo XVIII. Estos instrumentos que en el dia son el fundamento de las orquestas costó mucho el que se adoptasen en Francia. El primer contrabajo se introdujo en la ópera en el año 1700, i le tocaba un músico llamado Monteclair. Todavía no habia mas que uno de estos instrumentos en la orquesta de dicho teatro en el año 1757, i no servia sino el viérnes que era el dia de mejor funcion, cuando Gossec hizo añadir otro; Filidor, compositor francés los aumentó de dos en la primera representacion de su ópera *Ermelinde*, i despues se aumentó sucesivamente su número hasta ocho. El contrabajo está montado con tres cuerdas mui gordas que tocan a la octava inferior de los sonidos del violoncello i acordadas por quintas. Los contrabajos alemanes e italianos tienen cuatro cuerdas acordadas por cuartas; estos son preferibles a aquellos, porque facilitan mas su ejecucion.

La tercera especie de instrumentos de cuerda, son aquellos que se ponen en vibracion por medio del teclado; i se dividen en dos clases. La primera tiene por orijen la imitacion de los laudes i otros instrumentos cuyas cuerdas se herian con una pluma, o con un pedazo de concha de tortuga; imitacion que se hizo por un mecanismo i que tenia la ventaja de ofrecer los medios de abrazar mayor estension de sonidos que en todas las varias clases de laudes. El primer instrumento que se fabricó de esta especie fué el *claviciterium*, que estaba montado con cuerdas de tripa puestas en vibracion por medio de pedazos de búfalo movidos por las teclas. La *virjinale* era tambien un instrumento de cuerdas i de teclado; i se ha dicho muchas veces que se le dió este nombre en lisonja de Elisabet, reina de Inglaterra, que lo tocaba i era mui aficionada a él; pero esta suposicion es equivocada porque la virjinale existia ya en 1530 i llevaba el mismo nombre. El *clavicordio* fué inventando tambien en la misma época, cuyo instrumento que era el mejor de todos los de su especie tenia poco mas o ménos la forma de los pianos de cola de hoi dia. Muchos de ellos tenian dos teclados que podian tocarse juntos, i que dejaban oír dos notas a la vez, acordadas a la octava en cada tecla. Las cuerdas del clavicordio se ponian en vibracion por medio de dos varillas de maderas armadas

de un pedazo de pluma o de piel de búfalo que eran alzadas por las teclas, i cuyos cabos se plegaban al apoyarse en la cuerda, haciendola resonar al soltarla. La *espineta* que no era otra cosa que un clavicordio cuadrado, estaba construido del mismo modo que este. Habia una especie particular de espineta cuyo sonido era mui dulce, i que por éste motivo se llamaba *sordinas*. El clavicordio, la espineta i el clave continuaron a usarse hasta fines del siglo pasado.

El otro jénero de instrumentos de teclado tuvo por modelo a los orientales llamados *canon* i *salterio* o *salterion*. Es sabido que el salterio, de que se hizo mucho uso en otro tiempo, se componia de una caja cuadrada, sobre la que estaba pegada una tabla de abeto. Sobre esta tabla estaban tendidas por clavijas cuerdas de hilo de hierro o de laton, i afinados de modo que producian todos los sonidos de la escala. Los que tocaban este instrumento tenian en cada mano una varilla con la que herian la cuerda. Como semejante instrumento era a la vez incomodo i limitado en recursos, se pensó en perfeccionarlo, i de los ensayos que se hicieron a este fin salió el *clave*, que consistia en una caja armónica de forma triangular, con una tabla de armonia, clavijas a las que estaban atadas las cuerdas de laton i un teclado que hacia mover pequeñas láminas de cobre, que herian las cuerdas.

Este instrumento dió mas tarde la idea del *piano*. El sonido débil i a veces desagradable del clavicordio, de la espineta i hasta del clave habian inducido tiempo hacia a algunos constructores de clavicordios a buscar los medios para producirlo mas dulce. Ya en 1716 un fabricante de Paris, llamado Marius habia presentado al examen de la academia de ciencias, dos clavicordios en los cuales habia sustituido martillitos a las laminillas o lengüetas para herir las cuerdas. Dos años despues un florentino llamado Christoforo perfeccionó esta invencion e hizo el primer *piano* que sirvió de modelo a los que se han hecho desde entónces; pero parece que se hizo poco caso de los primeros ensayos que se hicieron de este jénero, pues hasta 1760 Zumppe en Inglaterra, i Silberman no tuvieron fábricas regulares i no empezaron a propagar los pianos. En 1776, los hermanos Erard fueron los primeros que fabricaron pianos en Francia, (pues hasta entónces se habia tenido que hacerlos traer de Inglaterra); su estension no era mas que de cinco octavas, i los martillos herian a dos cuerdas que estaban al unísono en cada nota. En adelante se dió sucesivamente al piano hasta seis octavas i media de estension, i se aumentó hasta tres el número de cuerdas por cada nota a fin de que el sonido tuviese mas fuerza i volúmen. En la construccion de los pianos se han hecho muchos cambios i perfecciones; se ha aumentado su volúmen, su mecanismo ha sufrido mil transformaciones, la calidad de sonido ha dejado de ser flaco i chillon, siendo en el dia blando i lleno. Tambien ha variado mucho la forma del

instrumento; los hai cuadrilongos, que son los que se usan mas comumente; otros de *cola*, esto es los que tienen la forma del clavicordio; otros *verticales*, cuyas cuerdas están puestas vertical u oblicuamente, i muchas otras formas que seria largo referir. Los pianos ingleses han tenido durante mucho tiempo una superioridad incontestable sobre los demas, principalmente los *de cola*; pero ya en el dia se construyen en Paris que pueden rivalizar con aquellos, tanto en cuanto a su mecanismo como por la calidad de ellos. Los pianos alemanes, i los de Venecia particularmente son tambien mui agradables; pero su sonido es ménos vigoroso; su mecanismo mui lijero i facilita la ejecucion de las dificultades.

(Continuará).

Lista de las personas suscritas a este periodico.

(Continuacion.)

- D. Luis Rosas.
- " Miguel Varas i Solar.
- " Miguel Isidoro Collado.
- " Pablo Cienfuegos.
- " Pablo Borsotti.
- " Pedro Cádiz.
- " Pedro F. Iñiguez.
- " Pedro Araniz.
- " Pedro García de la Huerta.
- " Pedro Bravo.
- " Rafael Pantanelli.
- " Roque Guardado.
- " Rafael Undurraga.
- " Ramon Renjifo.
- " Rafael Bilbao.
- " Ramon 2.º Recasens.
- " Ramon Gomez.
- " Santiago Gogaecochea.
- " Salon Optico.
- " Teodoro Ledesma.
- " Tomas E. Brown.
- " Benjamin Fuentes.
- " Vicente Cruchaga i Montt.
- " Vicente Barrios.
- " Wenceslao del Pozo.

(Continuará).

NUEVO TEATRO.

La Municipalidad *saliente* de Santiago se afana por decretar la construccion de un nuevo teatro.

El público ha dado en la flor de no asistir a LOS teatros; el hacerle cambiar de opinion es incumbencia de la Municipalidad *entrante*. De todos modos, los municipales de 849 legaron su nombre «a las edades futuras» decretando un teatro para *cierta parte* del pueblo de Santiago que no cesa de reclamarlo.

La mejora en el piso de nuestras calles; la supresion de ciertas contribuciones que solo pagan los pobres; los elementos indispensables para las escuelas municipales, que toda la eficacia de los preceptores no pueden suplir, etc., etc., todo esto no llega a la olvidadiza posteridad; pero un teatro! un teatro es otra cosa.

PIANOS DE ERARD.

Se nos ha remitido el brevete que insertamos a contiunacion, por el que consta que este fabricante de pianos ha ganado en la exposicion de Lóndres la GRAN MEDALLA acordada a este producto.

Inutil nos parece todo elogio despues de un testimonio tan esplendido que hace aparecer los pianos de Erard como los mejores del mundo.

La seule et unique GRANDE MEDAILLE (*Council Medal*) accordée al'Exposition universelle de Lóndres, a la facture de *Pianos et de Harpes* a été décernée a *Mr. Erard* en sa double qualité de *Fabricant Francais et Anglais*.

Mr. Erard se trouve ainsi le seul Fabricant de toutes les nations qui ait recu la grande Médaille pour cette classe de produits.

Por muchos inconvenientes no se ha podido arreglar definitivamente la entrega del *Semanario*, pero en el número próximo quedara enteramente arreglada.

Suplicamos a nuestros suscritores nos dispensen estas faltas involuntarias.

AVISOS.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo resuelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo Domingo abajo, núm. 135.

ACABA DE LLEGAR

Al almacen de los SS. Germain Hermanos, calle Ahumada junto a la pasteleria de M. Monfranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escogidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

AVISO.

Hai unos pocos ejemplares de las grandes Variaciones del celebre Herz sobre motivos de la Hija del Rejimiento; a precio mui moderado.

En la Imprenta de la *Civilizacion* se encontrará.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Bellin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

(Continuacion.)

Hace veintitres años que la que ahora llamamos marcha nacional llegó a Chile, remitida de Lóndres por don Maria Egaña, enviado de esta República cerca de aquella corte. La primera vez que se cantó esta música fué en un beneficio de Massoni dado en el teatro. Desde entónces ha continuado cantándose i se le ha bautizado con el nombre de *nacional* sin mas autorizacion.

Chile tenia su marcha nacional mandada reconocer por decreto especial del Gobierno, hasta que la intrusa i *antinacional* música de Carnicer vino a interponerse, sin otro mérito que estar mas conforme con la moda reinante posteriormente.

Si al señor Rosales, enviado ahora de Chile se le ocurriera gastar cuatro o seis onzas en mandar hacer otra, amoldada al gusto del dia, es decir, a la Verdi; contáramos con otra nueva Marcha que no tendría ménos derecho que la actual para llamarse nacional.

El 20 de Agosto de 1820; a la misma hora en que se hacian a la vela los últimos buques que conducia el jeneral San-Martin con la espedicion libertadora del Perú, se abria un nuevo teatro en Santiago, en la plazuela de la Compañía. En ese dia se cantó la primera marcha nacional que tuvo Chile, siendo contemporáneas la poesia i la música: la primera del Doctor Vera, la última de Robles; músico chileno de aventajadas aun que incultas disposiciones.

La música de esta marcha tenia todas las circunstancias de un canto popular: facilidad de ejecucion; sencillez sin frivolidad, i lo mas importante de todo, poderse cantar hasta por una voz sola sin auxilio de instrumentos.

Como se ve, pues, la antigua marcha tenia tantas ventajas como inconvenientes tiene la moderna, i nada prueba mas lo que decimos que la circunstancia de que en veintitres años que lleva de fecha, se canta tan jeneralmente mal como en los primeros meses.

Ningun interes musical tenemos en hacer la defensa de la antigua marcha, que sin vacilar confesamos ser inferior como música a la moderna; pero como patriotas nos duele ver preferir un canto intru-

so que no va acompañado de un solo recuerdo glorioso para un chileno. Esto nos esplica por qué Bilbao, en los momentos que queria entusiasmar a sus compañeros del 20 de Abril, entonaba la eterna marsellesa, i no el helado trozo de ópera que nos han vendido como cancion nacional. Permitásenos un lijero análisis de ésta, que probará mejor lo que decimos.

No consideramos la introduccion por que este es un adminiculo desconocido en todos los modelos de esta especie de canto. La marsellesa no tiene introduccion; no la tiene la inglesa *God save the King* a pesar de su pequeñez, ni la tenia en su orijen la celebre cancion arjentina, que despues hemos visto preceder de una especie de introduccion que sin duda es una imitacion de alguna antigua misa de *requiem*.

Hablaremos desde que entran las voces. Al fin de los trece primeros compases se encuentra un pasaje de ejecucion que creemos mui difícil hacer con regularidad por personas que no hayan vocalizado ántes algun tiempo. Cuatro compases despues hai un compas entero de semitonos aun de mayor dificultad, i ántes de dar la última nota de la estrofa hai tres trecillos continuados que estan en el caso de los retazos citados.

Pero donde como de intento reunió el autor todas las dificultades posibles, fué en el coro, es decir en aquella parte de la cancion en que debió esmerarse mas para hacerla accesible a todas las voces.

Aqui se encuentra hasta un inconveniente indisculpable en un artista de la capacidad de Carnicer—la altura de la entonacion, i esté inconveniente es insuperable, pues tomando un tono ménos alto que el orijinal, las voces bajas no se oirian.

Siendo tan conocido por todos lo *impopular* del coro, nosotros solo haremos una observacion. Al los diez i seis compases despues de la entrada de las voces, hai un compas que empieza por un acorde, *septima disminuida*, que sale de todas las melodias usuales, i que solo puede ser entonado con exactitud por cantores aconstumbrados o enseñados *exprofeso*. La dificultad de tal pasaje se aumenta mucho mas desde que se canta sin las tres voces que a lo ménos pide este acorde, llegando esto hasta el caso de que cuando el coro es cantado por una sola persona esta tiene que abandonar las notas de la primera voz para tomarlas del bajo, que es la única que aislada presenta alguna melodia.

Las repetidas interrupciones de la voz,

sobre todo la que precede a la entrada del coro, hacen indispensable el auxilio de instrumentos acompañantes, i éste es el mayor defecto en composiciones de esta clase.

Nuestras observaciones no tienden lo menor a menoscabar el mérito reconocido de que goza Carnicer. No criticamos su música como tal, si no como cancion popular.

Por lo demas, lo que de *nacional* tiene esta marcha, se comprendera bien al saber que la música es de un *español*, i los versos de un *arjentino*

BIOGRAFIA.

Joaquín Rossini.

Desde el año de 1812 se manifestó de un modo inequívoco la admirable fecundidad del jenio de Rossini. Escribió para el teatro de *San-Mosé*, de Venecia, en el carnaval de aquel año *L. Ingano felice*; en cuaresma, *Ciro in Babilonia*, para el teatro *Comunale* de Ferrara; en la primavera *la Scala di seta*, para el teatro *San-Mosé*, de Venecia; en el otoño, *la Pietra del paragone*, para el teatro de la Scala de Milan, i en la misma estacion, *L'Occasione fa il ladro*, para Venecia. En estas cinco óperas escritas en tan corto tiempo, no todo era bueno i su fortuna no fué igual. De *la Scala di seta* i de *L'Occasione fa il ladro*, apenas se conservan los títulos; pero un hermoso *trio* de *L'Ingano felice*; dos arias i sobre todo un coro de *Ciro in Babilonia*, cuya deliciosa cantilena se ha convertido despues en el tema de la cavatina del Barbero de Sevilla (*Ecco ridente*); la cavatina (*Ecco pietosa fu sei la sola*) i el final del primer acto de la *Pietra del paragone*, no dejan ya ninguna duda de la riqueza de imaginacion del nuevo maestro.

En el año siguiente, *Tancredi* para la *Fenice*, de Venecia i *l'Italiana in Algeri*, compuesta para el teatro de *San-Benedetto* de la misma ciudad, hicieron saludar a su autor como el primero de los compositores de Italia. El tono caballeresco de la primera de estas composiciones; la noble melancolía del rol de *Tancredi*; el interes sostenido por la primera vez desde el principio al fin de una ópera seria italiana por una continua inspiracion; una armonía cuyas sucesiones picantes eran ántes ignoradas para los compatriotas de Rossini; en fin una instrumentacion cuyas formas no eran ménos nuevas para ellos, todo esto digo, procura a la creacion del artista uno de aquellos sucesos de emocion

que son los seguros signos de una época de efectiva transformación del arte.

El abuso de ciertos medios de efecto, tales como el *crescendo*, las *cabalette*, i algunas singulares negligencias de estilo i de conformación sembradas aquí i allí, hacían mezclar en verdad algunas severas censuras a los arranques de admiración fanática de los *dilettanti*; pero ya el autor de *Tancredi* había comprendido que los defectos de esta especie solo tienen por censores a los inteligentes, siempre en minoría, i que el público no analiza lo que le conmueve.

Lo que él quería era el suceso popular, i es justo confesar que jamás otro compositor lo obtuvo mas completo en los bellos tiempos de su carrera. A pesar de la crítica de que sus innovaciones eran objeto; apesar de los partidarios de la antigua escuela, Rossini no tuvo ya rivales en Italia despues del éxito de *Tancredi*. Venecia i Milan, Roma i Nápoles fueron desde entónces las únicas ciudades que pudieron aspirar al honor de escriturarle: desde este momento ya solo escribió para aquellos teatros.

Milan tuvo la fortuna de retenerlo durante todo el año de 1814. Compuso *Aureliano in Palmira* e *Il Turco in Italia*, hechicera bufonada que solo tiene igual entre las de Rossini en *l'Italiana in Algeri*, que fué su postrera obra de este género.

En 1815. solo produjo *l'Elisabeth*; pero escribió para el teatro de San-Carlos de Nápoles, i esta toma de posesión de la primera escena lírica de Italia, era de suficiente importancia para dedicarle todos sus cuidados. Despues de esta obra, los años mas activos de la carrera de Rossini, los mas asombrosos por la importancia de sus composiciones fueron 1816, i 1817. Una gran cantata para el casamiento de la duquesa de Berri, i siete óperas, entre las que se notan el *Barbero de Sevilla*, *Otello*, *Cenerentola* i la *Gazza Ladra*, fueron producidas en este corto espacio de tiempo. Cada una de estas obras del jénio habria sido suficiente para hacer la reputación de un compositor.

El *Barbero de Sevilla* fué escrito en Roma. Las faces de su fortuna presentaron una de las circunstancias mas singulares de la historia de la música dramática. El argumento del Barbero de Sevilla habia sido tratado en Rusia por Paisiello, i esta obra transportada a Italia habia encontrado mas censores que apolojistas. Los romanos sobretodo, la habian acogido mal. Mas tarde se apasionaron de esta música que habian desdeñado, i la idea de oponerle otra sobre el mismo objeto les pareció un sacrilejio.

Torvaldo e Dorliska, debil composición de Rossini que habia precedido en Roma al *Barbero*, en la misma estación, no le daba por otra parte bastante crédito en el espíritu de los romanos, para que no mirase su empresa como una injustificable temeridad.

Bajo la desfavorable influencia de estas prevenciones se dió por primera vez el *Barbero de Sevilla*. Siempre ha creído Ro-

ssini que el viejo maestro napolitano no fué extraño a las hostiles disposiciones de la compacta multitud de sus enemigos en aquella noche. Como quiera que sea, la tempestad que habia susurado sordamente durante todo el primer acto, estalló en el segundo, i la ejecución de la obra jefe de elegancia i de gracia coqueta se acabó en medio de los mas insultantes testimonios de desaprobación.

Rossini, poco acostumbrado a los acontecimientos de esta naturaleza, presentó una indisposición a la segunda representación i no se atrevió a parecer en el piano. Escondido en su cama esperaba con ansiedad el resultado de esta segunda tentativa. De repente se oye un gran ruido en sus ventanas; algunas personas invadieron en tumulto la escala que conducía a su aposento. Sobrecojido de terror, Rossini creyó que los partidarios de Paisiello le perseguían hasta en su habitación; pero son los intérpretes de su música, Garcia, Zamboni, Botticelli, que vienen a anunciarle que la obra ha ido hasta las nubes, i que los espectadores inundan la calle a la luz de antorchas para darle un testimonio inequívoco de su admiración.

Esta pronta peripecia hizo nacer la mas viva admiración en toda la Italia, i dió mas brillo al suceso que debia obtener tan bella composición.

En el *Barbero de Sevilla* fué donde Rossini empleó en diferentes ocasiones el efecto del ritmo de tiempos ternarios en movimiento rápido, *trecillo*, que habia ensayado en *Il Turco in Italia*, del que despues ha hecho un uso tan frecuente i que no fué una de las menores causas del entusiasmo popular por su música.

(Continuará.)

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas extenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

E.

Quinta letra del alfabeto comun, i del sistema añadido de los Griegos con el nombre de *HYPAPE-MESON*: cuarta del maximo, i quinta del maestro derivado del Guidoniano.

EFEECTO. *El efecto* en la música es el resultado de las inspiraciones del jénio i de las combinaciones del arte. Los efectos particulares son producidos de ciertos sistemas, i de ciertas formas; i estos varían segun los tiempos i los caprichos de la moda.

EJECUTAR. Tocar o cantar una pieza de música escrita por un compositor.

EJERCICIOS. Colección de estudios destinados a la práctica del canto, o de algun instrumento.

ENARMÓNICO. (*jénero*). En la música moderna consiste en la mutación de tono que demanda la colocación de un bemol, en la misma nota en que ántes tuvo un diese. Por ejemplo, si un período por te-

ner un diese en *fa* parece pertenecer al tono de *sol* mayor, si en lugar de ese *fa* diese, se pone un *sol* bemol, concordando con su acompañamiento, ese diese que ántes era una septima formando el tono de *sol*, se convertirá por el bemol en una cuarta correspondiente al tono *Re*?

ENTONAR. Se entiende literalmente; *tonar el tono*, estar conforme con el tono dado, o con la nota correspondiente.

ENTRADA. Principio de una parte, esto es, comenzar su parte un cantor, o un instrumentista.

ENTRE-ACTO. Pieza de música instrumental, que se toca en el intervalo de los actos de una Opera, Trajedia o Baile.

ESCALA. (diatónica) *Símbolo fundamental i colectivo del sistema armónico*: que constando de siete grados de sonidos, *do, re, mi, fa, sol, la, si*, se divide en cinco tonos i dos semi-tonos; i subdividida, produce la otra que llamamos *cromática*; que consta de doce semi-tonos. Esta serie de sonidos considerada en su carácter representativo es el *Alfabeto musical*; pues si el alfabeto comun en la regulada ordenación de sus letras tiene por resultado la formación de las *silabas*, i estas las *palabras*; la *Escala* en la regulada ordenación de los sonidos tiene, por consecuencia la formación de las *melodías*, i éstas la *armonía*.

Se dá tambien el nombre de *escala* a la serie de todos los sonidos de un instrumento; i así se dice, escala de Violin, de Clarinete, etc.

ESCUELAS. Nombre por el cual se designa los diversos sistemas doctrinales que se dicen nacionales, como la escuela Italiana, Alemana, etc.; en distinción de lo particulares, como decir, la escuela de Palestrina, de Choron, etc.

ESPACIOS. Intervalos que se encuentran entre las líneas del Pentágrama, que tambien se llaman *Entre-líneas*.

ESTUDIOS. Piezas de música destinadas a facilitar el mecanismo de la voz o de los instrumentos. Los compositores dan a estas piezas un carácter metódico, a fin de suavizar el disgusto del trabajo. Los estudios para la voz se llaman particularmente *vocalizacione*. (*V. ejercicios*).

ESTILO. Carácter distintivo de Composición o de ejecución. Este carácter varía segun los países, el gusto de los pueblos, el jénio de los autores; segun las materias, los lugares i los tiempos, los objetos, las expresiones, etc. Sin embargo hai tres estilos particulares, que son representativos del carácter de sus objetos: estilo de *Templo*, de *Teatro* i *Militar*.

EXPRESION. Cualidad por la cual el músico siente vivamente i ejecuta con energía todas las ideas que debe demostrar, i todos los sentimientos que debe expresar. Hai dos clases de expresion, una de composición i otra de ejecución; i de la concurrencia de ambas resulta el mas poderoso i agradable efecto de la música.

(Continuará.)

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. P. PETIS,

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

Resulta de todo lo que se acaba de decir, que los instrumentos que tienen por principio cuerdas flexibles i sonoras son susceptibles de muchas variaciones i que han sufrido modificaciones de toda especie, como todo cuanto pertenece a la música; las mismas circunstancias se observan en los instrumentos que tienen por principio el aire introducido por el soplo. Estos se dividen en tres especies principales, que son: la primera las flautas que resuenan por medio del aire introduciendo en un tubo por un agujero lateral o superior; la segunda los instrumentos de caña, en los cuales se produce el sonido por las agitaciones de una lengüeta flexible; i la tercera los instrumentos de bocal, en los cuales se formaron las entonaciones por la modificación del movimiento i posición de los labios.

En todos los pueblos que han cultivado la música se encuentran flautas de una forma cualquiera; el Egipto i la China nos ofrecen varias, cuya antigüedad es muy remota; los Griegos i Romanos las tenían de diferentes formas para la mayor parte de las ceremonias religiosas, para los festines, casamientos, funerales, etc. La flauta más antigua de que hicieron uso los Griegos, i que usan aun algunos de sus músicos ambulantes parece ser la que tiene muchos tubos de varias longitudes, cuya invención atribuyeron a Marsyas. Después de esta flauta venía la frijia que no tenía más que un tubo con tres agujeros, i se tocaba metiéndose en la boca uno de los cabos del instrumento; la doble flauta que se componía de dos tubos agujereados reunidos a un solo orificio que se llamaba *embocadura* i se aguantaba con ambas manos. Este es el único instrumento de la antigüedad por el que se pueda creer que los Griegos i Romanos conociesen la armonía; pues no es de presumir que ambos tubos tocasen al unísono, aunque algunos críticos han creído que nunca se tocaban juntos, i que solo servían para mudar de modo, cuyo parecer es poco válido. Las tres especies de flautas principales de que acabamos de hablar, se dividían en muchas otras, cuyo número de divisiones pasaban de doscientas según pretenden los arqueólogos.

Muchas disputas se han suscitado sobre si los Griegos i Romanos conocieron la *flauta transversal* que es la única que regularmente se usa en el día en la música, cuya duda han resuelto los monumentos antiguos que se han descubierto recientemente, mostrando en un bajo relieve un jénio que toca esta flauta. Esto explica también las narraciones de los escritores de la antigüedad que diferenciaron en muchas de

ellas la *flauta derecha* de la *oblicua*, que no podía ser sino la *transversal*.

En otro tiempo no se usaban en Francia más flautas que la de *pico* o *punta*, es decir una flauta cuya embocadura estaba en uno de sus extremos. Todas las partes de flauta que contenían las óperas en el siglo de Luis XIV se tocaban con las de esta especie, que también se llamaba *flauta dulce* o de *Inglaterra*. A la flauta transversal se le dió por su novedad el nombre de *flauta alemana*, porque su uso se renovó luego en Alemania; hasta fines del siglo XVIII no tuvo más que seis agujeros, que se tapaban con los dedos i otro que se abría por medio de una llave. Este instrumento tenía muchos sonidos imperfectos como la mayor parte de los de aire, que les faltaba justificación, cuyas faltas se han corregido por medio de llaves que se les han ido añadiendo, i que en el día son en ocho número de

Por otra parte las llaves han facilitado mucho la ejecución de algunos pasos que eran muy difíciles o imposibles en la flauta antigua.

La flauta está naturalmente en el tono de *re*; pero es susceptible de tocarse por todos los tonos. En las músicas militares cuyos instrumentos son todos de aire úsanse unas flautas un poco más cortas, que están en *mi bemol* o en *fa*. Hai otra flauta más pequeña que se llama *flautin* u *octavino* que sirve también en las orquestas i en las músicas militares, cuando se quieren obtener efectos más brillantes en aquellas o hacer imitaciones materiales tales como el silvido de los vientos en una tempestad. Las proporciones del *octavin* son la mitad más pequeñas que la de la flauta ordinaria i toca una octava más alta, lo que hace que su sonido sea chillón i desagradable a veces. Los compositores del día emplean tan a menudo este instrumento, que llegan a abusar de él.

Las maderas de que se hacen las flautas por lo regular son el boj, el ébano, el acre, i el granadino, etc.; pero todas estas tienen el inconveniente de calentarse con el soplo, lo que hace variar la entonación del instrumento. Para evitar este defecto se han hecho flautas de cristal que casi son invariables, pero su peso incomoda en la ejecución, i se han abandonado por su fragilidad. Se ha adoptado en la flauta ordinaria, como más sencillo i útil, un cuerpo de bomba que se tira cuando la flauta está caliente, restableciendo el equilibrio en el sonido alargando el tubo.

De todas las flautas de punta, solo ha quedado una en uso, que es el *flageolet* el cual hace muy buen efecto en las orquestas de baile. Este instrumento era muy defectuoso en otro tiempo, por lo que respecta a la justificación, i muy limitado en cuanto a sus medios de ejecución pero se ha perfeccionado mucho de algunos años a esta parte por medio de las llaves que se le han añadido.

De todos los diferentes instrumentos de caña que se han usado en varias épocas, no se han conservado más que el *fagote*, el *corn inglés*, el *oboé* i el *clarinete*. El oboé es el más antiguo de todos; porque a fines

del siglo XVI ya se servían de él los menestrales, en cuya época era un instrumento grosero, de un sonido duro i ronco, i no tenía más que ocho agujeros sin ninguna llave, siendo toda su longitud de dos pies. Conservóse por mucho tiempo tan imperfecto que no mereció se emplease en la orquesta sino en la música campestre; i por los años de 1690 se empezó a añadirle llaves. Los Besozzi que se hicieron célebres por su habilidad en este instrumento, se dedicaron a perfeccionarlo; i en 1780 un factor de París llamado De Lusse le añadió una llave. Algunas otras mejoras que se han hecho en él en estos últimos tiempos le han llevado a un grado de perfección que nada deja que desear. Su extensión en el día es de dos octavas i media.

(Continuará.)

ENSAYO JENERAL.

DE UNA OPERA EN PARIS.

Se ha repetido tantas veces cuanto hai de jocoso i moral que pudiera decirse acerca de lo que pasa *detrás del telon*, que no podrá sospecharse que queramos reunir aquí los lugares comunes de una observación trivial. Tiene el drama, como las demás acciones de la vida, diferentes puntos de vista por lo que puede mirarse. Como se ve obligado a mostrarse en público con un aparato finjido, su interior real i verdadero no puede menos de ofrecer contrastes salados, fáciles de preverse, i por tanto menos extraños de lo que se ha querido decir. Bien sabe la sociedad que el drama es cosa finjida, convencional, i no le causa sorpresa el saber los embustes de entre bastidores i las astucias de las decoraciones animadas o inanimadas. Si llega a escuchar lo que pasa en aquel país que no conoce, si no puede ménos de reirse con solo pensar que Minerva, diosa de la sabiduría, da parte al director de haber parido felizmente, o viendo que Agamemnon pide un polvo de rapé a Jupiter, es porque existe un jénero de burlesco inmutable, eterno, que causará siempre las risas i los sarcasmos. Así es que el telon sirve de velo, i un pensamiento misterioso nos dará continuamente ganas de saber que es lo que nos oculta. Pero no es al teatro adonde debemos dirigir la investigación de las rejiones de que nos separa el telon: no es la oficina cómica la que necesitamos ver, si buscamos escenas grotescas, si queremos encontrar ocasiones de perder las ilusiones i los engaños, medianía i bajeza notables, junto a la falsa grandeza, mentiras capaces de arrancar de nuestro corazón toda fé i crédito, hipocresía, etc., etc. No, no por cierto. En cualquiera otra parte adonde nos dirijamos, encontraremos mil entrebastidores i mil laboratorios, en los que la sociedad, en medio de sus más serias apariencias, se vé impudentemente sorprendida, i nos causa desprecio e irrisión. El ídolo de Matan, dorado por defuera i comido por los gusanos en el interior, los palos flotantes de Bonhomme, la caña pintada que imita el hierro, las máscaras de di-

versas especies, la cabeza hermosa sin seso, no son sino fábulas miserables al lado de las que pueblan realmente el mundo político i social; i los ménos curiosos entrebastidores, los ménos fecundos en imposturas odiosas i ridículas son los del teatro.

Las cocinillas particulares de nuestros espectáculos, desde el grave salon de la comedia francesa hasta el mas mezquino cuartito dramático, no son lo que piensa el vulgo. Llegará el dia que les dará historiadores i pintores; i entónces verá el público los sitios destinados a una reunion alegre e instruida, una sociedad que el gusto i la libertad atraen i animan: i no dará crédito a lo que se cuenta acerca de la disolucion que se atribuye estúpidamente a los cómicos. Encontrará detras del telón salones, en los que la franqueza i la independencia en nada se opone a un trato fino i regular, i verá tambien deslizar de estos corrillos que animan una penetracion rápida i una idea viva, dichos graciosos, disputas animadas i profundas agudezas dignas de conservar i referirse, la orijinalidad mas atractiva en una conversacion. Hai entre estos salones alguno que pudiera abastecer de disputas de buen gusto, conversaciones instructivas, i ocurrencias ingeniosas a veinte tertulias de la jente de forma. Los cómicos se interesan mucho en que se conserve un buen tono en su salon, no permitirian que nadie faltase en él a la moderacion que jamás debe echarse en olvido. Un antiguo caballero de San Luis me decia hace pocos dias: "¡Ai! Señor, he servido yo en un rejimiento! teníamos un cirujano excelente, un magnífico caballo de timbalero, i un capellan mui libertino." Un actor de mérito habla igualmente de la cocinilla de su teatro con mucho entusiasmo. Aunque no existe ya la etiqueta de los suizos, que con el baston en la mano cuidaban de los entrebastidores de los teatros reales, la urbanidad sin pretension, las consideraciones i el buen gusto aun no se han perdido; i he oido yo este invierno que un cantor de nuestra primera escena lírica decia a sus compañeros, indignado al encontrar los huesos de algun ave en la chimenea del salon, despues de un carnaval: "Han cenado aquí sin hacerse cargo de que es el salon de los primeros actores." ¡Renunciará semejante hombre a la dignidad del salon de su teatro?

Lo que se cuenta acerca de lo que pasa detras del telon es una calumnia: llegará el dia en que todo se ponga en claro; i no tratamos hoi de anticipar ese momento inevitable.

Las pruebas que separaran el nacimiento intelectual de una obra dada al mundo dramático, en hermoso papel vitela, de la tarde en que se somete a la adopcion del público, son largas i varias. Los autores, cuya existencia emponzoñan semejantes tribulaciones, jamas querrán confesar injenuamente qué tormento les causan tan penosos pasos: esta idea basta para horrorizarles. Desde el dia en que el arcópago escénico recibe un drama, hasta aquel en

que refleja el sol sobre el cartel las grandes letras que dicen: HOI LA PRIMERA REPRESENTACION DE . . . , suda el pobre hombre, i sufre tormentos tales que los mas crueles verdugos no pudieran inventar. Esta obra, que el autor acaba de dar a luz con tanto trabajo i alegría, que ha recitado tantas veces, que ha escuchado con tanto cariño i complacencia, que ha adornado con una ternura tan paternal, en la que se mira como en un espejo, pavoneándose; esta comedia, que debe colmarle de gloria i de pesetas; esta produccion, que debe llevar su nombre a los cien rincones de la vasta capital; este escrito, que tan lindamente ha hecho copiar; este manuscrito, que ha adornado con rosetas hermosas, como hace el dia de una corrida un jokey con su caballo querido, en qué manos; ¡Virjen Santísima! ¡en qué manos viene a caer!

Despues de haberle leído con tanto gusto, i haberle escuchado con tal distraccion, he aquí que ese cuaderno tan lindo se sume en la caverna de la copia de los papeles, o se abisma en el agujero del apuntador, i no es poco dichoso si se escapa de las catacumbas de la cartera del director. Es cosa por cierto dolorosa i digna de compasion ver a este hijo querido tratado, desgarrado i desdeñado de esta manera. Oiga vm. despues de eso al rededor de una mesa a aquellos hombres i a aquellas mujeres que deletrean bostezando lo que ha escrito vm. i despues mas tarde debajo de los techos tristes i sombríos de una sala sin luces ni espectadores, vea vm. a estos mismos hombres i estas mismas mujeres cuchichear, balbuciendo entre ellos aquellas frases preparadas con tanto cuidado i dicha; i despues mas tarde aun es preciso tolerar el suplicio de aquel drama, salmodiado al son de una música peor que la de los ciegos. Despues de todo esto, habiendo pasado una agonía lo ménos de cuarenta dias, con inesplicables fases de temor i disgusto, sin mas testigos que dos centinelas silenciosos e indiferentes como la tumba, sin que se permita al paciente ni aconsejarse ni quejarse; aturdida la cabeza con una obra que se ha hecho ya fastidiosa a fuerza de pasar tantas veces por los mismos pulmones; cuando el cariño que tenia a su obra se ve cambiado casi en horror, entónces al fin empieza para el autor el purgatorio del ensayado jeneral.

En todos los otros teatros este ensayo jeneral se hace a puerta cerrada, i deja un curso libre a la franqueza de las correcciones i de las esperiencias. El poeta, director, algunos amigos i apasionados del autor, i el personaje que está encargado en particular de dirigir el entusiasmo de los que se sientan debajo de la araña, componen con los cómicos que no tienen que hacer ningun papel en el drama, es todo el auditorio del ensayo jeneral. Este ensayo no presenta entónces mas que una fisonomía interior sin rasgos nobles, un aspecto serio i afanoso, mas bien que curioso i entretenido. Pero no es lo mismo en el teatro de la Grande-Opera. Este pais mágico i encantador es entónces a manera de una reina de trapillo, i que no obs-

tante bajo el engañoso descuido de sus blondas, ha sabido manifestar sus hechizos, ántes de admitir a sus cortesanos a un besamanos particular. La academia real de Música (así se llama este teatro), aunque permite que se la vea en su tocador, no por eso renuncia al deseo de agradar i cautivar.

En la Opera el ensayo jeneral guarda un medio entre los ensayos precedentes i la primera representacion. Acude el público de tropel, i se desea aun mas este espectáculo, porque no se puede entrar a él pagando, i el privilegio de ser admitido le dá mas precio i atractivos.

(Continuará).

EL Sr. GONZALES.

Acaba de llegar a Valparaiso este antiguo tenor de la Catedral de Santiago. Esta Iglesia hará una importante adquisicion incorporándolo a su capilla, que no cuenta gran número de cantores del mérito de este artista.

El Sr. Gonzáles tiene al presente una recomendacion especial para los hombres sensibles, ha perdido cuanto tenia en el último incendio de Valparaiso.

AVISOS.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los SS. Germain Hermanos, calle Ahumada junto a la pastelería de M. Monfranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escogidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

AVISO.

Hai unos pocos ejemplares de las grandes Variaciones del celebre Herz sobre motivos de la Hija del Rejimiento; a precio mui moderado.

En la Imprenta de la *Civilizacion* se encontrará.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo resuelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo-Domingo abajo, núm. 135.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Bellin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

(Continuacion.)

EL CANTO ECLESIASTICO O CANTO LLANO.

La materia en que nos vamos a ocupar está intimamente enlazada con el objeto de nuestro periódico. Este motivo nos hará dedicarle dos artículos. En uno de ellos haremos ver aunque lijaramente, el alto orijen de este canto, inseparable en todo tiempo de nuestra santa relijion; en el otro daremos a conocer el estado de indisculpable abandono en que se halla en Chile, por las mismas personas llamadas a practicarle.

Para lo primero, no tendremos mas trabajo que transcribir algo de lo dicho por eminentes escritores i músicos consumados. Lo segundo será el resultado de nuestras observaciones, apoyadas en testimonios irrecusables, i sobretodo en lo que todos presenciarnos.

NOCIONES HISTÓRICAS.

“El canto llano es un resto dejenarado pero precioso, de la antigua música griega. Véase como ésta transformacion se efectuó.

Los griegos subyugados, habiendo condescendido a Roma todas las artes, no olvidaron la música i se hizo uso de ella desde los principios de la era cristiana en las asambleas relijiosas. En ellas solo se practicó ciñéndose a una especie de recitacion musical de los salmos, tal poco mas o menos como la conocemos al presente, e imitada sin duda del canto de los Israelitas, esparcidos en Ejipto, en la Palestina, en el Asia-Menor, la Grecia i la Italia.

“Durantes los tiempos de persecuciones, hasta el fin del siglo IV, no hubo nada de fijo en el canto de la Iglesia; pero hácia el año de 370, San Ambrosio, Arzobispo de Milan, o San Miroceto, dió una primera forma regular al canto eclesiástico, i, segun los modos de la antigua música griega, le impuso reglas particulares, tanto para que fuese mas severamente apropiado a su objeto, como para salvarlo de la barbarie i deterioro en que entónces caia la música.

“Las melodias escogidas por San Ambrosio eran mui sencillas i casi todas silábicas. A los cantos de este carácter se ha dado el nombre de *canto Ambrosiano*: de este jénero son los *prefacios de la misa*, el *símbolo de Nicea*, etc.

“En el siglo V, i una gran parte del VI,

la invasion de los bárbaros habia reducido la música a *solo los cantos de la iglesia*; cuando de 599 a 604, el papa San Gregorio el Grande, tomando por base la música griega completó el sistema ambrosiano, i dió al canto eclesiástico romano la constitucion fija i definitiva que conserva hasta nuestros dias.

“San Gregorio confeccionó a mas un ritual compuesto de trozos escogidos en los mejores restos de la antigüedad, i no contento con haber formado un cuerpo completo de doctrina, se valió del mejor medio para mantenerla i propagarla, estableciendo una escuela, donde se educaban en la ciencia del canto los jóvenes huérfanos, que en seguida suministraban hábiles cantores a las diversas iglesias de la cristiandad.

“Ya ántes de él, en 493, i por peticion de Clovis a Teodorico el grande, el canto perfeccionado habia sido introducido en Francia por el cantor Acoredo, escogido por el sabio Boecio; pero en Inglaterra lo fué por el monje San Agustin, mandado por San Gregorio, al mismo tiempo que en Alemania por San Bonifacio de Mayencia.

“En 787, habiendo Carlo-Magno pedido al Papa Adriano I. cantores para corregir de nuevo el canto frances; el Papa le mandó dos mui instruidos, Teodoro i Benito, como tambien algunos antifonarios escritos por el mismo San Gregorio.

“De estos dos cantores, el uno fué colocado en Soissons i el otro en Metz. Carlo-Magno ordenó a todos los cantores de las iglesias de Francia la correccion de sus respectivos libros, i aprender el canto romano, lo que se ejecutó con mas o menos dificultades i buen suceso.

“Así, pues, del III al VIII, i aun hasta el XV siglo, la melopea eclesiástica hizo constantes progresos. En efecto, la Iglesia, para dar mas pompa i solemnidad a sus ceremonias, habia admitido en la liturgia cantos e himnos cuyas melodias variadas estaban sujetas a una especie de ritmo al fin de cada versículo o de cada estrofa. Aun ciertos himnos compuestos segun la poesia griega o latina, estaban enteramente sometidos a la cantidad ritmica. En fin, en el siglo XV, (a consecuencia de la revolucion operada en el sistema musical por *Guido Aretino*, 1022) el canto a varias partes, que empezaba a ser de moda, se consideraba ya como *música propiamente dicha*, bajo el nombre de *res facta*, *composicion*, *música ficta*, *música artificial*. El canto de la Iglesia, sencillo, unido i no mesurado conserva, esclusivamente el nombre de *canto llano*.

En memoria de las mejoras i correcciones que habia hecho San Gregorio a todas las piezas de canto eclesiástico, i por haber puesto en orden los graduales i antifonarios que él mismo copió o hizo copiar a su vista, el canto llano se llama tambien *canto Gregoriano*.

BOQUILLON WILHEM.

Como se ve, pues, la música no debe menos a la Iglesia que todas las demas artes i ciencias.

Respecto al canto eclesiástico, no solo vemos ocupados en su cultivo a los mas elevados personajes de la iglesia, tales como San Ambrosio, San Gregorio, San Agustin, San Isidoro de Sevilla, San Bernardo, etc., sino que los mas célebres concilios han ordenado terminantemente su estudio a las personas destinadas al sacerdocio, como lo haremos ver en nuestro próximo número.

Tendremos que hablar con cierta franqueza; pero no olvidaremos un momento el respeto con que debemos tratar a las personas a quienes tenemos que dirigirnos, i la materia en que nos ocupamos.

Por lo demas, esta ha sido hasta aquí nuestra marcha, i esperamos no separarnos de ella en ningun caso.

(Continuará.)

BIOGRAFIA.

Joaquin Rossini.

De vuelta a Nápoles, i despues de haber dado en los *Fiorentini* el pequeño acto de la *Gazzetta*, escribió en el otoño su admirable particion de *Otello*; allí encontró tantos acentos patéticos i apasionados como espíritu i finura habia hallado para *Rosina* i para *Figaro*.

Cual es el músico, el simple aficionado que no se sienta aun conmovido al recordar esta música tan penetrante, de los dos primeros actos tan llenos de enerjía: del tercero, en que el jenio del compositor iguala al de Shakspeare?

Una innovacion señala tambien esta bella composicion; i es la completa desaparicion del antiguo recitativo libre, que es reemplazado por un recitativo acompañado, en que la pintoresca instrumentacion da un caracter mas decidido a cada situacion, una espresion mas viva a todas las pasiones. Por este medio acabó Rossini de hacer desaparecer la languidez de las operas serias, que antes de él no habian podido evitar los mas grandes compositores en los intervalos que separan sus mas bellos

trozos. Incesantemente preocupado Rossini del efecto, le ha sacrificado quizá ciertas partes de su arte; pero es justo confesar que esta preocupacion le ha echo encontrar bellezas ántes de él desconocidas.

Solo dos meses de intervalo separaron la primera representacion de *Otello*, en Nápoles, i los ensayos de *Cenerentola*, en Roma. Esta obra encantadora, tuvo por intérpretes solo cantantes de segundo i aun de tercer orden i una detestable orquesta. Entónces no hizo el efecto que despues le hemos visto producir en Paris con los excelentes artistas de la Opera Italiana.

En la primavera de 1817, fué dada en Milan la *Gazza ladra* que hizo una profunda impresion. Esta composicion reúne las mas grandes bellezas a los más chocantes defectos. La inspiracion libre i pura se hermanan con las fórmulas de convencion apoyadas sobre los *crescendo*, las *cabelllette*, la vuelta continua de los ritmos animados i el progresivo desenvolvimiento del efecto estrepitoso. *La Gazza ladra* recibió a la vez elojios i reproches de las jentes de gusto.

Si se considera con atencion esta partitura, se ve claramente que el compositor ha llevado hasta sus últimas consecuencias el sistema de efecto establecido sobre la sensacion nerviosa, hácia la cual se dirigia desde sus primeros ensayos.

Por lo demas, hizo ver que no se habia equivocado en el plan que se habia propuesto en la obra respecto al suceso, pues el que obtuvo fué una especie de delirio; pero al mismo tiempo debió comprender que no le quedaba otro recurso que repetirse en otras obras, sino cambiaba de manera, o si al ménos no modificaba la de su última particion.

Se ve en efecto, que esta necesidad le preocupaba, pues *Armida*, *Moises*, *Ermione* la *Donna del Lago* i *Mahomet II*, que se sucedieron durante los años siguientes, presentan variedades en las que a pesar de la vuelta de ciertas formas habituales se descubre una tendencia a la verdad i a la expresion característica.

Así es que la suavidad i el tono caballeresco dominan en *Armida*; en *Moises*, el sentimiento relijioso; en la *Ermione*, Rossini busca la simplicidad de la declamacion lírica; en la *Donna del Lago*, encuentra con una rara felicidad el carácter romántico i montaraz; en *Mahomet*, oposiciones felices del vigor salvaje i del acento de patriotismo acendrado.

Respecto a sus partituras, *Adelaida de Borgoña*, Roma 1818, *Ricardo i Zoraida*, Nápoles, en el mismo año, *Eduardo i Cristina*, Venecia, 1819, i *Matilde de Sabran*, aun cuando no estén desprovistas de mérito i que en ellas se encuentren bellos trozos; el tono es en jeneral mas incierto i el estilo se inclina mas a la fórmula que a la idea. *Bianca e Faliero*, solo ofrece un cuarteto, trozo hermosísimo que hoi dia se intercala en la *Donna del Lago*.

Armida, *Moises*, *Ricardo i Zoraida*, la *Donna del Lago* i *Mahomet*, fueron escritas en Nápoles.

Desde 1819, Rossini habia fijado su resi-

dencia habitual en esta ciudad, porque el director de los teatros, Barbaja, le habia acordado por escritura 12,000 francos anuales (*), con la condicion de escribir dos operas al año, i dirigir las operas antiguas que se pusieran en escena.

Durante muchos años este director de espectáculos tuvo la empresa no solo de los teatros de Nápoles, sino tambien de la *Scala* de Milan i de la ópera italiana en Viena. Hacia oír sus mejores actores, i la presencia de Rossini era a veces una de las condiciones de estos contratos. Así es que en 1822, despues de haberse casado con Mlle Colbran, primera cantatriz de los teatros reales de Nápoles, el maestro fué a dirigir la música de la ópera de Viena, donde su *Zelmira*, cantada por su mujer, Mme. Ekerleir, Nozzari i David, obtuvo un brillante suceso.

Despues de haber recibido de la familia imperial i de la alta sociedad la mas lisonjera acogida, Rossini regresó a Nápoles, despues a Venecia para escribir *Semiramide*, última ópera que compuso en Italia i que lleva el sello de una nueva transformacion de su talento. La riqueza de ideas nuevas, la variedad de las formas i la tendencia a la elevacion del estilo, i por último la novedad de las combinaciones instrumentales, dan a esta obra un precio considerable, aunque se le pueda tachar por su largura i por el abuso del ruido, que convertido en modelo para otros compositores, ha sido sobrepasado i nos ha conducido a los excesos de la época actual.

Demasiado estensa para oídos Italianos en la época en que se escribió, *Semiramide* solo alcanzó un mediocre suceso en Venecia, en el carnaval de 1823. Herido Rossini de una indiferencia que con razon consideraba injusta, dejó sin sentimiento la tierra que le habia visto nacer para dirigirse a Paris i Lóndres donde lo esperaba el mas exaltado entusiasmo. Llegó a Paris el mes de mayo del mismo año, i solo se detuvo algunos dias porque tenía un compromiso en la capital de Inglaterra, donde permaneció cinco meses ocupado en conciertos i lecciones, cuyos productos ascendieron a la suma de *doscientos cincuenta mil francos*, inclusas dos mil libras esterlinas que le fueron obsequiadas por una reunion de miembros del parlamento.

En octubre volvió a Paris, donde le llamaban los arreglos hechos con el ministro de la casa real, para la direccion de la música del teatro Italiano.

(Continuará.)

ENSAYO JENERAL.

DE UNA OPERA EN PARIS.

(Conclusion).

Quizá es tambien porque se desea ver en su traje ordinario a los famosos actores de la grande escena; el Olimpo en su casa junto a su hogar, los dioses cuando cesan de tronar; es casi una familiaridad, es como ir junto a ellos sobre las mismas

(*) En el dia, esta renta haria sonreír de lástima a cualquier aprendiz de compositor.

nubes son las primeras frutas que el vulgo no gustará, sino cuando le llegue su turno vulgar, frutas que a fuerza de arte i esmero, dan un gusto anticipado que la multitud no puede saborear, sino cuando estarán ya casi hartos de ellas los preferidos i predestinados: estas sensaciones, cuyo sabor nosotros los tristes escluidos de todas esas delicias adivinamos con la imaginacion i no con la impresion, hacen que los ensayos jenerales de la Opera sean un placer que todos quieren gustar.

Con quince dias de anticipacion son solicitados los preciosos permisos de entrar, se pide el favor de un asiento en un palco, i llueven las demandas en la direccion. El dia del ensayo, acude el jentío a la entrada de la Opera como el dia de la representacion: se pasean inquietos i afanados en las galerías los parásitos eternos de todos los obstáculos, i procuran encontrar un medio de introducirse en la sala: buscan la puerta dichosa con el zelo i las ansias de un gastrónomo sin dinero, que anda a casa de una buena comida que no le cueste nada. En la sala, los palcos se encuentran desde luego ocupados, pasa la jente por los corredores no bien alumbrados, i delante de la cocinilla que está cerrada, i agólpase despues en los anfiteatros. El público se presenta sencillo como la sala, i los amores propios se contentan con el sitio que encuentran. En el ensayo jeneral *Ali-Baba* habia pares de Francia en el patio, i he visto yo a un Consejero de estado colocado entre los mozos maquinistas. Cada uno se mete donde puede, i los elegantes preguntan por donde se baja al patio, como que es para ellos un pais desconocido: las damas se sientan muy contentas debajo de la araña: no hai sitio que no sea excelente; el asunto es oír i ver, i no el ser vistos. ¡Por cierto que es un ejemplo insignificante de igualdad este batiburillo del ensayo jeneral de la Opera!

Nada mas pintoresco que este aspecto confuso visto desde un lado: no causa aquella tristeza de la sombría uniformidad del vestido del sexo masculino, que da al piso de nuestros teatros el aspecto de un valle cubierto de piedras negras. El patio, las lunetas, i los asientos de los músicos se ven esmaltados de flores, de cintas, de plumas, de rostros risueños i hermosas cabelleras. ¡Es un espectáculo delicioso!

Hai tambien en el público de un ensayo jeneral de la Opera una circunstancia que le es particular. Muchos artistas, los mejores críticos le componen en gran parte, i comunican allí su franqueza ordinaria. La elegancia i la aristocracia se abaten delante de la intelijencia: son humildes; i es casi un desquite que tiene el ingenio sobre el dinero, i el talento sobre el orgullo. Los actores i las actrices tienen allí sus familias, i así no es extraño que se oigan voces de aplausos i amistad capaces de animarles. Todo el enjambre de las bailarinas toma parte en el espectáculo: van por las escaleras, por los corredores i bancos solazándose; se visitan, se festejan; usan de la sala como de una habitacion

que conocen, i apénas fijan su atencion en el público. Están en su casa, i no tienen que guardar con él respetos; el admitirle es un favor, i no un derecho; por entónces es el público el favorecido. Por eso se alegran i rien sin ningun miramiento ni escrúpulo, i usan de toda sumarcialidad i franqueza ordinaria.

En la escena, el espectáculo es mas digno de atencion. Las decoraciones estan dispuestas con mucho cuidado: todos los maquinistas observan los efectos de la luz i la perspectiva. En el corredor de los palcos primeros, en medio, delante de la cocinilla se descubre un hombre flaco, que estira el pescuezo i fija la vista; indicios ciertos del sumo interés que toma en la decoracion. Es Ciceri, que se juzga a sí mismo, i con rigor, yo se lo aseguro a vm: su gusto seguro e inexorable vale mas que todos los consejos que pudieran dársele. Los actores llegan con sus trajes ordinarios: son Nourrit, M^{ma} Damoreau, M^{ta} Falcon, Levasseur, Dabadie; vienen sonriéndose; el público los estima; i entran en escena sin que el corazon les palpite con mas violencia que cuando estudian en el piano. Oigámoslos: tienen palacios, esclavos, mil bolsillos de oro... pero en donde estan las coronas de estos reyes i los turbantes de estos turcos? Algunos accesorios que otros esparcidos, i puestos como por casualidad dejan solo columbrar todas las riquezas que encierra el almacén. Llamán a los guardias i a los jenízaros, i sale un veterano o un tambor de la guardia nacional que hace las funciones de Agar. Los coros; paisanos, sacerdotes, vestales, bayaderas o príncipes llegan casi todos en chaqueta i pantalon. El canto se interrumpe de repente: es Nourrit que dice a Madama Damoreau *la que me adora*, en lugar de *la que yo adoro*. Por mas que Habeneck eche el compas, todos se rien en la escena, en toda la sala, i entre bastidores donde se ven pasearse las comparsas. Solo despues de haber cesado las risotadas, vuelven a cantar hasta que llegue otro incidente. Los actores se dan la enhorabuena, i se aconsejan i se ponen de acuerdo sobre ciertos jestos: acaban luego su papel, con las manos en las faltriqueras, conteniendo su voz como una agua preciosa que no debe filtrar sino gota a gota. Sucede otras veces que alguna omision o algun otro descuido, convierte una escena importante en un despropósito que nadie puede comprender.

He aquí unas jentes con sables, puñales o fusiles, albaneces o persianos, i sus vestidos ordinarios, quieren acostumbrarse así al manejo de aquellas armas; i el contraste de aquellos adornos estranjeros con el traje ordinario causa un efecto singular.

Aquí Mr. Taglioni el padre, con el baston en la mano, hace maniobrar la corte i la ciudad; i entónces se descubre bastante bien los hilos que se emplean en el baile.

La llegada de los primeros actores de baile es saludada siempre por un murmullo de satisfaccion. Perrot baila con frac negro, con botas i pantalon blanco, las damas casi todas vestidas de blanco i adornadas

con elegancia, desplagan discretamente sus gracias: los saltos i las posturas aéreas son moderadas, pues a pesar de los calzoncillos, el vestido ordinario exige cierto pudor, del que solo pueden desembarazarse mediante la gaza del baile. I no hai que sorprenderse al ver la frialdad de los pasos, i posturas indicadas solamente, i de que solo se contente con mostrar lo que será el baile, sin ejecutarle aun. Sucede con todo esto como con la magnificencia con que va a adornarse la escena: son tesoros que solo se permiten ver por la cerraja de la puerta. Sin embargo, i a pesar de que todo se ejecuta a medias, se desplagan bastantes gracias para agradar; se han esmerado en vestirse bien. Las dos hermanas Noblet se presentan en estas fiestas con adornos uniformes. Para *Ali-Baba* estaban vestidas de blanco con adornos negros, i no sé si el lujo del traje oriental podrá añadir algo a la linda gracia que en ellas se ha admirado.

Pero lo que no puede pintarse es el baile de los hombres en el traje humilde por naturaleza de las modas del dia: verles ejecutar posturas turcas con sombreros blancos o negros, pantalones de nankin i botas, es cosa mui risible seguramente, i por mas esfuerzos que uno haga para no ofender a esas buenas jentes, no puede ménos de soltar la carcajada. Los drámas orientales son los mas burlescos: el traje hace en ellos un papel bastante considerable para hacer que se admita el carácter particular de los jestos i de los movimientos: desprovistos de estos auxilios indispensables, son mui ridículos. Las mujeres son mas diestras: saben acomodar bien los trajes mas comunes: así es que el infierno de *la Tentacion*, con trajes de merinos i sombrero de raso liso, nada tenia que chocase. Suele haber, es verdad, zapatos que se escapan, charreteras indóciles, i medias no mui bien jabonadas; pero son pequeñeces que puede uno dejar descubrir, i de notar sobretodo.

Haber asistido a un ensayo jeneral en la Opera, es haber visto el esqueleto del cuerpo que el dia siguiente se encontrará con todos sus adornos. No puedo echar en olvido que un dia (en el ensayo jeneral de *Nathalie*, me parece), quedé aturdido de ver a un casi viejo, que con una linda muchacha mostraba un carácter juvenil que me parecia extraño. El dia siguiente habia desaparecido la edad del anciano bailarín, gracias al carmin i albayalde, i una peluca rubia mui bien rizada. Un vestido de paño aumentaba la ilusion, i los espectadores solo hallaron en él un suizo, jóven montañés, tan dispuesto al parecer a saltar como los corzos de las montañas.

En suma, para un aficionado a la música no vale tal vez mas ir a los ensayos de la Opera, que para un gastrónomo pasar por la cocina antes que llegue la hora de comer.

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

F.

Sesta letra del alfabeto comun, i del sistema añadido de los Griegos con nombre de *PARHYPATE-MESON*: quinta del máximo, i septima del nuestro derivado del Guido-niano.

FA. Es la cuarta nota de la escala de *ut*. (*do*) de nuestro sistema moderno. La palabra *fa*, significa en arabe *boca, entrada, apertura*. Los antiguos Celtas consagraron esta nota al planeta Venus que representa *la entrada* o el principio de la vida.

FABORDON. (*falso-bordon*) Contra-punto formado a lo alto i bajo de un sujeto dado, de manera que el todo hace un canto a tres voces. cuyo sujeto ocupa el medio. Se le llama *falso bordon*, por carecer del verdadero *bajo*, o que al ménos se encuentra en la parte superior.

FALSA. *quinta*. Expresion inexacta con que se designa la que se ha llamado *quinta menor* o *diminuta*; que está en la distancia de cinco grados, consta de dos tonos i dos semi-tonos.

FALSETE. Voz llamada mas propiamente *de cabeza*. Esta clase de voz no se encuentra mas que en los hombres particularmente entre los Tenores.

FALSO-ACORDE. Acorde discordante; es decir, que es aquel cuyos sonidos son mal acordados, por no guardar la justeza de los intervalos.

FANFARRA. Banda militar compuesta solamente de instrumentos de cobre como Bugles, Cornetas-apistones, Trompas, Trombones, etc.

FANTASIA. Pieza de música en que siguiendo su título, el compositor procede por los caprichos de su imaginacion, o tomando por motivos algunos de los temas de una Opera.

FIGURA. La parte de la nota que indica su valor; i así se dice esta figura es Negra, Corchea, etc.

FIGURADO. Este adjetivo se aplica a las notas, o a la armonía: a las notas, como en la palabra *Bajo figurado*, para expresar un bajo que en lugar de una sola nota, divide el valor en muchas otras notas bajo un mismo acorde: a la armonía, cuando se emplean por su posicion en una marcha diatónica otras notas que las que forman el acorde.

FIGURAR. Es pasar muchas notas por una: es agregar al canto mas números de notas que las propias: en fin es dar a los sonidos armónicos una figura de melodía haciendo otros sonidos intermediarios.

FINAL. Esta palabra en música tiene la misma atribucion que en gramática; ella significa el acabo o conclusion de una pieza o de un trozo como de una variacion, o la señal que determina el fin.

FOLIAS. Aire de danza (*español*) que era mui usado en otro tiempo.

FORTE-PIANO. Antiguo nombre del instrumento que hoy se llama *Piano*.

FUERTE. Por abreviacion, F., indica herir la nota con mas fuerza que lo ordinario.

FUERTISIMO. Por abreviacion FF., superlativo de fuerte.

FUGA. Pieza de música en que se traza un canto que se le llama *sujeto* segun ciertas reglas de armonía i de modulacion, haciéndolo pasar sucesiva i alternativamente de una parte a otra. La palabra es derivada del latin *fuga, huida*; por que las partes procediendo así sucesivamente parecen partir de huida i persiguiéndose una a la otra. Omitimos el analisis de la *fuga*, por no ser propio de este lugar.

FUSA. Figura de música designada en una negra con tres barras.

(Continuará).

TEATRO LIRICO.

El domingo último se ha dado la *Favorita*. Antes de conocer esta célebre composicion del malogrado *Donizetti*, dabamos el primer lugar entre las obras de este gran maestro, a *Lucia*; pero la *Favorita* nos parece ahora su obra jefe. Nos aseguran que *don Sebastian* tiene tanto mérito como ella; pero nosotros no la conocimos i nuestra admiracion la lleva por ahora la ópera mencionada. Color local; grandeza de pensamientos; riqueza inagotable en las ideas; variedad e invencion en los acompañamientos, todo se encuentra derramado a manos llenas en esta obra inimitable.

Lástima nos da oír decir a ciertas personas; «no voy al teatro hoy, ya conozco esta ópera.» Nosotros tambien la hemos oído, i con la mayor atencion; pues sin embargo, en cada representacion encontramos mil cosas nuevas que admirar. —No haremos un análisis de ella porque seria muy largo. Mencionaremos muy a la ligera algunos trozos.

Principia con un coro de sacerdotes; pero este coro no es otra cosa que una simple *escala*, que recibe todo su ser del acompañamiento, tambien de una simplicidad admirable. El romance siguiente fué cantado por el Sr. Ubaldi, aunque indispuerto, con sentimiento i expresion, así como el pequeño duetto entre él i el Sr. Leonardi que hacia la simpática parte de *Baldassare*, quizá la mas interesante despues de la de *Leonora*. El sacerdote de *Nabuco* i el de la *Favorita* no dejan nada que desear desempeñados por aquel actor.

Alfonso, en el duetto, i sobre todo en su gran aria nos hizo oír esa hermosa i simpática voz que tanto distinguen al Sr. Bastogi.

Respecto a la Sra. Pantanelli, podemos asegurar en cuanto pende de nosotros que esta es una de las óperas en que está mejor. Su aria es a nuestro juicio una de las piezas que ejecuta de un modo mas perfecto. Esta aria es de enerjia i casi diríamos de bravura, i este es su elemento.

El Sr. Cavedagni estaba en voz, i esto se notaba cada vez que tomaba parte en los coros. El *partichino* que hacia esa noche parecia un papel de importancia.

A la señorita Rodriguez a quien aun no habiamos oído, daremos un consejo que probablemente no será nuevo para ella—que estudie la música. Con una voz de buen timbre, afinacion i buen compas, se puede ser algo en la carrera lirica.

Los coros tuvieron buenos momentos, del mismo modo que la orquesta.

Para que nuestro artículo no parezca demasiado adulator suplicaremos a tres coristas que canten *deveras*, i a ciertos instrumentos, que mientras la orquesta no se aumente, supriman en los *fuertes* una F. para equilibrar las muchas P. de que otros usan.

I MASNADIERI.

La compañía lirica nos ha regalado el oído el último juéves con esta hermosísima ópera de Verdi. ¿Que podremos decir de una obra de esta clase, i de la que solo conociamos el título? Aunque con temor emitiremos nuestra opinion en obsequio de nuestros lectores, i bajo la fascinadora impresion de esas notas que aun vibran en nuestro oído.

Principia con un preludio, que por el tono melancólico i modulaciones inciertas que en él dominan, fijan doblemente nuestra atencion. Vienen en seguida dos arías i una cavatina, cantadas por el tenor, el baritono i el soprano.

La elengacia sublime de la primera; lo tético i grandioso de la segunda, i la encantadora i elevada sencillez de la última, nos habrian revelado al maestro del dia, sobre todo en esos acompañamientos que solo a él pertenecen.

El público aun no conocia a uno de los cuatro principales personajes de esta ópera; pero un duo, muy pequeño, pero rico de dolorosa melancolía nos trae el *bajo* a la escena, del que tenemos que oír en cada nota un suspiro.

Hai a mas un segundo tenor, cuya parte si no de lucimiento, requiere sin embargo un cantante de la capacidad del señor Cavedagni, que lo desempeñó. No necesitamos decir que los papeles anteriores estaban a cargo de la Sr. Rossi, de los Sres. Ubaldi, Bastogi i Leonardi.

La enumeracion que hemos hecho del principio de esta ópera tiene solo por objeto dar a conocer a nuestros lectores *no concurrentes*, las personas a quienes estaba confiada su ejecucion; de ningun modo porque demos la preferencia a los trozos citados; pues a pesar del gran mérito de algunos, son a nuestro juicio dos de ellos por lo ménos, inferiores a los que vienen despues.

La ejecucion de esta obra necesitaria un artículo por separado, i no tenemos tiempo sino para decir que la señorita Rossi, a quien habiamos desconocido en el primer acto; desde que principió su ária del segundo nos hizo ver que el frío del público no la habia vencido, i que se proponia entusiasmarlo, como efectivamente lo consiguió.

El Sr. Bastogi es inmutable, siempre está bien; pero anoche se escedió a sí mis-

mo en su primera ária, en su gran duo i en particular en su último trozo, uno de los mas difíciles de la ópera.

El Sr. Leonardi, que no debió quedar satisfecho del principio del primer acto, por la misma razon que la Sra. Rossi, se repuso completamente desde el cuarteto que lo termina, i sobre todo en la ejecucion de su magnífica narracion del tercero.

Por lo que hace al Sr. Cavedagni, el público ántes que nosotros ha juzgado de la oportunidad con que ha introducido su romance, i de su buena ejecucion, aplaudiéndolo repetidas veces. No sabemos si en el orijinal viene la repeticion que anoche notamos, i por ignorarlo nos tomamos la libertad de decir que sin esa repeticion quizá su efecto seria mayor. El Sr. Ubaldi estaba en su noche, bueno, muy bueno desde el principio hasta el fin.

La orquesta anduvo jeneralmente bien; pero apesar de sus esfuerzos dignos de elogio, las óperas de Verdi la matan por falta de personal.

Los coristas han merecido anoche por lo ménos dos aplausos *de buena lei*, en los coros del 2.º acto; pero nuestro público lo entiende de otra manera, no aplaude a los coros cuando cantan, sino cuando bailan.

EL VALS.

Publicamos con este número un vals de Schubert, cuyas mejores partes hemos escojido, pues como se sabe es muy raro en esta clase de composiciones que todos los números sean igualmente buenos.

Nuestra opinion particular respecto al final de este vals seria, repetir el último compas *dos veces mas*; pero *una octava mas baja* ámbos compases.

AVISOS.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los SS. Germain Hermanos, calle Alumada junto a la pastelería de M. Monfranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escojidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

AVISO.

Hai unos pocos ejemplares de las grandes Variaciones del celebre Herz sobre motivos de la Hija del Rejimiento; a precio muy moderado.

En la Imprenta de la *Civilizacion* se encontrará.

SEMANARIO



MUSICAL.

Imprenta de Julio Bellu i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

CANTO ECLESIASTICO.

(Conclusion).

Llenariamos nuestro periódico si quisiéramos transcribir los repetidos i terminantes encargos que por autoridades competentes se han hecho a los eclesiásticos para que estudien el *canto llano*. Ni puede ser de otro modo. Si una gran parte i la mas solemne de los oficios ha de ser cantada; ¿no es de razon que este canto tenga sus reglas fijas i conocidas de todas las personas llamadas a practicarlo? ¿Que diríamos de un ejército destinado al mando de un solo jefe, si cada batallon no tuviera mas regla para sus maniobras que el capricho de cada individuo?

Este es precisamente el caso en que se encuentra en Chile el canto eclesiástico. Sin salir de Santiago, fuente de toda especie de recursos de este jénero, aseguramos que hai conventos de primera clase en los cuales no hai un solo individuo que tenga idea siquiera de arte tan esencial para un sacerdote. ¿que diremos del clero? En toda la república, esta numerosa corporacion solo cuenta con uno que sabe el *canto llano* — el SOCHANTRE de la catedral de Santiago. Con esto no solo queremos decir que el Sr. Méndez es la única persona del clero chileno que sabe *bien* esta especie de canto; lo que decimos es que ningun otro lo sabe *bien* o *mal*.

No sabemos como esplicarnos este descuido tan notable en este cuerpo, el mas respetable de América por su ciencia i virtudes.

Sin ostentar como pudiéramos una fácil erudicion, solo citaremos al caso el célebre Concilio de Trento que en su sesion 23, cap. 18, impone imprescindiblemente al clero la obligacion de saber el *canto llano*. Quizá teniendo esto presente el Sr. Arzobispo actual, fundó en el seminario una clase de esta enseñanza, que segun se nos ha dicho fue suprimida poco despues. Respetamos demasiado las determinaciones de S. I. para creer que esta supresion que deploramos, haya sido sin poderosos motivos.

Pero aun sin tener presente lo preceptuado a este respecto; la pompa, la dignidad, la hermosura de las solemnidades religiosas, no ganarian inmensamente con la

uniformidad i conveniencia en esta parte? Templo hai en Santiago en que las festividades de la Iglesia son celebradas con las mismas entonaciones con que se hacen las plegarias por los difuntos!!!

La ignorancia en estas materias la hemos oido disculpar en algunos eclesiásticos con la *mala voz*. Esto es disculpar la falta con el motivo que debia obligar a corregirla. No todas los sacerdotes tendrán buena voz; pero creemos que *todos* deben saber cantar. Lo contrario seria una razon para que los oradores que no tuvieran los pulmones de Danton, no aprendiesen las reglas de la oratoria.

Este abandono es tanto mas notable entre nosotros, cuanto en todos los pueblos católicos vemos el empeño que de algunos años a esta parte se ha puesto en el estudio del canto que nos ocupa. Esto no solo se ha hecho obligatorio a las personas destinadas al sacerdocio; sino que los alumnos de las escuelas normales tienen la precisa obligacion de estudiarle, a fin de enseñarlo a su turno a los discípulos de cuya educacion tienen que encargarse; i solo así podemos esplicarnos la multiplicacion inmensa de esta clase de métodos, que se nota en estos tiempos.

De cinco o seis años a esta parte hemos tenido en nuestras manos métodos de los siguientes autores—Minet, Mathieu de Versailles, Lafaje, Fétis, Adolfo le Dhuy, Wilhem i la magnífica edicion echa ultimamente en Francia del gran método de Jumilhac, en un tomo que no cuesta menos de 80 francos allí mismo. Estas circunstancias manifiestan el gran consumo que se hace al presente de esta clase de libros, i es un cargo mas contra nuestro indisculpable abandono.

El estudio, por lo demas de este ramo, no requiere el largo tiempo que la música. Como término medio, nos parece que dos años de moderada contraccion a él, serian mui suficientes para poder cantar a libro abierto cualesquiera trozo de *canto llano*.

¿Qué corporacion, que individuo de aquellos a quienes nos dirijimos hai en Chile que no tenga los recursos necesarios para pagar un profesor por dos años?

Cuando vemos a la música profana tomar cada dia mas colosales proporciones, ya con la aglomeracion de grandes masas de voces e instrumentos, o con invenciones de este último jénero para producir nuevos i desconocidos efectos; ¿la Iglesia seria la única que quedaria a retaguardia de los progresos de este arte que todo se lo debe, i a quien tambien corresponde cuando le

llama a contribuir a sus grandes solemnidades?

Perdónesenos la vehemencia con que a veces nos espresamos; pues si no podemos hacer alarde de una ardiente devocion, amamos al arte que creemos inseparable del culto a que nos gloriamos pertenecer,

Aun no lo hemos dicho todo.—Ninguna de las parroquias de Santiago tiene el instrumento indispensable en toda Iglesia—el órgano—quien lo creeria; la parroquia de Santa-Ana, con un templo verdaderamente grandioso, San Isidro, San Lázaro etc., no tienen un mal órgano.

Hace veinticinco años que no habia un solo lugar chico o grande consagrado al culto, que no contase con este instrumento esencialmente relijioso. Al presente carecen de él, no las capillas de campo; no las parroquias desvalidas, sinó nuestros principales templos.—Santo Domingo, reducido a un triste piano, San Francisco con un órgano que desuella los oidos de los devotos que allí concurren.....

La catedral tiene tres órganos: «esteril abundancia!» pues el uno está fuera de servicio; el otro mui desafinado i el tercero i mas nuevo se desmejora con tal rapidez, que ántes de mucho tiempo hará una completa coleccion con los otros dos.

No culpamos a nadie en particular, i seríamos injustos en hacerlo, cuando nos constan los esfuerzos laudables que en ciertos casos se han hecho por la mejora de esta parte del servicio divino. Por desgracia, como otra vez lo hemos dicho, estos esfuerzos no han corespondido a su objeto.

EL SEÑOR LANZA.

Por el último Vapor hemos sabido que este excelente artista habia dado un concierto en el teatro de Arequipa, con un éxito brillante. Los que dió en Lima no correspondieron a la justa reputacion de que gozaba en aquel pueblo, por la epidemia que en toda su fuerza entónces, alejaba a las jentes de toda clase de reuniones.

A la fecha se halla el señor Lanza en Tagna arreglando algunas funciones, i no estamos ciertos acerca de la direccion que despues tome. Se nos asegura que en Arequipa ha recibido propuestas mui ventajosas a fin de que se fije en aquel pueblo. Deseamos que no acepte i se vuelva a Santiago, donde ha dejado un vacío difícil de llenar.

BIOGRAFIA.

Joaquín Rossini.

(Continuacion.)

Los goces de un compositor en Italia son quizá mas picantes que en Paris, por que la admiracion se esprime de un modo mas esplendido; pero las caídas son tambien mas punzantes por que la desaprobacion no tiene límites.

La costumbre que aun se conserva de entregar al público la persona misma del artista, haciéndolo sentar en la orquesta durante las primeras representaciones de la nueva ópera, atacan su dignidad si su obra no es acogida favorablemente, pues en este caso los silvos e insultos son dirigidos a él mismo.

En Francia, cualquiera que sea el éxito, cualquiera que sea la mala suerte de una obra dramática, ella solo se compromete; el autor es siempre respetado. Aunque el suceso sea ménos fascinador, en el fondo satisface mas, por que es acordado de un modo mas noble e inteligente.

Se puede asegurar que la época en que Rossini ha gozado de su mas pura i completa gloria, fué en su larga mansion en Paris.

Habia sido necesario mucho tiempo para que su fama se estableciera; por que las diversos administraciones que se habian sucedido en el teatro italiano despues de 1813, época del suceso de *Tancredi* en Venecia, parecian haberse empeñado en dejar en el olvido sus bellas obras. Sus óperas, *l'Ingano fortunato* i *l'Italiana* i *Algeri*, eran las únicas que se habian oido, pero no habian gustado.

García fué quien a fines de 1819, dió a conocer a Rossini, haciendo poner en escena *el Barbero de Sevilla*. Poco faltó sin embargo para que la suerte de esta bella obra fuese igual en el teatro de la calle de Lonvois. a lo que habia sido en Roma en el teatro *Argentina*; pues en Paris no faltaban admiradores de Paisiello que creyesen una irreverencia que un músico jóven osara rehacer la obra de tal maestro.

Por lo demas, el rol de *Rosina* medio cremente cantado por Mme. Ronzi-Debegnis, no habia correspondido a la reputacion de la ópera, i si no sufrio una caída decidida, por lo ménos obtuvo un suceso incierto.

Solo despues de un ensayo infructuoso para hacer aparecer de nuevo *el Barbero de Paisiello*, i cuando Mme. Fodor se encargó del papel principal de mujer, la música del maestro de Pesaro fué conocida i se comprendió todo su hechizo. Entónces, cada representación aumentaba la alucinacion del público que parecia transformar a los espectadores, como el maestro habia transformado la música. *El Turco en Italia*, *la Gazza ladra*, *Tancredi*, *Otello*, *Cenerentola*, vinieron alternativamente a aumentar i estender el entusiasmo.

Ediciones multiplicadas de aquellas óperas; arreglos de trozos para todos los instrumentos, para músicas militares i para orquestas de baile, completaron la metamorfosis del gusto frances. En estas cir-

cunstancias vino Rossini a establecerse en Paris i a recoger los mas dulces frutos de su trabajo. Acojido, festejado, exaltado i rodeado de distinciones, debió engrandecer a sus propios ojos. Si algo faltó a su elevada fortuna, fué quizá la dignidad necesaria para gozarla: sus hábitos anteriores no lo habian preparado.

En su juventud Rossini, hombre de goces, poco moderado en sus inclinaciones, habia adquirido cierto cinismo en sus acciones i en su lenguaje, que podian pasar allende los montes, pero que no eran de buen tono en Paris. Dotado del mas brillante i fino talento, e imbuido a mas en la falsa opinion de que entre los franceses no habia nada sério, se persuadió que el papel por excelencia debia ser el de mistificador, i fué el que adoptó. Nadie podia desempeñarlo con mas ventajas; pero a nadie convenia ménos que al autor de *Semiramide* i de *Otello*. Por lo demas, se habia engañado. Bajo la apariencia de frivolidad, los franceses son quizá el pueblo mas serio del continente, i sin duda el que tiene el sentimiento mas delicado de las conveniencias i dignidad social.

El error de Rossini no disminuyó en nada la admiracion por su jénio; pero quizá perjudicó a su consideracion personal. Otra estravagancia de su talento, tan notable por lo demas, fué afectar una especie de desprecio por su arte, doloroso en un gran artista, i una indiferencia felizmente poco sincera, por su gloria.

Esta indiferencia tuvo éxito algun tiempo por que no se presentaba ningun rival temible; pero se desmintió algo, despues del suceso de Meyerbeer i de Bellini.

Los compromisos de Rossini con el ministro de la casa real, le imponian la obligacion de escribir para el teatro italiano i para la Opera francesa; pero el favor de que gozaba con el vizconde de Larocheffoucault, encargado de la administracion de las bellas artes, hizo conseguir muchas concesiones a su pereza. La primera obra que compuso en Paris fué una ópera de circunstancias para la consagracion de Carlos X, titulada *Il Viaggio a Reims*. La ejecucion de esta pequeña ópera fué encomendada a una reunion bien rara de cantantes, pues se notaba en ella Mmes. Pasta, Mombelli, Cinti, despues Mme. Damoreau, i los señores Zuchelli, Donzelli, Bordogni, Pellegrini i Levasseur.

El año siguiente Rossini arregló su *Mahometo* para la grande Opera, i lo hizo ejecutar bajo el título del *Sitio de Corinto*. En este trabajo desapareció una parte de la antigua particion, i fué reemplazada por nuevos trozos, de cuyo número es la bella aria compuesta por Mme. Damoreau, i la admirable escena de la bendicion de las banderas, en el tercer acto. El suceso de este arreglo de una antigua ópera, decidio a Rossini a emprender un trabajo semejante en su *Moises*; pero aqui la parte de la música nueva que fué preciso escribir, fué mas considerable. Un primer acto casi enteramente nuevo, las piezas de baile i el soberbio final del tercer acto; en fin una bella aria con coros en el cuarto, tal fué el

trabajo de Rossini en este arreglo que con justo título obtuvo el mas hermoso éxito, en 1827.

Un año despues dió *le Comte Ory*, elegante i graciosa partitura en la que Rossini hizo entrar un gran trozo de su ópera italiana *Il Viaggio a Reims* i algunos otros fragmentos, pero cuya mayor parte estaba compuesta de música nueva.

(Continuará).

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

G.

Septima letra del alfabeto comun, i sistema añadido de los Griegos con el nombre de MESON-DIATONOS: sexta del máximo i octava del nuestro derivado del Guidoniano.

GAI. Esta palabra escrita al principio de un aire o de un trozo de música, indica un movimiento medio entre el vivo i el moderado; corresponde a la palabra italiana *Allegro*, empleada al mismo objeto.

GAMMA. Tabla o escala inventada por Guido Aretino, sobre la que se aprendia a nombrar i entonar con justeza los grados de la octava, por la seis notas de la música entónces usadas *ut, re, mi, fa, sol, la*, siguiendo todas las disposiciones que se le podia dar.

Entre nosotros se llama con el mismo nombre la serie de sonidos de la música Europea, que está dispuesta de tal suerte, que consta en la octava de cinco tonos i dos semi-tonos; estando estos últimos entre tercera i cuarta, el primero, i entre septima i octava el segundo.

El nombre es derivado de la tercera letra del alfabeto griego, llamada gamma.

GENERACION. de los intervalos de Pitágoras. Todos los intervalos conocidos, i cuyas relaciones de los sonidos que los forman son conmesurables, han sido calculados por Pitágoras. Los intervalos tienen una conexión i una subordinacion recíproca: ellos son todos dados por una lei, i esta misma es dada por la experiencia i la teoría.

GENEROS. Formulas de sucesiones armónicas i melódicas. Los jéneros son tres; *Diatónico, Cromático, Enarmónico*. Diatónico es el que no emplea mas que los sonidos de la escala diatónica; i esta es una serie de sonidos que procede en su mayor parte por tonos. (V. *Diatónico*). Cromático, el que procede por semi-tonos (V. *Cromático*). El Enarmónico no es usado en la práctica, i solo tiene lugar en la diversa modulacion que forma por ejemplo el *sol* diese, en la mutacion del *la* bemol. (V. *Enarmónico*).

GIUSTO. (*tempo*) Expresion italiana que sirve para indicar un movimiento que no es mui vivo ni mui lento.

GRACIOSO. Adjetivo italiano que pues-

to a la cabeza de ciertos trozos de música, indica un caracter de ejecucion dulce i agradable,

GRAVE. Cualidad de los sonidos producidos por los instrumentos de grandes dimensiones, i por voces de bajos. Un sonido grave es opuesto a uno agudo.

GRAVE. Adverbio italiano, *gravemente*. Se pone a la cabeza de un trozo de música cuyo movimiento debe ser mui lento.

GUIA. Es la parte que entra primero en una fuga.

GUION. Signo que se ponía en otro tiempo al fin de un renglon de música sobre el grado donde debía ser colocada la nota del renglon siguiente. Este signo no está en uso.

GUIARRA. Instrumento de cuerdas con un mango con divisiones para poner los dedos.

GUIARRISTA. Artista que toca la Guitarra.

GUIARRERO. Fabricantes de Guitarras.

GRUPO. En italiano *grupetto*. Adorno del canto compuesto de tres o cuatro notas de poco valor, que en veces precede el ataque de otra nota de mayor duracion. Hai diferentes formas de grupos: el gusto del ejecutante dirige el modo de su empleo.

G sol re ut. Indicaba las mutanzas de la cuerda G.

Gusto. Palabra indefinible; pero si se puede dar a entender de algun modo es; El tacto puro delicado i pronto, que hace discernir todo lo que en las obras hai de gracia i elegancia.

(Continuará).

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. P. PETIS,

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

La calidad de sonido del oboé se presta maravillosamente a la expresion, cuando es bien tocado; su sonido tiene mas acento i variedad que el de la flauta, i aunque sea el producto de un instrumento pequeño, tiene mucho vigor i sobrepasa muchas veces a los demas instrumentos en las orquestas mas formidables. El oboé era cuarenta años atras el instrumento de aire agudo de que hacian mas uso los compositores. Hace tanto efecto en la orquesta como en los solos.

El instrumento que se le ha dado impropriamente el nombre de *cornio ingles* puede considerarse como el contralto del oboé, del cual varia en la forma. Sus dimensiones son mucho mas grandes, de manera que para facilitar la ejecucion fué preciso darle la forma curva. El *cornio ingles* toca a una 5ª mas baja que el oboé, a causa de la longitud de su tubo; su sonido es patético, i propio para los movimientos lentos, para los romances, etc. Este instrumento es moderno, pues no se conocia aun sesenta años atras.

El *fagote*, que es del jénero del oboé, i su bajo, fué inventado en 1539 por un canónigo de Pavia, llamado Afranis. Los italianos le llaman *fagotto* porque se compone de muchas piezas de madera reunidas como en un *lio*; i los franceses *basson*. Su estension es de cerca tres octavas i medio; su nota mas grave es el *si* debajo del pentagrama en llave de *fa*, su forma ha sufrido muchas modificaciones, i a pesar de los trabajos de muchos artistas i factores hábiles que han contribuido a perfeccionarlo, aun está lejos de la perfeccion; porque muchas de sus notas son falsas, i solo la habilidad del que lo toque puede corregirlas hasta cierto punto. Con todo todavia tiene algunos tonos que no dejan de ser sordos i otros falsos principalmente en los bajos. Es de pensar que no se repararán sus faltas mientras no se taladre este instrumento con mejores principios i bajo un nuevo sistema: para esto tal vez será preciso cambiar su forma i encorvar su extremo inferior, a fin de calentarlo mas pronto.

Los defectos que acabamos de indicar en el fagote son tanto mas sensibles, cuanto este instrumento es indispensable en las orquestas, pues que llena a la vez las partes de tenor i bajo de los instrumentos de caña, i liga las diferentes partes de la armonia: su empleo hace mejor efecto en el todo de la orquesta que en un *solo*; sus acentos son tristes i monótonos cuando canta solo.

En Alemania se usa a veces de un contrabajo de fagote que se llama *contrafagote* cuyas proporciones son mas grandes que las del fagote, del cual toca a la octava grave. Este instrumento es difícil de tocar, teniendo el defecto de articular los sonidos con lentitud; i es necesario para tocarlo ser de una constitucion robusta.

El *clarinete* es un instrumento mucho mas moderno que el oboé i el fagote; pues fué inventado en 1690 por Juan Cristoval Denner, instrumentista de Nuremberg. Al principio no tenia sino una llave, i se usaba mui raras veces a causa de sus muchas imperfecciones; pero la belleza de sus sonidos indujo a algunos artistas a procurar mejoras en su construccion. El número de sus llaves llegó insensiblemente a cinco; pero el instrumento ofrecia aun pocos recursos. Sin embargo permaneció en este estado desde 1770 hasta 1787, cuando se le añadió otra llave, hasta que en fin se le han ido añadiendo sucesivamente hasta catorce, i con todo aun no han desaparecido todos sus defectos. A mas de las dificultades que existen todavia en la ejecucion del clarinete, a muchas notas les falta exactitud i sonoridad. Este instrumento necesita lo mismo que el fagote, de un tubo taladrado por un sistema de acústica mejor del que le sirve en el dia; pues si bien la multitud de llaves en los instrumentos de aire corrije los defectos de justificacion, no obstante perjudica la sonoridad.

Son tales las dificultades que se ofrecen en la ejecucion del clarinete que no puede servir uno solo de estos instrumentos para tocar en todos los tonos. Aquellos en que

hai muchos sostenidos exijién un clarinete particular, necesitándose otro para los tonos en que hai muchos bemoles. Para comprender esta particularidad, es necesario saber, que cuanto mas corto es el tubo de un instrumento de aire, mas altas son sus entonaciones, i que estas bajan a medida que se alarga el tubo. De esto resulta, que si se alarga un clarinete de modo que su *do* esté al unisono del *si* bemol, bastará construir un clarinete de esta dimension para que tocándose en el tono de *do* produzca el efecto del *si* bemol; asi pues el músico que toque con este clarinete ya no tendrá que vencer dificultades en la ejecucion que ofrecen ciertas notas. Si se prolonga mas el clarinete de manera que su *do* suene como el *la*, mas grave que este *do*, el efecto que producirá el artista tocando en *do* será como si tocara en *la*, con tres sostenidos a la llave. Con esto quedan esplicados estos nombres de *clarinete en do*, *clarinete en si bemol*, *clarinete en la* que dan los músicos a este instrumento.

En Francia el clarinete no fué introducido en las orquestas hasta en 1757, habiéndose jeneralizado su uso desde entonces no solo en las orquestas ordinarias, sino tambien en las militares en que toca una de las partes principales; pero jeneralmente en dicha nacion, asi como en España, de los tres distintos clarinetes esparcidos solo se emplea el de *si* bemol para las músicas militares. El sonido del clarinete es voluminoso, lleno, fuerte i de una calidad que no se parece a la de ningun otro instrumento, particularmente en su cuerda grave.

Hai otra especie de clarinete llamado *requinto*, que solo sirve para las músicas militares en las cuales hace la parte mas principal; pues su sonido agudo i penetrante hace mucho efecto en el aire libre, al paso que seria chillon i casi insufrible en una orquesta ordinaria. Las dimensiones de este clarinete son menores aun que en el de *do* de modo que está a una 5ª justa mas alto que este por cuyo motivo se llama *requinto*. Asi es que si se toca el *do* con el clarinete de este nombre producirá el mismo sonido que si se tocara el *sol* mas grave que el *do* con el requinto.

Los franceses tienen otros clarinetes mas largos que tocan una 5ª mas bajo que los de *do*, i que tienen una calidad de sonido reconcentrado: se les llamó *cornio bajete* (*cors de bassette*), i vienen a ser el contralto del clarinete. Ultimamente se ha construido en Francia un *clarinete bajo*, que en la ejecucion no ofrece mas dificultades que el clarinete ordinario, i que completa la familia de este instrumento.

En la tercera especie de instrumentos de aire que se tocan con embocadura abierta o *bocal* se comprenden las *trompas*, los varios jéneros de *trompetas* o *clarines*, los *trombones*, el *serponton* i los *figlis*.

Los aires de caza se tocaron en las primeras óperas con *cornetas*, hechas de cuerno i ahujereadas. La *bocina* se inventó en Francia en 1680; pero al principio solo servia para la caza; despues fué introduci-

do en Alemania, donde se perfeccionó, i se aplicó al uso de la música. En 1750 se empezó a usar en Francia pero no se introdujo en la orquesta de la ópera hasta en 1757. Entonces producía mui pocos sonidos; pero en 1760 un alemán llamado Hampl descubrió que era fácil hacerle producir otros tapando en parte con la mano la porción abierta del instrumento que se llama *pabellon* o *campana*. Este descubrimiento abrió la carrera a artistas hábiles que se entregaron al estudio de la *trompa*. Otro alemán llamado Haltenhoff, completó las mejoras de este instrumento, añadiendo una *bomba con muesca*, por cuyo medio se afina exactamente el sonido, cuando por el calor se suben las entonaciones.

La trompa por su naturaleza solo produce ciertas notas de sonido puro, libre i abierto; los otros sonidos solo se obtienen por el artificio de la mano i son mucho mas sordos, los cuales se llaman *sonidos tapados*. Pero como en ciertos tonos estos sonidos tapados son precisamente los que se han de oír mas a menudo i como en ellos no producirían ningun efecto se inventaron unos tubos que se añaden a la trompa, por medio de cuyos cambios, se varia tambien el grado de elevacion del instrumento asi como se varia el del clarinete alargando su tubo. Por ejemplo: si suponemos que la trompa está en *do*, se concibe que si se le añade un tubo que baje el *do* de un tono, la trompa estará entonces en *si* bemol, i todos los sonidos abiertos del tono de *do* lo serán tambien en el de *si* bemol. Si se le añade un tubo mayor pondrá la trompa en el tono de *la sol* i asi sucesivamente. De esto resulta que el artista siempre toca en *do*, i que el tubo añadido obra la trasposicion necesaria.

Este sistema ingenioso bastaría para satisfacer todas las necesidades si la música no modulase, o bien, si modulando diese tiempo para cambiar el tubo de trasposicion; pero como no sucede asi, el compositor se ve precisado a suprimir las partes de *trompas* en ciertos lugares donde producirían mui buenos efectos, o a escribirlos en sonidos abiertos que no producen lo que él quisiera. Este inconveniente de la trompa ordinaria afectó a un músico alemán llamado Stölzel quien se propuso añadirle pistones, por medio de los cuales ponía a su gusto la columna de aire de la trompa en comunicacion con todas las notas. Esta mejora, que han perfeccionado muchos fabricantes de instrumentos de laton, será de grande utilidad algun dia; pero todavia no se ha jeneralizado su adopcion. Por otra parte es preciso confesar que los pistones tienen la falta de deteriorar la bella calidad del sonido de la trompa.

La trompa es un instrumento precioso por la variedad de efectos que causa: enérgico i suave alternativamente, se presta a sí mismo a la espresion de las pasiones violentas, como a la de los sentimientos tiernos. Tan bien colocada en los solos como en el todo de una orquesta, tiene mil modificaciones pero es preciso conocerla bien para sacar de ella todo el partido posible. El arte de escribir las partes de

trompa desenvolviendo en ellas todos sus recursos, es en el dia un arte todo nuevo que Rossini ha llevado a la perfeccion.

El clarinete es el soprano de la trompa, porque toca una octava mas alta que ésta; i aunque es mas limitado que ella, pues que no tiene los sonidos tapados con la mano, no es menos útil en muchas circunstancias. La calidad de su sonido es mas arjentino, claro i penetrante, i los efectos de uno de estos instrumentos no puede reemplazarse por los de otro. Su reunion ofrece a veces combinaciones mui felices. En otro tiempo no se conocía otro clarin que el de la caballería, que se llama *corneta*, i no se usó de otro en la ópera durante muchos años. Por fin los dos hermanos Braun, en 1770, trajeron de Alemania clarines perfeccionados, i desde entonces, la trompeta de caballería desapareció de las orquestas. Al principio de este siglo se hicieron clarines semicirculares, que propiamente hablando no eran sino pequeñas trompas, pero que no tenían la brillantez de sonido de los otros clarines. Despues de algunos años se volvió a adoptar el modelo antiguo.

Las entonaciones del clarin se modifican cambiando los tonos, como en la trompa; esto es, por medios de tubos adicionales.

Hace cerca de treinta años que se hicieron varias pruebas a fin de aumentar los recursos del clarin, pero no correspondieron los resultados a lo que se esperaba de ellas; por último un inglés concibió el proyecto de añadir llaves al clarin como en los clarinetes i oboes, i las indagaciones que hizo para conseguirlo fueron coronadas por el éxito; pero se ha visto que había creado un nuevo instrumento cuya calidad de sonido tiene poca relacion con el del clarin ordinario; así pues, se puede decir que este descubrimiento es una adquisicion pero no una mejora.

(Continuará.)

Lista de las personas suscritas a este periodico.

(Continuacion.)

SEÑORAS.

- Da. E. Tupper de P.
- » J. Besuain.
- » N. Murillo.
- » S. Lanza.

HOMBRES.

- D. Antonio Vidal.
- » Adolfo Desjardin.
- » Clodomiro del Sol.
- » Estevan Manzano.
- » Felipe A. Prieto.
- » Henrique Tocornal.
- » Ignacio Bezanilla.
- » Javier Bustamante.
- » José Javier Cuellar.
- » José María Bascuñan.
- » Santiago Lemus.
- » Nicolas Castillo.
- » N. Calderon.
- » N. Rodriguez.
- » Rafael Undurraga.

(Continuará.)

AVISOS.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los SS. Germain Hermanos, calle Ahumada junto a la pastelería de M. Monfranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escogidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

AVISO.

Hai unos pocos ejemplares de las grandes Variaciones del celebre Herz sobre motivos de la Hija del Rejimiento; a precio mui moderado.

En la Imprenta de la *Civilizacion* se encontrará.

AVISO.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo re-uelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo-Domingo abajo, núm. 135.

PIANOS DE ERARD,

Se nos ha remitido el brevete que insertamos a continuacion, por el que consta que este fabricante de pianos ha ganado en la exposicion de Lóndres la GRAN MEDALLA acordada a este producto.

Inútil nos parece todo elejio despues de un testimonio tan esplendido que hace aparecer los pianos de Erard como los mejores del mundo.

La seule et unique GRANDE MEDAILLE (*Council Medal*) accordée à l'Exposition universelle de Lóndres, à la facture de *Pianos et de Harpes* a été décernée à *Mr. Erard* en sa double qualité de Fabricant Francais et Anglais.

Mr. Erard se trouve ainsi le seul Fabricant de toutes les nations qui ait reçu la grande Médaille pour cette classe de produits.

NUEVO METODO DE MUSICA.

Se está imprimiendo un método de música, lo mas completo i compendiado que conocemos.

Su autor es uno de los profesores mas acreditados en Europa i sobre todo en Francia por cuya Universidad ha sido aprobado para la enseñanza en las escuelas. Su autor N. Quicherat.

Precio 2 pesos.

Se reciben suscripciones en este periódico.

SEMANARIO



MUSICAL.

Imprenta de Julio Bellin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

EL CONSERVATORIO.

(Conclusion).

Por el honor de nuestro país i del arte, al cultivo i engrandecimiento del cual hemos contribuido en cuanto ha estado de nuestra parte, no habíamos tratado en nuestro periódico sino mui a la lijera de este establecimiento, con cuyo nombre aun no han podido atinar ciertas personas. Ellas lo nombran alternativamente, *Escuela, Academia, Orfeon i Conservatorio*. Decididamente parece que ahora se han aferrado del último, sin duda por ser el que menos le conviene; pues ciertamente no hai una ridiculez igual a la de llamar Conservatorio de música a un establecimiento en que apenas se dá lecciones de canto *elemental*, es decir de *solfeo*.

Pero nosotros creemos que ni las pobres funciones que hace mas de dos años desempeña el *Conservatorio*, puede llenarlas debidamente mientras permanezca bajo la influencia de las inexpertas manos en que ahora se encuentra. Quizá no habríamos escrito este artículo si no hubiéramos oido en estos últimos dias a una de las personas que componen la COMISION SUPERIOR, reirse del grotesco papel que hacia esta comision cuando se trataba en su presencia de algo que *oliese* a música. Tiene esto algo de estraño?

La mencionada comision se compone de los S.S. presbítero don V. T. don N. T. i don S.C.

Las funciones de esta comision *según el Reglamento* son, entre otras; 3.ª atribucion: "Oír i *resolver* las cuestiones que se susciten entre el director i los profesores, procediendo, conforme al reglamento." La Comision no habra tenido gran trabajo en dar cumplimiento a este artículo, porque el *Conservatorio* no tiene aun *profesores* i por consiguiente tampoco cuestiones que *resolver*, lo que en ciertos casos habria sido mui divertido.

Atribucion 5.ª "Ejercer la inspeccion de las clases de música en los colejos i escuelas, sean estos particulares o públicos, obteniendo previamente del Consejo de la Universidad la autorizacion i demas providencias necesarias al efecto." Por mui amable i condescendiente que supongamos al Consejo Universitario, no creemos que llegue

a tanto que acuerde la *inspeccion de las clases de música* de que habla este artículo, a la *presente Comision*.

Atribucion 9.ª "Aprobar el *plan de estudios* i ejercicios de música que debe proponer el director del *Conservatorio*, etc." La susodicha Comision tiene un *pequeño inconveniente* para ejercer esta atribucion, sin duda una de las mas difíciles. Luego diremos cual es este inconveniente.

Atribucion 13. "Representar al gobierno cuanto crea conveniente para prevenir los abusos que pueden cometerse en la ejecucion de las composiciones destinadas al servicio relijioso, i pedir a las autoridades competentes el remedio de cualquier mal que se notare a este respecto." Apesar del *tamaño* de la anterior atribucion, esta nos parece inmensa i estamos ciertos que Mozart i Cherubini, con toda su ciencia habrian pensadolo mucho antes de comprometerse a aceptarla. Comprometerse a dar avisos sobre *abusos de ejecucion*!!!!

Nos parece llegado el caso de hacer saber a nuestros lectores el pequeño inconveniente que tienen los tres S.S. que componen la COMISION SUPERIOR para el ejercicio de sus funciones. **NO CONOCEN UNA NOTA DE MUSICA**. Falso, nos diran; como es creible que una Comision que se encarga de *resolver* cuestiones entre profesores de *música*; de ejercer la *inspeccion* de las clases de *música* en los colejos; de aprobar el plan de *estudios* i *ejercicios* de *música*; i de representar al gobierno cuanto sea conveniente para prevenir los abusos de *ejecucion musical*, no sean los hombres mas consumados en la ciencia? Pues señor, hemos dicho la verdad i hemos nombrado las personas; que alguno nos pruebe lo contrario....

Se dirá por unos, quizá como el gobierno ha podido nombrar a esos S.S. i como ellos han admitido funciones que se hallan en imposibilidad de desempeñar ni aun medianamente? Se dirá cuanto se quiera; pero el hecho es tal cual lo referimos. Probaremos sin embargo a encontrar solucion a este enigma que como otros quizá la tiene, i mui fácil.

El gobierno talvez por falsos informes creyó a estos S.S. en posesion de los estensos conocimientos que requería el encargo que en ellos depositaba, o no tuvo presente al nombrarles este requisito indispensable. Otros diran que en ningun caso debian ellos admitir, aun suponiendo aquella equivocacion en el gobierno. A esto contestaremos que estos caballeros, sin duda no tuvieron quien les advirtiera que

habia un *reglamento* para cuya ejecucion era indispensable saber la música, i no como quiera, si no en sus mas estensas relaciones. Nos honramos de conocerlos personalmente, i jamas creeremos que ha sido en ellos una lijereza el haber admitido este nombramiento.

Que se nos diga sino, si se les hubiera dado igual comision relativa a una clase de *química*, de *pintura* o de *mecánica*, ¿habrian aceptado? claro es que nó, ¿i como suponer que respecto a *música*, en que sin duda tienen aun menos conocimientos, hayan procedido de distinto modo? Si estas dudas tienen otra solucion, nosotros no la alcanzamos, pero jamas creeremos sin embargo, en el gobierno ni en estos S.S. motivos que no sean honrosos.

Sea de ello lo que fuere; estamos ciertos de que si nuestros *apuntes* llegan a ser leidos por algun historiador de la música chilena, i ve como se procedia con este pobre arte a mediados del siglo 19, exclamará con el sabido *oh tempora*!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

(Continuará.)

BIOGRAFIA.

Joaquín Rossini.

(Continuacion.)

Sin embargo, los artistas esperaban despues de mucho tiempo una grande ópera del autor de *Otello*, i deseaban por su gloria que no tardara mas tiempo en cumplir su promesa. Al fin esta fué satisfecha con *Guillermo Tell*, que se representó en la ópera en agosto de 1829.

El jenio del gran artista habia sufrido una última i completa transformacion. Convertido en compositor francés por la intelijencia fina i profunda de la accion dramática, por el sentimiento de las conveniencias i por un excelente declamacion en el recitativo habia conservado sin embargo todo su fuego, toda su elegancia, toda su riqueza italiana de motivos felices, i habia adquirido mas perfeccion en los detalles, mas habilidad de conformacion, mas calidades en fin cuyo conjunto compone lo que se llama *estilo*.

El suceso no fué dudoso para los intelijentes, que proclamaron unánimemente la nueva particion de Rossini como su mas bella obra i como uno de sus mas hermosos títulos de gloria. Desgraciadamente, el libreto es mal hecho, desprovisto de interes i lleno de contrasentidos. El público francés, bien que sensible a la música, no tiene el don de hacer abstrac-

cion de su inteligencia para entregarse al solo placer de oír bellas melodias. La falta de buen sentido en una obra, lo desanima i daña al placer que el compositor le hace probar. De aquí resultó la poca duracion de *Guillermo Tell* en la escena, al mismo tiempo que los trozos de esta obra sublime se encontraban en todos los pianos i se oían en todos los conciertos.

No obstante, cuando esta obra volvió a continuarse en Paris por el cantor Duprez, excitó la admiracion jeneral i obtuvo un suceso mas popular que en su aparicion. Suceso tardó sin embargo i que no hizo olvidar a Rossini su resolucion de no escribir mas para la escena francesa. Al siguiente dia de la primera representacion de *Guillermo Tell*, el autor de esta hermosa particion arrojó la pluma para no volverla a tomar. A los treinta i siete años de edad se consideró ya en el término de su carrera, diciendo a sus amigos que lo estrechaban para que continuase: "un suceso mas, nada añadiría a mi fama; una caida podría dañarme. No tengo necesidad de lo primero, i no quiero esponerme a lo segundo."

Este lenguaje, que ha encontrado sus apolojistas, nos hace conocer que habiendo recibido Rossini tan bello jenio de la naturaleza, no supo hermanarlo con el amor al arte, con este sentimiento puro i noble que hace cultivarle por sí mismo, que consuela al artista de sus desgracias. Rossini encubria su despecho contra la Francia con una excusa mas especiosa que sólida, olvidando que este despecho era una injusticia; pues declamaba contra el mal gusto de la Francia al mismo tiempo en que abandonado en la mayor parte de la Alemania, solo aquella nacion permanecía fiel a su gloria.

Si hubiera pensado con mas madurez, habria comprendido que cuando en el mundo entero hayan cesado para el los cantos, un eco solo resonará en su lira, i este será el de la Francia, de la que aun se exhalarán las cantinelas de *Guillermo Tell*.

La plaza de director del Teatro italiano que se habia dado a Rossini cuando llegó a Paris, no convenia a su pereza. Jamas administracion dramática se mostró ménos activa, ménos habil que la suya. Cuando él entró, la situacion de este teatro era próspera. Dos años le fueron suficientes para conducirle a dos dedos de su ruina; pues la mayor parte de los buenos actores se habian retirado i el repertorio estaba gastado, sin que el director se ocupara en reemplazar aquellos ni en renovar este.

A pesar de las favorables prevenciones de M. de Larocheffoucault por Rossini, al fin comprendió que un hombre de este caracter era el ménos a propósito para conducir una administracion, i de acuerdo con él mismo lo nombró intendente jeneral de la música del rei e *inspector jeneral del canto en Francia*; prebendas grotescas que no le imponian otra obligacion que la de recibir una renta de veinte mil francos anuales, i de ser pensionado en caso

de que por circunstancias imprevistas, llegará a cesar en sus funciones.

Estos arreglos tan favorables al compositor, tenian por objeto obligarlo a escribir para la ópera, pero dejándole la propiedad de sus obras i no disminuyendo en ningun caso el producto que de ellas podia sacar. Si las cosas hubieran permanecido en este estado, Rossini habria hecho suceder a *Guillermo Tell* cinco o seis operas; pero la revolucion que precipitó del trono a Carlos X, i a su dinastía en julio de 1830, rompió los lazos que ligaban el artista al monarca, i le restituyó a su pereza, privándole de su renta.

Se levantó una discusion desde entónces por la pension de seis mil francos reclamada por Rossini. La revolucion de Julio, decia él, era precisamente el ménos previsto de los acontecimientos que debian hacer cesar su funciones. Pedia, pues, la indemnizacion estipulada para este caso. Los comisarios de la lista civil por su parte pretendian asimilar su suerte con la de los otros empleados del antiguo rei, que privados de sus empleos, habian tambien perdido todos sus derechos; pero el maligno artista habia obtenido como un título de honor que el documento de sus compromisos con la corte fuesen firmados por el mismo rei, haciendo de este modo personales las obligaciones de Carlos X con respecto a su persona. Esta hábil maniobra le valió la ganancia de su proceso.

Durante los cinco o seis años que duró esta contienda, Rossini habia continuado viviendo en Paris. Por influjo de dos amigos suyos habia conseguido el privilegio de la Opera italiana, asociándolo a las considerables utilidades de esta empresa, bajo la sola condicion de consagrar algunos cuidados a la eleccion de las óperas, de los cantantes, i de asistir a los últimos ensayos de las obras nuevas. Despues de esta asociacion, toda en su provecho, Rossini se habia retirado a una miserable habitacion en los techos del teatro italiano.

Allí venian a verle los primeros personajes del país, haciéndoles aguardar largo tiempo en su antecámara. Para visitarle en esta pocilga, don Pedro, ex-emperador del Brasil, montaba una especie de escala situada en una profunda oscuridad. Rossini se excusaba de una situacion tan poco conveniente para un artista como él, con el pretexto de la pérdida de sus rentas que le obligaba a vivir con economía. Nadie creia en esta farsa; pues todos sabian que la rica dote de su mujer, las grandes sumas que habia traído de Inglaterra; el producto de la representacion de sus obras en la Opera; la venta de sus particiones, i los escelentes negocios a que sus amigos Roschild i Aguado le habian asociado, le constituian una opulenta fortuna.

Vivia en un desvan en Paris; pero en Bolonia tenia un palacio donde habia reunido objetos de arte, bellas porcelanas i la suntuosa vajilla del antiguo embajador Mareschalchi.

En 1836, volvió Rossini a Italia con solo la intencion de viajar i visitar sus propiedades; pero su mansion se prolongó, i el

incendio del teatro italiano, donde pereció uno de sus asociados, lo decidió a permanecer en Italia. Viviendo alternativamente en Milan i en Bolonia, presenta el triste espectáculo de un hombre, favorecido por todos los dones de la naturaleza i de la fortuna, devorado por el fastidio i descontento de los demas i de sí mismo.

La mas maravillosa organizacion, las mas favorables circunstancias i una de las reputaciones mas univcr-ales que haya habido en el mundo, no han podido satisfacerle. Solo una cosa le falta para gozar de todo esto, pero es una cosa esencial i sin la cual no hai nada de verdadero en el mundo: la fé! la fé en su arte, en los sentimientos del corazon, en la realidad del fin de la vida, fuera de los gozes materiales, i en el porvenir; la fé, sin la que nuestra existencia no tiene objeto i solo es una odiosa mentira.

El talento de Rossini es sin duda uno de los mas eminentes de la época. Sin educacion preparatoria, sin haber estudiado nada; de todo tiene suficientes conocimientos. Una palabra basta a su prodijiosa inteligencia para penetrar el misterio de las cosas mas abstractas, pero jamas pasa de este primer descubrimiento, por que los objetos mas serios de los estudios humanos solo tienen a sus ojos un valor de curiosidad. Su filosofía no solo es la de la duda, es la filosofía de la negacion: deplorable filosofía que cava un abismo al rededor del hombre aislándole sin ningun apoyo. En la efervescencia de la juventud, no se hacen sentir los resultados de este funesto sistema; pero a los cincuenta años, i Rossini tiene esta edad, solo enjendra el disgusto.

(Continuará.)

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

H.

Octava letra del alfabeto comun, i del sistema añadidos de los Griegos con número de MESE: i septima del máximo.

H. Esta letra en la designacion de las notas, indica en la Alemania el *Si* becuadro.

HARMONIA. Es una sucesion de acordes segun las leyes de la modulacion. *La harmonía*, tomada en su mas jeneral i extenso sentido, es la confeccion de muchas cosas distintas, que natural o artificialmente reunidas no forman mas que un solo i mismo todo.

HARMONISTA. Musico sabio en la harmonía.

HARMONOMETRO. Instrumento propio para medir las relaciones harmónicas.

HARMONICOS. Sonidos que resuenan debilmente a la octava de la quinta, i a la doble octava de la tercera de un sonido grave, cuando se hace vibrar una de grande dimension.

HARMONIOSO. Lo que tiene armonía.

HILAR. Hilar un sonido es principiarlo mui *piano* (*v. piano*), aumentarlo gradualmente hasta su mayor fuerza, i disminuirlo en seguida hasta concluir como se principió; todo esto *sin interrupcion*.

Este efecto es uno de los mas difíciles de ejecutar con perfeccion; pero es de la mayor utilidad, sobre todo para la voz.

HIMNO. Canto triunfal, encomiástico o patriótico.

HYP0-PROSLAMBANOMENOS. Cuerda fundamental del sistema de Guido Aretino.

I.

Novena letra del alfabeto comun, i del sistema añadido de los Griegos con el nombre de **PARAMESE**; i octavo del máximo.

IMITACION. La música dramática o teatral concurre a la *imitacion*, como igualmente la Poesía i la Pintura; pero tomada esta palabra en su sentido técnico, es el empleo de un mismo canto o de un canto semejante en muchas partes la una despues de la otra, al unisono, a la cuarta, a la quinta, a la tercera, o a cualquier otro intervalo.

IMITATIVA. (Música.) La música imitativa es aquella cuyo objeto es producir efectos semejantes o análogos a los que se advierten en la naturaleza: tales como el estruendo de la tempestad, el movimiento de las olas, el galope de los caballos, etc. Estas clases de imitaciones son mui imperfectas i no producen mas que efectos de convencion. Sin embargo son algunas veces necesarias.

IMPERFECTO, TA. Esta palabra tiene muchas acepciones en la Música. Un acorde *imperfecto* es por oposicion al acorde perfecto, i es el que lleva una Sexta o una disonancia; i por oposicion al acorde lleno, el que no tiene todos los sonidos que le convienen i que deben hacerlo completo.

Una cadencia *imperfecta* es la que por otro nombre se llama *irregular*. Una consonancia *imperfecta* es la que puede ser mayor o menor como la Tercera i la Sexta.

IMPROVISAR. Es cantar o tocar de repente, sin prevencion ni prevision.

INCOMPUESTO. Un intervalo *incompuesto* es el que no puede disolverse en intervalos mas pequeños, i no consta de otro elemento que él mismo; como por ejemplo el *diese* enhármónico, como la *coma*, i lo mismo el *semi-tono*.

INSTRUMENTAL. Lo que pertenece al juego de los instrumentos.

INSTRUMENTISTA. Músico que toca algun instrumento.

INSTRUMENTO. Termino jenérico bajo el cual se comprende todo cuerpo artificial capaz de dar i variar los sonidos, a imitacion de la voz humana.

INTENSIDAD. Cualidad enérgica de los sonidos, fuerza de su vibracion.

INTERMEDIO. Pieza de Música i de danza que se inserta en la Opera i algunas veces en la comedia, entre los actos de una grande pieza.

INTERVALO. Distancia que se encuentra entre un sonido i otro.

INTRODUCCION. Principio de una Opera

en la cual la Música no es interrumpida, i que incerta muchas veces muchas escenas i muchos trozos de la misma Opera.

INVERSO. (Contrapunto o imitacion) Contrapunto en el que una o muchas partes marchan por movimiento retrogrado, o contrario las otras han hecho entender por movimiento directo.

(Continuará.)

LA MARSELLERA.

Alguna parte quizá de nuestros suscriptores leerá con gusto la historia de esta marcha inmortal, precursora infalible de todos los grandes acontecimientos de la Francia. A su gran celebridad se agrega ahora la narracion del gran republicano i sublime escritor del día—**LAMARTINE** en la *Historia de los Jirondinos*.

I.

A a la lid, franceses, vamos:
Llegó de la patria el día,
Pues alza la tiranía
Su ensangrentado pendon.

¿No ois mujir por los campos
A sus satélites fieros?
Morirán a sus aceros
Las prendas de vuestro amor.

*A las armas, corred, ciudadanos,
Vuestras huestes heróicas formad,
I con sangre de viles tiranos
De la patria los campos regad.*

II.

¿Qué quieren esos esclavos
I esos reyes opresores?
¿A quién intentan traidores
Viles hierros imponer?

¡Oh, franceses, a nosotros!
¿Tal ultraje la ira enciende!
¿A nosotros se pretende
A la esclavitud volver?

*A las armas, corred, ciudadanos,
Vuestras huestes heróicas formad,
I con sangre de viles tiranos
De la patria los campos regad.*

III.

IV.

V.

VI.

¡Sostén, amor de la patria,
Nuestros brazos vengadores!
¡Alienta a tus defensores,
Adornada libertad!

Corra a tu voz la victoria:
I de tu triunfo testigos
Contemplan tus enemigos
Nuestra gloria al espirar.

*A las armas, corred, ciudadanos,
Vuestras huestes heróicas formad,
I con sangre de viles tiranos
De la patria los campos regad.*

ESTROFA DE LOS NIÑOS.

Quando mueran los mayores
Por su senda marcharemos;
Sus cenizas hallaremos
I sus virtudes allí.
I despreciando la vida
Por la gloria de su muerte,

Sabremos con pecho fuerte
O vengarnos o morir.

*A las armas, corred, ciudadanos,
Vuestras huestes heróicas formad,
I con sangre de viles tiranos
De la patria los campos regad.*

Estas palabras cantadas en notas graves i agudas alternativamente, parecian rujir dentro del pecho con los estremecimientos de la cólera nacional, i en seguida con la alegría de la victoria. Tenian algo de solemne como la muerte i de sereno como la inmortal confianza del patriotismo: parecian un eco de las Termópilas, era el heroismo cantado.

En su canto se veia el paso cadencioso de millares de hombres marchando unidos a la defensa de las fronteras por el suelo resonante de la patria, la voz llorosa de las mujeres, los vajidos de los niños, el relinche de los caballos, el silbido de las llamas del incendio devorando los palacios i las cabañas; los sordos golpes de la venganza hiriendo i volviendo a herir con el hacha, e inmolando a los enemigos del pueblo i a los profanadores del territorio. Las notas de aquel canto chorreaban como una bandera empapada en la sangre tibia aun del campo de batalla: hacian estremecer, pero el estremecimiento que se apoderaba del corazon con sus vibraciones era el de la intrepidez; infundia arrojo, redoblaba las fuerzas i ocultaba la muerte. Era el *agua de fuego* de la revolucion, que destilaba en los sentidos i en el alma del pueblo la embriaguez del combate.

Todos los pueblos oyen en ciertas épocas resonar de repente su pensamiento nacional, espresando con acentos que nadie ha escrito i que todo el mundo canta: todos los sentidos quieren pagar tributo al patriotismo i alentarse mutuamente: el pié camina, el jesto comunica alientos, la voz se apodera del oido, i el oido conmueve al corazon: el hombre entónces es todo entusiasmo, el arte es santo, la danza heróica, la música marcial, la poesía popular, i el himno que se desprende en aquellos momentos de todos los labios, no muere nunca, ni se le profana en circunstancias vulgares. Como las banderas sagradas suspendidas de las bóvedas de los templos, que únicamente salen en ciertas ocasiones, el canto nacional tambien se guarda religiosamente como una arma extrema para usarle en las grandes necesidades de la patria. El de los franceses tomó, de las circunstancias en que apareció, un carácter particular, que le hace a la vez mas solemne i mas siniestro; la gloria i el crimen, la victoria i la muerte están íntimamente enlazados con él. Fué el canto de patriotismo, pero tambien la imprecacion del furor conducia a aquellos soldados a la frontera i acompañaba las víctimas al cadalso. La misma arma que defendia el corazon del país en las manos del soldado, degollaba a las víctimas en las del verdugo.

(Concluirá.)

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. P. PETIS,

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

El inventor puso a este clarin de llaves el nombre de *Horn bugle*. Con este instrumento se puede ejecutar cantos como en el clarinete i en el oboé i en el dia se saca mucho partido de él en las músicas militares, Rossini lo ensayó felizmente por primera vez en el primer acto de la *Semiramide*.

Una vez descubierto el principio de la construccion de las cornetas de llaves se ha inferido que podria aplicarse a otro instrumento de la misma naturaleza, pero de mayores dimensiones, que serian el contralto, el tenor i el bajo de esta corneta. A esta nueva especie de instrumento de laton se le ha dado el nombre de *figli*, cuyas diversas estensiones son a poca diferencia como las de las voces a que corresponden. Su reunion produce felices efectos que no pueden reemplazarse por los demas instrumentos llamados *trombones* que son susceptibles de dar todas las notas en sonidos abiertos, por medio de una muesca que el músico mueve para alargar o cortar el tubo sonoro. Este instrumento se divide en tres, que son, contralto, tenor i bajo. El sonido del trombon es mas seco, duro i enérgico que el del *figli*; pero que tiene efectos propios suyos i que no se parecen a los de ningun otro.

Toda esta grande division de instrumentos de metal se ponen en vibracion por medio de una embocadura cóncava i cóncava a la cual se aplican los labios con mas o menos fuerza, soplando i marcando la nota por un golpe de lengua, ejercicio mui difícil i que exige tantas disposiciones naturales como estudio. Hai algunos a quienes la conformacion de los lábios les es un obstáculo insuperable para tocar bien la trompa o el clarin. A los instrumentos de embocadura o de *bocal* que se acaba de nombrar, se ha de añadir el *serponton*, instrumento bárbaro que mole ta el oido i que se usa en las iglesias i músicas militare, aunque en estas no es tan desagradables cuando se une en la ejecucion a los demas bajos, tales como el trombon i el *figli*. Este instrumento fué inventado en 1590 por un canónigo de Auxerre, llamado *Edme Guillaume*. Su construccion es viciosa en todo punto, falsas muchas de sus entonaciones, i sus sonidos mui débiles.

El órgano es de todos los instrumentos de aire el mas considerable, majestuoso, i rico en variedad de efectos i al mismo tiempo el mas hermoso. De él se ha dicho que es mas bien una máquina que un instrumento; i aunque sea asi, de cualquier modo que se le califique, no es menos cierto que es una de las mas bellas invenciones del espíritu humano.

Algunas relaciones de los escritores de

la antigüedad, i particularmente de Vitruvio, han puesto en un laberinto a los comentadores que querian aclarar lo que aquellos escritores entendieron por *órgano hidráulico*, cuya invencion atribuyen a Ctesibio, matemático de Alejandría que vivió en tiempo de Tolomeo-Evorgetes. Todo lo que han dicho estos comentadores del órgano hidráulico solo ha servido para probar que ignoraban enteramente el objeto de que trataban; i es mui probable que nunca se sabrá en que consistia su mecanismo. En cuanto al órgano *neumático*, es decir, el que se pone en vibracion por medio del aire, que se dice fué conocido tambien de los antiguos, sin otra garantia que algunas indicaciones obscuras de los poetas, es probable que no era otro que el instrumento rústico de los escoceses i auvernios que nosotros llamamos *gaita*.

El órgano mas antiguo de que se hace mencion en la historia, es el que el emperador Constantino Copronimo envió el año 757 a Pepin, padre de Carlo-Magno. Este órgano que fué el primero que se vió en Francia, i que se colocó en la iglesia de S. Cornelio en Compiègne, era sumamente pequeño i portátil, asi como el que construyó un árabe llamado Gíafar i que el Califa de Bagdad envió a Carlo-Magno.

Un sacerdote veneciano, llamado Gregorio parece fué el primero que ensayó la construccion de los órganos en Europa. Luis el Piadoso le encargó en 826 la fabricacion de uno para la iglesia de Aix-la-Chapelle. Fueron pocos rápidos los progresos que se hicieron en el arte de construir este instrumento i aun parece que hasta en el siglo décimo cuarto no empezó a desplegarse este arte. Francisco Landino, por otro nombre llamado *Francesco d'egli organi* por su mucha habilidad en este instrumento, hizo muchas mejoras en él por los años de 1350. En 1470 un alemán llamado *Bernard*, organista de Venecia, inventó los pedales.

El órgano se compone de muchos órdenes de caños, de los cuales los unos son de madera o de un metal compuesto de una mezcla de plomo i estaño, i con una abertura como en las punta; i los otros tienen en la embocadura lengüecitas de cobre o bien cañas. Estos cañutos estan puestos derechos al lado de su embocadura en unos ahujeros que existen en la parte superior de ciertas cajas de madera que se llaman *secretos*, las cuales reciben el aire formado por unos grandes fuelles, distribuyéndolo en los conductos que se comunican con el interior de dichas cajas. A cada orden de cañutos corresponde una regleta de madera llamada *registro* que tambien está ahujereada a iguales distancias de los ahujeros de la caja-secreto. El registro está dispuesto de modo que puede correrse fácilmente cuando el organista lo saca o lo mete. Si el registro está metido, sus ahujeros no corresponden a los del secreto en que están colocados los cañutos, i entónces el aire no puede entrar en ellos; pero si está sacado, los ahujeros se hallan en perfecta correspondencia, i el aire puede penetrar en los cañutos. (Continuará.)

AVISOS.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los SS. Germain Hermanos, calle Ahumada junto a la pastelería de M. Moufranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escojidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

AVISO.

Hai unos pocos ejemplares de las grandes Variaciones del celebre Herz sobre motivos de la Hija del Rejimiento; a precio mui moderado.

En la Imprenta de la *Civilizacion* se encontrará.

AVISO.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo re-uelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo-Domingo abajo, núm. 135.

PIANOS DE ERARD,

Se nos ha remitido el brevete que insertamos a continuacion, por el que consta que este fabricante de pianos ha ganado en la exposicion de Lóndres la GRAN MEDALLA acordada a este producto.

Inutil nos parece todo elejio despues de un testimonio tan esplendido que hace aparecer los pianos de Erard como los mejores del mundo.

La seule et unique GRANDE MEDAILLE (*Council Medal*) accordée à l'Exposition universelle de Lóndres, à la facture de *Pianos et de Harpes* a été décernée à *Mr. Erard* en sa double qualité de Fabricant Francais et Anglais.

Mr. Erard se trouve ainsi le seul Fabricant de toates les nations qui ait reçu la grande Médaille pour cette classe de produits.

NUEVO METODO DE MUSICA.

Se está imprimiendo un método de música, lo mas completo i compendiado que conocemos.

Su autor, Quicherat, es uno de los profesores mas acreditados en Europa i sobre todo en Francia, por cuya Universidad ha sido aprobado su método para la enseñanza en las escuelas.

Precio 2 pesos.

Se reciben suscripciones en este periódico.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Bellin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

Mas apuntes para la historia de la música en Chile.

EL CONSERVATORIO.

El domingo último ha tenido lugar la *instalacion* del cacareado *Conservatorio*. Para que los resultados de la idea fuesen consecuentes a sus principios, este acto público no ha sido otra cosa que la farsa mas ridícula que puede imaginarse. En esto solo es de sentirse la concurrencia de estimables personas, cuyos buenos deseos merecian un objeto mas digno de su proteccion.

Desde la *vispera*, los vigilantes desempeñaban las calles en busca de las personas *agraciadas* con el *diploma* de su nombramiento. Estos *diplomas*, que ahora se repartian con tanta prisa, estaban sin embargo firmados i corrientes desde principios de setiembre del año pasado. Porque tanta prisa ahora? Nosotros lo diremos: el *Conservatorio*, o el cuerpo sin cabeza a que se ha dado este nombre, ha encargado a Europa instrumentos de música, i segun entendemos ha tomado al *fiado* el *vestuario militar* con que suelen presentarse los alumnos de *solfeo* de que solo se compone. Esto como es consiguiente es preciso pagarlo, i como el llamado *Conservatorio* no tiene fondos, i que talvez el gobierno no quiere botar dinero a la calle, para ver contraidas sus miras, se encuentra pues el dichoso *Conservatorio* en los mismos apuros que una persona que no tiene con que satisfacer sus deudas.

En tal apuro se ha tenido la feliz idea de *instalar* el *Areópago* musical, ni mas ni ménos como lo hacian los reyes con las *Córtes* o *Estados Jenerales*, con la sola diferencia que aquellos pedian *dinero* i que los conservatoristas piden *conciertos*. Quedó, pues, acordado que se daría *algunos* *conciertos*, i para que éstos tengan alguna novedad serán de *dia*. El público va a concurrir a bandadas, i el *Conservatorio* a enriquecer. Pero nos hemos estraviado de nuestra relacion. Volvamos a ella.

Se abrió lo seseion con *ausencia* de la persona que habia firmado la citacion, presidiendo la Señora de Huneus i sirviendo de secretario el Sr. Cobo, uno de los tres de la *COMISION SUPERIOR*. Todos esperaban como es natural un discurso o a lo ménos algunas palabras análogas al objeto i *utilidad* del *Conservatorio*. La presidenta que notó aquella falta trató

de enmendarla con la lectura de un artículo del reglamento, i diciendo al congreso, "quedan Udes. instalados." Apenas estas palabras pronunciadas, toda la reunion tomó la palabra, disputándose a quien propondria mas personas para hacer parte del *Conservatorio*. Entre la lluvia de presentados cayó tambien el nombre del que escribe este artículo.

El jóven que hacia de secretario en la reunion, a quien no se le oculta su insuficiencia para desempeñar las funciones de la *COMISION SUPERIOR*; propuso se nombrase una junta de seis personas para inspeccionar el estado del *Conservatorio*. El director hizo ver *a media voz*, al S. C. que esta indicacion no solo le era ofensiva sino que era anti-reglamentaria.

Nosotros somos tambien mui apasionados a la observancia del orden, sobre todo cuando estan encargadas de su cumplimiento personas que no lo entienden.

Entre otros solo notaremos un hecho respecto a presentaciones, pero del mas alto ridículo. Una de las señoritas de la reunion propuso a las SS. P..... i R..... A estos nombres, algunas personas mostraron cierta vacilacion, por no decir otra cosa. Notando esto el S. D. V. S. que suponemos será conservatorista, pues *no sabe música*, hizo indicacion para que la propuesta se redujese a *votacion*. Esta idea del S. S. ha sido mirada por algunos como un insulto a las dos artistas. Nosotros creemos por el contrario que sin este espediente, el desaire habria sido mayor, pues la propuesta habria quedado reducida al silencio, mas significativo aun.

Se procedió a votar: cual fué el resultado? Eran *catorce* las votantes; salieron *nueve* por la admision—*cinco* en contra." Si la votacion era un insulto ¿qué dirémos del resultado? Que motivo racional siquiera pueden haber tenido las personas que se opusieron a la admision de estas señoras? En casos de esta naturaleza quisiéramos hallarnos a mil leguas de distancia de nuestro pais. En tales circunstancias nos da vergüenza ser Chilenos, porque creemos que solo en Chile se ven ocurrencias de esta especie.

Las dos personas de que se trata han sido admitidas en corporaciones europeas i americanas algo mas serias e importantes que el disparatado *Conservatorio*; i estamos ciertos de que para su admision no se hizo votacion, pues en tal caso no habrian aceptado. Esto nos trae a la memoria una cosa algo parecida que hemos presenciado no hace mucho tiempo.

Cuando llegó a Santiago el escelente actor Fedriani, trató de poner a sus dos niñas de tierna edad en alguno de los colejos; de todos ellos fueron rechazadas por ser hijas de *cómico*. Sin embargo, todo rico bribon; todo tahir de profesion; todo estafador; todo quebrado fraudulento, etc., puede estar seguro de encontrar abiertas de par en par las puertas que estan cerradas para el artista honrado i de talento. Permítasenos una observacion.

Sin hablar de los artistas presentes en Chile, nosotros no conocemos personas mas dignas que los *cómicos* Morante, Cáceres, Fedriani i Casacuberta. Este último ha muerto de *hambre* en Santiago por no degradarse a pedir un real para comer, ni aun a personas que se habrian despojado de su única camisa para dársela. ¿Cuál de esos que desdeñaban al *cómico* serian capaces de imitarlo en su delicadeza?

Sepan las personas del *nó*, que mui lejos de honrar a las señoras con haberlas admitido; ellas hacian un gran favor presentando su importante cooperacion. Esta ocurrencia es tanto mas notable, cuanto que para la admision de *todas* las otras personas propuestas no hubo *votacion*.

Si nosotros nos hubieramos encontrado en la reunion, lo menos que habriamos hecho habria sido abandonar nuestro asiento, i nos es sensible que los artistas que allí se hallaban no lo hayan hecho. Por lo demas, segun todos los concurrentes, el nacimiento i la muerte del *Conservatorio* han sido en el mismo dia. Nos falta un deber que cumplir antes de terminar este artículo.

Damos las mas rendidas gracias a la persona que pidió nuestra incorporacion, i a toda la reunion por habernos admitido; pero suplicamss a la *COMISION SUPERIOR* no se tome el trabajo de proponer al gobierno nuestro nombramiento.

Al llevar la correccion del anterior artículo a la imprenta, una apreciable persona nos hizo leer algunas líneas con que un corresponsal del Diario de Valparaiso ha tenido a bien honrrarnos. Por ellas hemos sabido que el Sr. C. al oír nuestro nombre hizo la observacion de que la *COMISION SUPERIOR*, que *no sabe música*, tiene el derecho de poner su *veto*.

El Sr. C. no nos conoce, pues en caso contrario no nos hubiera hecho el agravio de suponernos capaces de admitir un empleo, *ni aun graatis*, en un establecimiento que no hemos cesada de atacar, no solo por la completa ignorancia de la *COMISION*

SUPERIOR, etc., etc.; sino porque estamos convencidos, i hemos probado su absoluta inutilidad.

La lectura de estas mismas líneas nos ha advertido una cosa que ignorábamos, a saber: que por uno de los artículos del reglamento, el *Conservatorio* debe dar cierto número de conciertos, *por sus alumnos*. El *Conservatorio* no tiene un solo alumno capaz de hacerse oír, de suerte que si hai conciertos serán dados por personas que han aprendido en su casa. Nos equivocábamos; hai un jóven que sin duda es lo único con que cuenta el establecimiento, el Sr. Zubicueta; pero este jóven es nuestro discípulo, i ya habia cantado mil veces en público, con buen suceso, cuando aun no se hablaba de *Conservatorio*.

A la esquivéz de los SS. de la Comisión, nosotros corresponderemos como buenos cristianos, con un consejo, i es, que si quieren hacer algo que se les agradezca, se retiren.

A tan poca cosa se reduce lo que la pobre música espera de estos SS. ¿Serán tan poco filarmónicos que no lo hagan?

En el *Mercurio* de la misma fecha que el *Diario*, dice un corresponsal que fuimos admitidos *por unanimidad*. Reiteramos nuestros agradecimientos; pero para nosotros, en cuanto a *Conservatorio*, lo mismo es ocho que ochenta.....

(Continuará.)

BIOGRAFIA.

Nicolas Paganini.

Paganini el virtuoso (1) violinista mas extraordinario i mas famoso del siglo 19, nació en Génova el 18 de febrero de 1784. Su padre Antonio Paganini habia establecido una pequeña tienda en el puerto, en que desempeñaba las funciones de factor. Aunque este hombre estaba desprovisto de educación, i que fuese brutal en su cólera; tenia sin embargo inclinacion a la música. Su inteligencia descubrió muy pronto las felices disposiciones de su hijo para este arte, i resolvió desenvolverla por medio del estudio; pero su execiva severidad quizá habria dado resultados contrarios o los que le esperaban, si el jóven Paganini no hubiera estado dotado de la firme voluntad de ser un artista distinguido.

A los seis años de edad ya era músico i tocaba el violin. Juan Servetto, su primer maestro, era un hombre de poco mérito, por lo que Paganini no permaneció mucho tiempo bajo su direccion. Su padre lo confió a los cuidados de Giacomo Costa, director de orquesta i primer violin de las principales iglesias de Génova. Bajo este profesor hizo rápidos progresos.

(1) Virtuoso. Persona de talento en las bellas artes. No tenemos noticia de que hasta ahora se haya empleado esta palabra en el sentido que le dan los franceses e italianos, de quienes la tomaron los primeros.

En nuestras anteriores traducciones la hemos evitado; pero en la presente la creemos indispensable, no sabiendo con que equivalente reemplazarla. Si se nos indica nuestro error lo agradeceremos pues no nos consideramos con autoridad para aplicar el consejo de Horacio.

A los ocho años de edad, Paganini compuso una primera sonata de violin que desgraciadamente no ha conservado i que mas tarde se ha perdido con otras composiciones. Costa solo le dió lecciones durante seis meses, en este tiempo el maestro obligaba a su discípulo a tocar un concierto nuevo cada mes en la iglesia. Este ejercicio se continuó hasta la edad de once años. A los doce, Paganini tocó por primera vez en un concierto, en el gran teatro de Génova. Tocó tambien unas variaciones de su composicion sobre el tema de *la caramagnole*, en voga entónces, i en las que excitó transportes de admiracion.

En esta época de la vida del jóven artista, los amigos aconsejaron a su padre de darle buenos maestros de violin i de composicion. Este le condujo a Parma con el designio de hacerle tomar lecciones de Alejandro Rolla. En Viena ha publicado Paganini en un diario la anecdotita de su primera entrevista con el maestro que iba a tomar por guia.

“Al llegar a casa de Rolla (dice) le encontramos enfermo en cama. Su mujer nos condujo a una pieza vecina de su dormitorio, con el objeto de consultarse con su marido que parecia poco dispuesto a recibirnos. Habiendo apercibido sobre la mesa del cuarto en que estábamos un violin i el último concierto de Rolla, me apoderé del instrumento i toqué este trozo a primera vista. Admirado de lo que oía, el compositor se informa del artista que acababa de escuchar. Cuando supo que el violinista no era mas que un niño, no quiso dar crédito hasta que se aseguró por él mismo. Me declaró entónces que el no tenia mas que enseñarme i me aconsejó ir a pedir a Paër lecciones de composicion.”

El cuidado que toma Paganini en esta anecdotita para defenderse de haber tomado lecciones de Rolla, es una singularidad difícil de esplicar. Sin embargo, es indudable que durante algunos meses fué discípulo de este hábil músico; pues Gervasoni que lo habia conocido en Parma en su infancia, lo asegura. Por lo demas, no fué de Paër, a la razon en Alemania, de quien Rolla le aconsejó tomar lecciones de contrapunto, sino de Ghiretti, que habia sido tambien maestro de este mismo Paër.

Durante seis meses, recibió Paganini tres lecciones por semana, dedicándose principalmente al estilo instrumental bajo la direccion de Ghiretti. Ya en este tiempo se ocupaba en buscar nuevos efectos en su instrumento. Con frecuencia se suscitaban discusiones entre Paganini i Rolla sobre las innovaciones que el discípulo solo entreveía entónces, i que solo podia ejecutar de una manera imperfecta, mientras que el gusto severo del maestro condenaba estos estravios, sin embargo de los resultados que podian producirse.

De vuelta a Génova, escribió Paganini sus primeros ensayos para violin. Esta música era tan difícil, que él mismo estaba obligado a estudiarla, teniendo que hacer constantes esfuerzos para resolver problemas desconocidos para los otros violinistas.

A veces se le veía probar de mil maneras diferentes el mismo pasaje, durante diez o doce horas quedando al fin del dia abrumado de fatiga.

Mediante esta persecucion sin ejemplo, consiguió vencer dificultades miradas como insuperables para los otros artistas, cuando publicó una muestra en un cuaderno de estudios. A la edad de diez i siete años, es decir en 1801, Paganini hizo un viaje en la alta Italia i en la Toscana, deteniéndose en Liorna, donde escribió música de fagot, para un aficionado sueco que se quejaba de no encontrar música bastante difícil para su talento. Dió tambien conciertos en que se comprometía a tocar a primera vista toda especie de música. A consecuencia de uno de estos conciertos, un aficionado, encantado del modo como habia ejecutado un concierto de Viotti, le regaló un hermoso violin de Guarneri.

En medio de estos sucesos, se nota en la vida de Paganini una de esas peripecias tan frecuentes en la vida de los artistas. De repente se disgustó del violin, i se apasionó de la guitarra, dividiendo cuatro años en el estudio de este instrumento i en el de la agricultura. Por último volvió a sus primeras inclinaciones i tomó su violin en 1805, principiando de nuevo sus viajes.

A su llegada a Luca, excitó tan gran entusiasmo en un concierto que tocó en la iglesia de un convento, que los religiosos se vieron obligados a dejar sus asientos para impedir los aplausos. Por este tiempo fué nombrado primer violin solo de la Corte de Luca en la que daba lecciones de violin al príncipe Boccioqui. Durante una residencia de tres años en esta ciudad, añadió muchas novedades a las que ya habia descubierto.

De este modo buscando la variacion de efectos en su instrumento, en los conciertos en que por obligacion tenia que hacerse oír dos veces por semana en la corte, quitó la segunda i la tercera cuerda de su violin, i compuso una sonata en diálogo entre la prima i la cuarta, a la que dió el nombre de *escena amorosa*. El suceso que obtuvo fué el orijen de la costumbre que adquirió de tocar trozos enteros en la cuarta cuerda, por medio de sonidos armónicos que le permitian llevar la estension de esta cuerda hasta tres octavas.

(Continuará.)

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

M.

Decima tercia letra del alfabeto común, i del sistema máximo de los Griegos; i duodécima del añadido con el nombre de NETE-DIEZEUMENON.

MACHUELO o MACHOL. Instrumento de los Hebreos, que se asemejaba un poco al bajo de Viola, i que era montado en ocho cuerdas.

A LAIDE POLKA

compuesta por
A. NEUMANE

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic accompaniment with chords and melodic lines. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo).

The second system continues the piece and includes first and second endings. The first ending is marked "1a" and the second ending is marked "2a". The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

The third system of musical notation continues the piece with complex rhythmic patterns and chordal textures. It includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

The fourth system of musical notation includes a section labeled "TRIO" in the upper right corner. The music features a change in texture and dynamics, with a *pp* (pianissimo) marking.

The fifth system of musical notation continues the piece with complex rhythmic patterns and chordal textures. It includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

The sixth system of musical notation concludes the piece with complex rhythmic patterns and chordal textures. It includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

MADRIGAL. Pieza de música compuesta para las voces, sin acompañamiento; estaba en uso desde el principio del siglo XVI, i cesó su moda con el triunfo de la música dramática.

MAESTOSO. Adjetivo italiano que designa un movimiento lento i majestuoso.

MAESTRIA. Institucion de música dependiente de las Iglesias, Catedrales o Colejias. Las maestrías se componen de un maestro de música i de un cierto número de infantes de Coro subordinados a su doctrina.

MAESTRO DE MUSICA O DE CAPILLA. Músico asalariado para componer música i hacerla ejecutar; i dar lecciones a los infantes de Coro: *este bate la mensura i dirige los músicos.* Se da tambien este nombre al que dirige la música de un rejimiento; i al que da lecciones de solfeo.

MAGRAPHÉ O MAGREFA. Una suerte de pequeño órgano de los Hebreos de quien habla Kirker.

MANGO. Parte superior de los instrumentos de cuerda. Las cuerdas son tenidas sobre el mango por clavijas, i modificadas las entonaciones, comprimiéndolas con los dedos contra el mango en los diversos puntos de su largura.

MANO HARMÓNICA. Este es el nombre que dió Guido Aretino a la gamma que él inventó, para demostrar bajo la figura de una mano las relaciones de sus hexácoros, de sus siete letras, i de sus seis sílabas con los tetracordes de los Griegos.

MARCHA. Pieza de música compuesta para instrumentos de viento i de percusion destinada a reglar el paso de una tropa militar.

MARIMBA. Instrumento usado entre los negros de Angola. Este se compone de diez i seis calabazos de diferentes tamaños, bien colocados sobre dos planchas de madera colgado al cuello del que lleva este instrumento. La boca de cada calabazo es cubierta de tablitas de madera dura i sonora, nombrada *trenilla*; i sobre las mismas tablitas bate el tocador con dos baquetas, cuyo sonido tiene alguna semejanza con el de las flautas.

MAXIMA. Nota de música cuya forma era un cuadro largo terminado por una cola vertical al lado derecho. Su valor era de 8 redondas en medida binaria i 12 en ternaria.

MAYOR. Adjetivo que indica la cualidad de un intervalo mas grande que el *menor* de la misma denominacion. Asi la segunda *mayor* es compuesta de un tono, i la *menor* de medio tono.

MEDIANTE. Tercera nota de la escala de un tono cualquiera.

MEDIO. Lugar de la voz igualmente distante de sus dos extremos, grave i agudo.

MEDIACION. Carácter designado con dos rayas, indicando que divide o separa las partes de una polka o valse o de cualquiera otra pieza; se distingue la *mediacion* de la *division*, esta es una sola raya que divide los compases. Cuando la mediacion está puntuada, indica repetir la parte a cuyo costado se encuentran los puntos.

MELODIA. Sucesion de sonidos que li-

sonjean el oido con modulaciones agradables. La *melodía* hablando con propiedad es el discurso musical.

MELODISTA. Músico dotado de la facultad de inventar *melodias*.

MELODRAMA. En su mas exacta acepcion, esta palabra significa *drama en música.* Una Opera es un verdadero *Melodrama.*

MELOMANIA. Manía de música.

MELOPEA. Arte de componer el canto entre los antiguos. La *melopea*, no existe ni tiene lugar entre los modernos, la composicion de la melodía, es enteramente libre a las fantasias de la imaginacion.

MENOR. Intervalo de dos sonidos de menor tamaño que el intervalo menor de la misma denominacion.

MENSURA. Division del tiempo en la música, en un cierto número de partes iguales.

MÉTODO. Modo de cantar o de tocar un instrumento segun ciertos principios mas o menos racionales.

METRÓNOMO. Instrumento propio para medir el tiempo musical, inventado por Winckel de Amsterdam i perfeccionado por Maelzel que le dió su nombre.

MEZZA, MEZZO. Adjetivo italiano que significa *medio.* *Mezzo voce*, a media voz: *mezzo forte*, a media voz.

MI. Nombre de la tercera nota en el orden de la escala musical.

MÍNIMA. En la música antigua tenia este mismo nombre la figura que hoy llamamos *blanca*.

MIXTO. Se dice de los sonidos llamados comunmente *voz de cabeza* o *falsete*. La voz mixta casi no existe entre el bello sexo, se encuentra mas regularmente entre los hombres en las voces de tenor.

(Continuará.)

MARIA DE ROHAN.

ESTAMOS, segun el autor del libreto pues la historia que por aquí nos llegan de tales cosas no hablan, en tiempos de Luis XIII de Francia i de su ministro el insigne Richelieu, en la primera mitad del mil seiscientos, como dicen los pintores, o sobre mediados de la décima séptima centuria, segun la cuenta vulgar, cuando empezaban a asomar los tontillos en el cuerpo de las hembras i las pelucas empolvadas en la cabeza de los varones. En la siempre coquetona corte de Paris, una señora de rumbo i porte, hija dócil de madre interesada, i enamorada en secreto de un cortesano Medoro que ardía por ella tambien en secreto, está casada a escondidas con un señor de cuenta, protegido de la madre, hombre de fiero como el primero que hubo; i no está casada con él en público, porque ni a ella ni a los suyos conviene que trascienda la noticia de la boda al cardenal ministro, que habia apetecido la muchacha para su sobrino, segun así se desprende del contexto del libreto, aunque no lo diga el truchiman que puso el argumento. Tenemos pues a un marido, i no de almendra dulce

con dos rivales en facha, un lindo cortesano i el sobrino de un primer ministro; i este es ni mas ni menos el argumento del poema, que concluye cuando el receloso esposo ha encomendado a Pluton la guarda de su cabeza, sin curársela nada de lo que le va a acontecer por haber entrado en asesinos pactos con el infernal dios.

Aprendamos para cuando nos casemos cómo esas cosas se arreglan. Del sobrino del ministro ha dado ya buena cuenta el esposo al empezar la ópera, enviándole de una estocada a la tierra de la verdad; estocada para él tanto mas provechosa en cuanto lleva a sus redes al otro gato maullador, animal mui mas temible, como que, por la proteccion del cardenal que tenia el otro, tiene éste, aunque él mismo no lo presume, el favor de la posesora del envidiado tesoro. Pues es de saber que la esposa, viendo al esposo desesperado de sustraerse a la persecucion del cardenal ministro que por parentesco i lei quiere vengar la muerte del sobrino, impulsada tambien acaso por el secreto amor que ya no le cabe en el pecho, se arroja a avistarse con el Benjamin de su corazon, jóven de simpatías, si los hubo, i como tal, tambien protegido de la Reina, del cual implora i logra el perdon del marido i al cual proporciona así el hacerse primer ministro en vez de Richelieu que cae a las quejas del amigo de la Soberana.

Pero ya otro enredillo vino a ponerse de por medio, i al tiempo mismo que la jóven esposa corria en las andanzas del perdon i en el alzamiento de su en secreto amado, ya este se habia comprometido en duelo con un calavera murmurador que en un festin se atreviera a poner mancha en la virtud de la mujer, su íntima adorada; duelo era este al cual, si amor con amor se paga, era regular que le acompañase como padrino el espadachin del esposo, agradecido a la merced por el amigo alcanzada; tanto i mas que, caido ya el cardenal ministro, él mismo habia publicado su enlace i en público debia acorrer al ultraje hecho a su declarada consorte, poniendo así cima a la union conyugal.

Mientras que se prepara el desafío, el pobre nuevo primer ministro tanto tiempo hacia enamorado, tomando seguramente brios de la gracia de la vida para el marido alcanzada, háse atrevido a decir a la señora de Rohan, que la ama; a lo cual hubo esta sin duda de replicar que tenia ello sus inconvenientes, que era ya esposa del fiero duque de Chevreuse, que no quisiese hacerla adúltera, que cifrase todo su amor en el desempeño del alto cargo de primer ministro a él encomendado. No debieron hacer gran fuerza tales argumentos en el ánimo del conde de Chalais, que tal es el nombre del rival de Richelieu; mas hecho para amante, a fuer de favorecido de damas, que para primer ministro, conviénele mas que la poltrona ministerial echarse al Sena, como un calavera de hoy dia, ya que esto ha de proporcionarle el placer de escribir un crudo billete a la desagradecida. Escribe pues el billete i lo pone entre sus papeles, con orden a un

criado de llevarlo a la ingrata si por acaso a la noche no vuelve a casa.

Ya en esto el Cisneros frances, que por su voto de castidad tendria mas espacio que jóvenes enamorados para volver tortas, ha subido de nuevo al ministerio, i torna a sus tiros contra el matador del sobrino i contra su rival político, envuelto ahora en criminal desafío; i por interina providencia ocupa los papeles del último, entre los cuales halla nada menos que el billete amoroso del galán i un retrato a la cuenta de la dama. En buenas manos están las sonajas i las cosas van a su término. Ella, que al fin i al cabo no ha de ser invencible Penélope para el triste, con motivo del nuevo valimiento de Richelieu i al favor del disfraz de un baile, se introduce en el aposento del adorado, i allí, a riesgo de ser encontrada por el esposo, revienta en su pasión, sin que lo que el mismo amante pensar puede de su honor le importe un bledo, que lo que importa por de pronto es que él no vaya al desafío, que ya irá el esposo padrino que sabe lo que son estas cosas.

Sin embargo de todo, el amante va al campo del honor apadrinado por el esposo, i acaba de un floretazo al maldiciente; pero al volver a la ciudad será ello, pues el marido va a encontrarse con los documentos fehacientes de su verdadera deshonra que envió el cardenal, i adios la alegría del triunfo en el duelo. No alcanzando el amante que huya con él la esposa del amigo, se ajita en dilaciones; i queriendo substraerse a los esbirros del cardenal su enemigo, cae en poder de su amigo i padrino, sabedor ya al completo de sus adúlteros amores, i muere, en la propia casa i casi a vista de la amada, a manos del esposo ofendido que se da prisa en despacharlo para ponerse a la orden del poeta D. Salvador Cammarano, que tal vez en una segunda parte nos dirá algún día qué fué de Chevreuse i de la señora de Rohan despues de la muerte del lindo.

Estos o semejantes cabos debieron andar revueltos en la mente del poeta al añadir el argumento de la ópera; i decimos debieron andar i no anduvieron, porque, sin que nada lo compense, como sucede v. g. cuando habla callando una tímida enamorada, mas se ha de entenderle por lo que decir quiso que por lo que dice; lenguaje semimudo que es harto comun en todos los libretos de ópera i que en gracia del público barcelones debiera haber aclarado un tanto el redactor del argumento español, en vez de hacerlo completamente ininteligible, al punto de obligar al que quiera escribir para ser entendido de una ópera completamente dramática cual es esta de *María de Rohan*, a vaciarlo de nuevo en la turquesa.

(Continuará.)

LA HIJA DEL REJIMIENTO.

Esta ópera de *Donizetti*, se dió por primera vez en esta temporada, el juéves tres con una regular concurrencia.

Por esta vez, el rejimiento del cual es

hija la prima Dona en esta ópera, ha sido un rejimiento recluta, exceptuando a Tonio que comprende bien el carácter que representa, sea cual fuere el papel que desempeñe.

No gusto mucho de hacer comparaciones i por esto no digo nada del modo como hacia esta ópera la compañía francesa, i como la desempeña la actual compañía italiana. El público que la ha visto representar por ámbas, sabrá cual es la que la ha desempeñado con mas perfeccion.

MARIA DE ROHAN.

Esta es otra de las óperas de *Donizetti* que dió la compañía francesa i si he de dar mi opinion francamente, diré que en la compañía italiana estan mejor espresados los diversos sentimientos, aparecen mas en relieve las ideas sublimes que el maestro ha sabido dar a esta composicion; esto es en cuanto a los primeros roles, que por lo que respecta a los coros, es mucha la falta que hace, la octava alta del coro de mujeres en todas las óperas que dá la actual compañía; lo que hacia aparecer de *otro color* en la compañía francesa cualesquiera coro por pequeño que fuese. ¡I qué diré de todos los grandes finales que tienen muchas óperas italianas? ¡Qué diferente seria el efecto que producirian, si fuesen acompañadas por los coros tiples? Es sabido que suprime siempre la compañía italiana los coros de mujeres, por la sencilla razon de que carecen de ellos. Bien podian siquiera por el buen nombre que tiene la música italiana en todo el mundo, i para aproximarse un poco al modo como son representadas estas mismas óperas en Europa, agregar a los coros, tres o cuatro mujeres que creo no faltarian en la Compañía. En esto se harian mucho bien los mismos artistas, por cuanto los trozos de conjunto saldrian mejor, i entónces el público inteligente gustaría mucho mas de la música i aplaudiria con mas frecuencia.

Cuando dije en mi correspondencia anterior, que en *algunas* óperas la instrumentacion, carecia de fuerza i colorido, estuve muy distante de ofender al Sr. Neumane, afortunadamente sé el talento i conocimientos que requiere dicho trabajo, para apreciarlo como merece; i ciertamente es preciso ser todo un artista, i tener toda la memoria del Sr. Neumane para hacerlo del modo como lo hace él, es decir sin partitura, trabajo que, si he de dar mi opinion imparcial en esta materia, diré que talvez es el primer artista en Chile, que instrumenta una ópera de este modo.

Por otra parte, no negará el Sr. Neumane que, por lo ménos se necesita haber oido dos o tres veces una buena particion orijinal i ejecutada por una orquesta completa, para poder instrumentar despues por la parte de piano i canto, i hacer una particion parecida al orijinal, es decir, intercalar todas las combinaciones de los instrumentos de viento, colocar en su respectivo lugar todas las invenciones de que se valen los compositores, para hacer mas variada la música, etc., las cosas que como

lo sabe el Sr. Neumane, no pueden aparecer todas en las particiones de piano.

He tenido la fortuna de oír en Santiago, algunos instrumentaciones de *Mercadante*, *Donizetti* i *Verdi* como en materia de música, me gusta atisbar hasta las cosas mas insignificantes porque me sirve de mucho, no he dejado de encontrar algunos vacios en ciertas partituras i sobre todo en la de *I Masnadieri* i por esto dije en el número 9 del Semanario que la instrumentacion de *algunas* óperas carecian de fuerza, sin acordarme que el señor Neumane ha hecho cuasi todos estos trabajos para la mui diminuta orquesta de Valparaiso; i esto es lo mismo que hacer evolucionar una compañía de cazadores, en el patio de una casa particular.

Hasta la vista S. S. E. E. Mucha suscripcion, i poco trabajo les desea su afeticion.

Crescendo Veritalli.

LA POLKA.

Con este número entregamos una bonita polka que hemos pedido al Sr. Neumani. Para algunas personas no será fácil su ejecucion; pero estudiándola con un movimiento moderado repetidas veces vencerán esta dificultad.

En las dos últimas partes toca la mano derecha en *dobles notas*. En este caso hai personas que por evitarse trabajo suprimen la nota baja. Si tal cosa se hace en esta Polka, pierde todo su mérito que precisamente consiste en esa nota baja.

AVISOS.

PIANOS DE ERARD,

Se nos ha remitido el brevete que insertamos a continuacion, por el que consta que este fabricante de pianos ha ganado en la exposicion de Londres la GRAN MEDALLA acordada a este producto.

Inutil nos parece todo elejio despues de un testimonio tan espléndido que hace aparecer los pianos de Erard como los mejores del mundo.

La seule et unique GRANDE MEDAILLE (*Council Medal*) accordée à l'Exposition universelle de Londres, à la facture de *Pianos et de Harpes* a été décernée à *Mr. Erard* en sa double qualité de Fabricant Français et Anglais.

Mr. Erard se trouve ainsi le seul Fabricant de toutes les nations qui ait reçu la grande Médaille pour cette classe de produits.

AVISO.

El que suscribe tiene el honor de avisar al público que dará Lecciones de piano i canto i tambien se encarga de afinar pianos.

Las personas que quieran honrarle con su confianza podrán dejar sus nombres en la botica del señor Barrios i Hermanos calle de las Monjitas media cuadra de la plaza.

Rafael González.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Bellin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

EL RITARDANDO.

El artículo que a continuación verán nuestros lectores lo teníamos formulado en nuestra idea hace algún tiempo i si aun no le habíamos dado lugar era por no interrumpir nuestros *apuntes*. Recordamos haber hablado de esto con el profesor de piano, señor Ledesma.

Hacemos esta advertencia por que en un artículo comunicados inserto en un número anterior habia una insinuación a este respecto: lo que prueba que otras personas habian tambien hecho la misma observación.

Este efecto de ejecución que consiste en *atrazar* una o mas frases de un pasaje *acompañado*, ha llamado hace algún tiempo nuestra atención por el frecuente uso i casi diríamos abuso que a nuestro juicio hacen de él algunos de nuestros artistas líricos. Los maestros tienen buen cuidado de advertir cuando quieren que un pasaje sea retardado, i jamás creemos que nadie tenga derecho para trastornar el movimiento de un trozo de música cuando le dé la gana. La exacta medida de los tiempos es una circunstancia tan esencial en la ejecución, que siempre vemos que en cada cambio de situación, los compositores varían al momento de *aire*; i es tal la importancia que al presente dan los maestros a esto, que todas las obras del día, sean del género que fueren, vienen encabezadas con las cifras del *metrónomo*.

Pero donde esta licencia es mas perjudicial a la ejecución es en los pasajes de acompañamiento melódico. En efecto, ¿qué cosa mas horrible que cantar o tocar sin compas fijo, cuando las partes acompañantes estan al mismo tiempo ejecutando un pasaje *cantante*? La orquesta en tales casos nos hace el mismo efecto que cuando escuchamos a un tartamudo, que por la dificultad de su pronunciación alarga las palabras cortas i acorta las largas; o a un ebrio cuyos movimientos inciertos i desiguales nos mortifican.

Nosotros sabemos que con solo los signos musicales, así como con los de escritura común, no es posible a un autor expresar los pequeños apices de su pensamiento; pero creemos que el objeto que ahora nos ocupa no se halla en este caso, pues para indicarlo hai palabras que no tienen jamás inconveniente en escribirse.

Hai otras personas que atrazan el compas en los pasajes de alguna dificultad; pero esta observación felizmente no tiene aplicación a ninguno de nuestros artistas presentes, aun cuando no sería sin ejemplo en épocas anteriores.

Escribimos este artículo por que estamos persuadidos que la materia que lo motiva es de la mayor importancia para la buena ejecución musical, i es tal nuestra convicción en esta parte, que nos parece que quizá no hai otra licencia de las que se usa con frecuencia, que cambie el verdadero sentido de una frase i quizá de una pieza entera de música.

En un trozo final de una de las mejores óperas del presente repertorio hemos contado una vez—*trece* alteraciones de tiempo. Sin embargo, el autor solo indicaba *una*. ¿No es cierto que esto pasa todos los límites de las licencias o modificaciones que racionalmente puede permitirse un ejecutante?

Nada aborrecemos mas que el despotismo, si no es la anarquía, i nos parece que una reunión lírica entregada a las inspiraciones individuales es el verdadero tipo de lo último. Esta solo es una *comparación*, no una *aplicación*, que no podríamos hacer a nuestra apreciable compañía sin ser desmentida. Insistimos, sin embargo en que un director de música debe ser inflexible, una vez que esté convencido del verdadero modo como debe ejecutarse una obra. La condescendencia es muy buena cuando es personal; pero no cuando hai intereses ajenos de por medio. Estas no son las palabras de un crítico, si no las de un *amigo*, que emite su opinión sin querer por eso imponerla, aun cuando para ello tuviera títulos suficientes.

Confesamos tambien al mismo tiempo que hai casos en que nuestros artistas colocan, a nuestro juicio con oportunidad esta modificación del tiempo; pero desearíamos que algunos lo usaran algo ménos. De los dos extremos, es decir de ejecutar la música arreglada *estrictamente* al tiempo, o de alterarlo *discrecionalmente*; preferimos lo primero por estar sujeto a ménos inconvenientes.

BIOGRAFIA.

Nicolas Paganini.

(Continuación.)

En el verano de 1808, Paganini se ausentó de Luca sin dejar por esto de estar agregado a esta corte; dió en el espacio

de diez i nueve años tres vueltas a la Italia, brillando de repente en una gran ciudad, i excitando transportes de admiración: entregándose a excesos de pereza, desapareciendo de la escena del mundo i dejando ignorar hasta el nombre del lugar que habitaba.

De este modo Rossini, despues de haber asombrado con él en Bolonia en 1814, en el palacio Pengalver, le volvió a encontrar en Roma en 1817, donde habia permanecido ignorado por mas de tres años a consecuencia de una larga enfermedad. Despues de este silencio, dió brillantes conciertos en la capital del mundo cristiano, i se hizo oír en el palacio del príncipe Kautnitz, embajador de Austria, donde encontró al príncipe de Metternich, el cual encantado con su maravilloso talento le instó para que pasara a Viena; pero nuevas enfermedades que varias veces lo tuvieron a las puertas del sepulcro, no le permitieron realizar este viaje hasta mucho tiempo despues.

En 1812, se hizo oír en Milan, donde encontró al violinista frances Lafont, que tuvo el arrojo de medirse con él. Reapareció en 1824, i produjo la mas viva sensación en dos conciertos que dió en el teatro de la *Scala*, el 23 de abril i el 12 de junio. De allí se dirijió a Venecia, despues a Nápoles, que visitaba por la tercera vez. Una admiración sin límites lo acogió en esta ciudad. El talento del *virtuoso* triunfó de la habitual indiferencia de los napolitanos hacia la música instrumental. Fué aplaudido al igual de los mas grandes cantantes; honor que antes de él no habia obtenido ningun instrumentista, i que despues han conseguido muy pocos.

De Nápoles se dirijió por segunda vez a Roma, donde el papa le condecoró con la orden de la Espuela de oro, el 3 de Abril de 1827, en testimonio de admiración por su talento.

No debe creerse sin embargo que estos triunfos fuesen siempre puros, i que ninguna nube oscureciese los rayos de su gloria. Prendado con exceso de las novedades que habia introducido en el arte de tocar el violin, i haciendo poca estimación del arte clásico i de los maestros que le habian precedido; trataba a sus emulos con desden, sin embargo de que en ese tiempo su talento no habia adquirido aun toda su madurez.

Mas deseoso de excitar la admiración de la multitud que de satisfacer el gusto severo de los inteligentes, no estuvo del todo al abrigo de las acusaciones de charlatanismo.

mo en los primeros tiempos de su carrera. Esta acusacion le fué con frecuencia echada en cara, i quizá no cuidó demasiado de evitarla. Sus primeras apariciones en las principales ciudades de Italia eran saludadas por aclamacion; a su vuelta, no fue lo mismo; sea que hubiese herido el orgullo de algun artista influente, o que su poco respeto a las conveniencias sociales i su indiferencia por los servicios recibidos le hubiesen alejado el afecto de los aficionados. Asi es que despues de haber obtenido brillantes sucesos en Liorna, fué tan mal acogido cuando volvió a esta ciudad en 1808.

El ha contado una anecdota que prueba la poca aceptacion que encontró esta vez. «En un concierto dado en Liorna, (dice) » se me incó un clavo en un talon: llegué » rengueando a la escena, el público se » puso a reir. Al momento de principiar » mi concierto, cayeron las velas de mi » atril: mas carcajadas en el auditorio; » en fin, a los primeros compases, se rompió la prima de mi violin, lo cual puso » el colmo a la alegría; pero toqué todo el » trozo en tres cuerdas e hice furor». Mas tarde este accidente de la *prima* rota se repitió varias veces: Paganini fué acusado de valerse de este medio para sorprender, despues de haber estudiado en las tres cuerdas trozos enteros en que habia aprendido a no usar la *prima*.

Los ataques de que este ilustre artista fué víctima no se redujeron a estas inocentes astucias del talento, pues la difamacion i la calumnia lo persiguieron en lo que el honor tiene de mas sagrado, i se le imputaron hasta crímenes. Las versiones estan discordes respecto de los hechos alegados en su contra. Segun una, su juventud fué borrascosa: sus relaciones poco dignas de su talento, lo asociaron a actos de latrocinio. Otros le atribuyen en amor furiosos zelos cuya venganza lo condujo hasta el homicidio. Unas veces se citaba a su rival, otras a su amante, como víctimas, asegurando que una larga prision le habia hecho expiar su crimen. Estos injuriosos rumores eran favorecidos por esos largos intervalos en que habia desaparecido de la vista del público, para entregarse a una existencia meditativa i desocupada, o para restablecer su arruinada salud. Las mismas calidades de su talento daban armas a sus enemigos: se decia que el aburrimiento de la prision i la privacion de cuerdas para renovar las de su violin, le habian conducido a su maravillosa habilidad en la *cuarta* cuerda, la única que habia quedado intacta en su instrumento. Cuando Paganini visitó la Alemania, la Francia i la Inglaterra; encontró en ellas la envidia, ávida de recojer estas odiosas calumnias, para oponerlas a sus triunfos; como si estuviera escrito que el jenio i el talento deben siempre expiar las ventajas con que la naturaleza i el estudio les ha dotado. Muchas veces, Paganini se habia visto obligado a recurrir a la prensa para defenderse; pero en vano habia invocado el testimonio de los embajadores de las potencias italianas; en vano habia desafiado

a sus enemigos a citar con exactitud los hechos i las datas que dejaban en vago: estos reclamos no habian producido ningun resultado.

Paris sobre todo le fué hóstil, aun cuando esta ciudad quizá haya contribuido mas que alguna otra al brillo de sus triunfos. Es porque al lado del verdadero público que no tiene odios ni prevenciones, i que se abandona a las sensaciones que le hace gozar el talento, hai en esta gran ciudad una poblacion hambrienta que vive del mal que hace i del bien que impide. Esta poblacion especula sobre la celebridad del artista, creyendo quizá hacerse comprar su silencio.

Algunas litografias lo representaban aprisionado al mismo tiempo que algunos artículos de periódicos atacaron sus costumbres, su honradez. Estos ataques reiterados, esta picota a que se veia atado como actor i como espectador, lo afectaron profundamente. Me confié sus penas, i me pidió consejo, dándome datos los mas satisfactorios acerca de las calumnias de que era objeto. Le pedí apuntes, de los que me serví para redactar una carta que le hice firmar, la que se insertó en la mayor parte de los periódicos de Paris.

Los hechos relacionados en esta carta tienen tanta importancia para la historia de uno de los talentos mas raros que hayan existido, que creo del mayor interes su insercion. A mas de esto, yo miro como un deber no omitir nada para que sea vengada de sus calumniadores una de las mas bellas glorias artísticas de nuestra época.

(Continuará.)

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

PROSECUSION DE LA M.

MODERATO. Movimiento medio entre el lento i el vivo. Regularmente supone *Allegro*, i asi se dice *Allegro moderato*.

MODIFICACION. Es la subdivision que disminuye el grado de lentitud o celeridad de cada movimiento. Las *modificaciones* son en igual número que los movimientos, como *larghetto*, *andantino*, *moderato*, *allegretto*, *prestissimo*; i las indicaciones que demarcan el carácter i la expresion del aire, como *agitato*, *brillante*, *appassionato*, *strepitoso*, *con fuoco* *con brio*, &c., que se unen a los movimientos i a las *modificaciones*.

MODOS. Disposicion regular de un tono. El modo puede ser *mayor* o *menor*: Se dice *mayor* cuando la *tercera* i la *sexta* del tono son mayores; i *menor* cuando estas son menores.

MODULACION. Es propiamente la manera de establecer i tratar el modo; pero esta palabra se toma hoy mas comunmente por el arte de conducir la armonía i el canto sucesivamente en muchos modos, de una manera agradable al oido, i conforme a las reglas prescriptas.

MODULAR. Hacer modulaciones siguiendo ciertas reglas.

MONOCORDO. Instrumento que consta de una sola cuerda, en el que se varia las entonaciones por medio de un caballete móvil i que sirve para medir las proporciones de los intervalos.

MONODIA. Canto a una voz sola, por oposicion al que los antiguos llamaban *Corodia*, o música ejecutada por un coro. Tambien se le llama *monodia* o canto *Monódico*, al que es ejecutado por muchas voces al *unisono*, en oposicion al *Poliódico* en que las voces cantan en armonía.

MORDENTE. Adorno de la melodía compuesto de tres o cuatro notas pequeñas cuya forma se puede variar.

MORENDO. Palabra italiana que significa *muriendo*, es decir ralentando un poco el movimiento, i disminuyendo la fuerza del sonido hasta un grado el mas debil.

Mosso. *Piu mosso* es decir *mas animado*, mas acelerado el movimiento.

MOTETE. Pieza de música para una o muchas voces, con acompañamiento de Orquesta o de Organo, compuesta sobre palabras sagradas, i destinada para ser ejecutada en la Misa.

MOTIVO. Es la idea primitiva i principal sobre la cual el compositor determina su objeto i arregla su desigño.

MOTO (con). Con movimiento, es decir con cierta manera de rapidez.

MOVIMIENTO. Grado de viveza o lentitud que da a la mensura el carácter de la pieza que se ejecuta. Los movimientos se expresan con las palabras: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Tambien se da este nombre al modo de marchar las partes en la armonía, que puede ser de tres maneras: con movimiento directo, *contrario* u *oblicuo*. Directo, es cuando las partes ascienden o descienden igualmente: Contrario, cuando una sube i otra baja; i Oblicuo cuando una queda estacionada i la otra asciende o desciende.

MUDA. *Mutacion de la voz.* Es el cambio que hace la voz en la edad de la pubertad. Esta mutacion es insensible en el bello sexo, i solo se nota en la mayor intensidad en el timbre; pero en el varon se hace notable: la voz desciende una octava sustituyendo los graves a los agudos. Mientras está la voz en este cambio no conviene hacer ejercicio de canto.

MUSICA. Resultado de la combinacion de los sonidos cuyo objeto es conmover el alma de diversas maneras, agradando al mismo tiempo al oido.

La *Música* considerada como arte, consta de muchas partes; pero las principales son: la *invencion*, formando un todo melódico, armonioso i rítmico; la *tecnología*, o el arte de escribir i de leer las combinaciones de los caracteres; i la *ejecucion*, o el arte de cantar i de tocar los instrumentos.

MUSICA DE TEMPLO. La que está escrita sobre las palabras de la Misa, o de la escritura Sagrada.

MUSICA DRAMATICA. La que está destinada al teatro.

MUSICA INSTRUMENTAL. La que está destinada a los instrumentos.

MUSICA MILITAR. La que está escrita para instrumentos de viento i de percusion, i que está destinada al servicio militar, principalmente Marchas i Pasos-dobles.

MUSICA VOCAL. La que está escrita para las voces.

MUSICALMENTE. Conforme a los preceptos i reglas de la música.

Musico. El que sabe la música, el que canta o toca algun instrumento i principalmente el compositor.

(Continuará.)

CORRESPONDENCIA.

I MASNADIERI.

Esta ópera del maestro *Verdi* fué mejor ejecutada la primera i segunda vez que la del domingo 13 de! actual; sin embargo la señorita *Rossi*, el señor *Ubaldi* i *Bastogi* desempeñaron bien su parte, éste en su primer aria *La sua lampada vitale* se hizo aplaudir bastante. Ya he notado que el público le aplaude a este actor los alegros enérgicos, mas que los andantes, pero yo en mas de una ocasion he visto que ha tenido momentos felices en los adajios.

El señor *Ubaldi* en el andantino de su aria *O mio Castel paterno*, conmovió bastante al público. Este jóven tenor tiene bastante sensibilidad en los trozos patéticos, como muchos de sus compatriotas i a fé que esto en Chile es mui apreciable díganlo si no las composiciones de *Bellini* i sobre todo *Romeo* i *Julieta*.

La señorita *Rossi* fué bastante aplaudida en el Duetto *io t'amo, Amalia* que cantó con el señor *Bastogi*; i en donde el público se mostró mas conocedor del mérito de lo que hacian, fué en el calderon con que concluye el andantino.

En los tres roles que hace el Sr. *Cavedagni* dá a conocer al público dos cosas, a saber: primera, su capacidad i segunda que en compañías como la que tenemos, en donde las partes de por medio son escasísimas, es menester dejar el orgullo de primer cantante, para contribuir al mejor éxito de las representaciones. Su magnífico romance lo canto con la maestría que acostumbra.

En cuanto al Sr. *Leonardi*, lo desconocí porque me pareció que no era el Sacerdote de la *Favorita* ni él del *Nabuco*.

¿Sabeis señor *Neumane* que al decir en vuestra correspondencia del *Mercurio* del 10 del corriente que es mui presumible que el artículo a que aludis, haya sido escrito por persona poco competente para avanzar un juicio sobre la materia, habeis sufrido una equivocacion? Porque aunque no tengo la pretension de ser maestro ni mucho ménos compositor de acompañamiento, como vos, voi a probaros que al hacer la instrumentacion de *I Masnadieri* habeis estado un poco distraido, sobre todo al principio de la ópera.

En el sétimo compas del solo de clarinete que hai en el prelude, habeis dejado

obrar puramente el acompañamiento, sin placar la armonía, siquiera por las trompas, i que sin embargo de ser el penúltimo canto del primer período melódico, os habeis portado poco atento con él, pues cuasi es lo mismo que si fuera a visitaros por la última vez un amigo vuestro, i que al despedirse éste os quedaseis pegado en vuestra silla sin acompañarlo hasta la puerta.

En los cuatro primeros compases de la frase siguiente podiais haber placado tambien los acordes por las violas, i haber hecho conocer mas al auditorio que el autor comenzaba una nueva frase, i con esto llamabais mas la atencion i variabais el acompañamiento, que siempre es el mismo desde el principio del solo.

Mas adelante, cuando el maestro hace entrar su frase accidentalmente en el tono mayor, os habeis olvidado de reforzar la armonía igualmente con acordes placados, i en esto insisto en que os habeis distraido, porque es casualmente el caso en que me he fijado mas, siempre que he tenido ocasion de ver u oír alguna partitura de un maestro acreditado, i casi siempre he notado que echan mano de este recurso, pero vos demostrais haber tenido fija vuestra atencion en el fuerte que viene al cuarto compas, i no habeis tenido en vista que van veinte i seis compases de un monotono acompañamiento ¿creis que *Verdi*, el maestro que adorna i varia mas sus acompañamientos, haya permanecido tan frío al instrumentar esta ópera i en un período como éste? Yo que lo conozco por sus obras de música mucho ménos que vos, me atrevo a asegurar que nó.

Viene despues la aria del tenor *O mio Castel paterno* i el principio del andantino, es un caso igual al que hai en el segundo acto del *Hernani*, en el duettino *Ah morir potessi adesso* i recordareis que el autor en la partitura orijinal, ha repartido entre la masa de instrumentos de viento, los siete primeros compases del andante haciendo entrar el cuarteto en el compas siguiente, i mirad ¡que bello efecto produce! Pues yo sin ser un compositor de acompañamiento hubiera hecho lo mismo, en los dos primeros compases del andantino a que aludo i en el tercero haria entrar los instrumentos de cuerda seguro de un buen efecto, pues como he dicho ántes es un caso igual al del *Hernani*.

Siguiendo el curso de este andantino, se llega a la frase en que el cantor dice *Amalia a te m'apresso*, i no recuerdo bien, pero creo que no habeis dado a las trompas las corcheas que hacen el acompañamiento de la mano izquierda, i esto se hace tanto mas preciso cuanto que el de la mano derecha lo haceis tocar por los clarinetes i flauta i como sabeis, las trompas pertenecen a la masa de instrumentos de viento. Tampoco ignorais que mientras el cuarteto hace cuatro notas en la armonía a cuatro, la masa completa de instrumentos de viento puede hacer hasta diez i ya veis que para uno que compone acompañamientos este gran recurso no es para que lo mire con indiferencia.

Algunas razones me impiden pasar mas adelante, una de ellas es: que tengo mas gusto cuando hai ocasion de elojiaros vuestro indisputable mérito, que tener que relataros los olvidos que os he hecho notar.

En cuanto a daros mi nombre como decís en vuestro artículo, quizá lo sabeis ya, i como por otra parte el nombre es mui ajeno de la cuestion me suscribo siempre con el de

Crescendo Veritalli.

MARIA DE ROHAN.

(Continuacion.)

Ya sabiendo de que hablar se quiere, veamos que tal lo han dispuesto el poeta i el músico, i como lo han entendido los cantores. La poesia es de lo mas infeliz que ha producido el malhadado poema lírico italiano desde Apóstol *Zeno* acá e indigno del autor de la letra de la *Lucia*. Prescindiendo de la eleccion de argumento de que nos ocuparemos luego i que acaso no sea de inculpar por entero al poeta, si se atiende a como se confeccionan hoi dia los libretos de ópera, la accion está mal i escasamente desenvuelta, cual de la esposicion que de ella hicimos pudo ya deducirse; los detalles son vulgares i lánguidos, la versificacion nada espontánea ni melodiosa; en cuanto a estilo i diction poética júzguese de todo el aderezo por este diamante de extras:

Ben lampeggia fra tanto misterio

D' alte cose un baleno foriero,
versos que significan literalmente: *bien relampaguea entre tanto misterio de altas cosas un rayo mensajero*, i los cuales tendria sus dificultades en admitir un discípulo del caballero Marino, es dccir, del Góngora italiano.

Mas, acostumbrados ya desde remota fecha a no ver sino mui de tarde en tarde en las óperas una poesia digna compañera de las májicas notas que en nuestros dias tan a menudo las revisten: habiéndose ya llegado a pesar nuestro a persuadir que poesia i música son cosas enteramente independientes en el drama cantado, como serlo pueden en el taller del zapatero horma i zapatos; perdonaremos de buena gana al poeta toda la parte de detalle si hubiera sido feliz en la eleccion de argumento, ya que por la bastardía de este i por la negligencia del compositor de la música bien puede augurarse a la ópera un porvenir de perdurable olvido i de pésame artístico.

Empieza felizmente a cundir en España lo que empezará ya a ser viejo entre los aventajados artistas de otros países, *el horror a lo feo*; justa reaccion a la escuela inmoral, antipoética i literariamente exagerada que, particularmente por obra de algunos calaveras franceses, ha estado por algunos años a punto de desvirtuar completamente la benéfica influencia del cambio espiritualista i cristiano que en literatura, en música, en las Artes de imaginacion todas, anunció a principios del siglo la casta Alemania a las naciones sus herma-

nas. Empieza ya a ser jeneral el grito de indignacion, si se exceptúa entre los que deben sus inspiraciones en los barrios bajos de Paris o en la corrompida atmósfera de algunos de sus altos círculos, i no está seguramente léjos el dia en que, al modo que decian ciertos filósofos antiguos: *natura abhorret vacuum*, digan los artistas todos bien intencionados i sea este su lema: *IMMUNDUM ABHORRET ARS NOSTRA*. I si tan contrario es a la belleza artística en jeneral ese por algunos sublimado feo, ¿qué será en la música, reputada siempre por todos como la mas espiritual de las Artes bellas, vírjen la mas casta entre las nueve doncellas, quinta esencia de la poesía por algunos llamada, i emanacion la mas pura de la divinidad que vino al corazón humano?

No se estrañe pues que una esposa adúltera sin motivo ni aun aparente, un enamorado como hai tantos que nada hacen para substraerse a un amor criminal sino lamentarse del hado, un esposo espadachin i arrebatado como los ofrecen a docenas los bodegones en España i los *cabarets* en Francia, figuras las tres en un prosáico cuadro de intriguilla política, en una escena i epoca de semi-barroquismo, no fuesen parte a inflamar vivamente la imaginacion de aquel que tan sublime se mostró dictando sus notas a la adúltera pero desgraciada Parisina, al purísimo amante de Lucía con ella vinculado desde tierna edad con relijioso lazo, al noble Marino Faliero que blande el acero por la patria oprimida, no por habérselas con insignificantes mozalvetes enamorados. Sobre temas cual él de María de Rohan, ¿quién escribe música inspirada? ¿Qué notas se presentarán a un desalmado esposo, ya ducho en la matanza, que, no bien probado aun el adulterio, se complace con su mujer en satánica ironía de la que usa la jente de cuchillo con cachas, i la arrastra por el suelo con facineroso brazo hasta la puerta do parece asomar el creído amante? ¿Qué notas si no son unas cuantas duras arcadas de contrabajo, acompañadas de unos ásperos sonidos de trompa i de espeluznantes chillidos de destemplado violin?

(Continuará.)

SEMIRAMIDE.

Ha llegado a nosotros la buena noticia de que se está ensayando esta célebre ópera de Rossini para el beneficio de la señora Pantanelli.

En otro tiempo se decia «¿quién nos librará de griegos i romanos?» Muchas veces hemos estado tentados de preguntar ¿no hai mas compositores que Verdi i Donizetti?

En bien del público i de la empresa, suplicáramos que se supriman algunos trozos de esta ópera, que no fué bien recibida ni aun en la misma Italia por su inmensa estension. Al decir esto no solo queremos hablar de una cierta aria de tenor que no es de la Opera; i de la que esperamos que nos libre esta vez: queremos dar a en-

tender que es preciso suprimir una cuarta o quinta parte de esta obra, si se quiere que el público le preste su atencion como merece desde el principio al fin. El señor Pantanelli sabe que esta idea nuestra no es de hoi, pues con él lo hemos hablado otras veces.

Por lo demas, esta no seria una invencion nuestra: los mismos artistas que van a trabajar esta obra admirable deben saber que en Europa, i en particular en Francia se suprimen algunos trozos, sobre todo del tercer acto. La aria de Assur no se canta por allá, i entre nosotros cuando se ha cantado solo ha sido por que la oigan las bancas, a pesar de la consideracion de que gozaba el señor Ferretti.

No necesitamos decir que entre las piezas suprimidas no entre la obertura, si no la mejor una de las mejores del gran maestro; i que la orquesta siquiera *esa noche a lo ménos* aumente dos o tres instrumentos.

CONSERVATORIO.

La señora Z. de H. ha renunciado a la preidencia que se le habia conferido.

El nombre de esta apreciable señora que encontramos siempre al frente de toda obra de beneficencia o de utilidad: difícilmente podia prestarse para llevar adelante un desacierto.

La nacion, sin embargo, continuará gastando, hasta que el gobierno determine otra cosa, una suma con que podria beneficiar aun a esa misma música tan abatida al presente.

A LA COMISION SUPERIOR.

Si es verdad que se ha encargado un instrumental para el Santo Sepúltero, o para el Conservatorio que es lo mismo; aconsejamos a la COMISION, que ántes de recibirlo, lo haga examinar por personas *conocedoras*. Cuidado con las *equivocaciones de fabrica*, de *precio!!!* no vayan a pagar diez por lo que no vale uno!!!

Una alma caritativa, ha dado aviso a varias personas de nuestra amistad que si seguimos escribiendo contra lo que el llama CONSERVATORIO, iremos a parar *donde otras veces*.

El tal individuo es interesado en el negocio; pero esto no quita que nosotros dandonos por notificados le demos las gracias por su atencion.

AVISOS.

El que suscribe tiene el honor de avisar al público que dará Lecciones de piano i canto i tambien se encarga de afinar pianos.

Las personas que quieran honrarle con su confianza podrán dejar sus nombres en la botica del señor Barrios i Hermanos, calle de las Monjitas, media cuadra de la plaza.

Rafael González.

PIANOS DE ERARD.

Se nos ha remitido el brevete que insertamos a continuacion, por el que consta que este fabricante de pianos ha ganado en la exposicion de Lóndres la GRAN MEDALLA acordada a este producto.

Inutil nos parece todo elojio despues de un testimonio tan esplendido que hace aparecer los pianos de Erard como los mejores del mundo.

La seule et unique GRANDE MEDAILLE (*Council Medal*) accordée à l'Exposition universelle de Lóndres, à la facture de *Pianos et de Harpes* a été décernée à *Mr. Erard* en sa double qualité de Fabricant Français et Anglais.

Mr. Erard se trouve ainsi le seul Fabricant de toates les nations qui ait reçu la grande Médaille pour cette classe de produits.

AVISO.

NUEVO METODO DE MUSICA.

Se está imprimiendo un método de música, lo mas completo i compendiado que conocemos.

Su autor, Quicherat, es uno de los profesores mas acreditados en Europa i sobre todo en Francia, por cuya Universidad ha sido aprobado su método para la enseñanza en las escuelas.

Precio 2 pesos.

Se reciben suscripciones en este periódico.

AVISO.

Hai unos pocos ejemplares de las grandes Variaciones del celebre Herz sobre motivos de la Hija del Rejimiento; a precio mui moderado.

En la Imprenta de Julio Belin i Ca., se encontrará.

ACABA DE LLEGAR

Al almacen de los SS. Germain Hermanos, calle Ahumada junto a la pasteleria de M. Monfranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escojidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

AVISO.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo resuelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo Domingo abajo, núm. 135.

SEMANARIO



MUSICAL.

Imprenta de Julio Belin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

LOS LOMBARDOS.

Asistimos a la primera representacion de esta ópera del compositor del dia, Verdi. Esta obra era desconocida para nosotros, si se exceptúa dos arias, de las que una fué reemplazada, por el Sr. Leonardi, con otra del mismo maestro. Este actor ha llamado la atencion del público en esta noche de un modo mui favorable a su persona.

El primer acto, quizá el mejor de los cuatro de la ópera, fué escuchado por el público con una indiferencia comparable solo con el insoportable frio de la atmósfera. Nosotros esperábamos al fin de cada trozo un aplauso entusiasta; pero este aplauso se hizo desear largo tiempo i llegó cuando ménos lo esperábamos.

Hemos hablado de una sustitucion en la aria del Sr. Leonardi, i esto nos recuerda una impropiedad indisculpable, i en cierto modo ridícula. La escena a que esta aria pertenece da principio con un "coro de religiosas, entre bastidores." ¿Qué piensan nuestros lectores que se hizo en este caso? Las monjas que debian cantarlo se convirtieron en violines, violas i contrabajos. El Sr. Leonardi tenia que inclinar su oido i dirigir su atencion del lado de los bastido-

res i "escuchar el silencio," en lugar del canto.....

Por si el público no se ha apercebido de esta notable falta, concluido el supuesto coro, el actor dice estas palabras: "Virgenes! en este instante el cielo está sordo a vuestra plegaria." Este aviso por las razones que hemos dado se debe dirigir a la orquesta: no sabemos hasta que punto pueda convenir a los que la componen.....

Pero hablando seriamente, ¿no hai posibilidad de proporcionarse tres voces blancas para cantar un corito que no tiene veinte compases? En época anterior cantó el Sr. Bastogi esta aria i hubo coro; i ahora que es indispensable no lo hai! No hemos pedido ni pediremos imposibles; pero no dejaremos de reclamar todo lo que sea fácil para la empresa.

En la linda cavatina que canta el Sr. Ubaldi con tanta espresion i sentimiento, no podemos ménos de hacer observar una falta notable, a nuestro juicio—el *ritardando* que hace en el *andante*.

En el número anterior hemos hablado de esta licencia, i esto nos dispensa de alargarnos sobre este particular; pero añadiremos una observacion por si no nos dimos a comprender entónces.—Las diferentes clases de acompañamiento pueden reducirse a tres, i son primera, cuando solo se acompaña con acordes, en sus distin-

tas combinaciones: segunda, cuando el acompañamiento o una parte de él hacen el mismo canto que la parte principal i tercero, cuando este acompañamiento hace un *canto distinto*.

En el primer caso, un *ritardando no escrito por el autor*, tendrá pocos inconvenientes; en el segundo tendrá muchos, pero en el tercero es insoportable: el del señor Ubaldi pertenece a la segunda especie.

El trio final del tercer acto fué el trozo mas bien recibido del público. El entusiasmo que demostró en esta vez era debido, a nuestro juicio, a la introduccion o preludio con que da principio, en que hai un solo de violin que tocó el señor CARANZANI de un modo mui satisfactorio. Puede decirse que en esta noche era la primera vez que este artista se hacia conocer del público de Santiago, sin embargo de haber formado otras veces parte de nuestra orquesta. Nos atrevemos sin embargo a decir que en un *soló* de la estension del presente, sentaria mejor un calderon final ménos largo.

La señora Rossi tiene un lindo papel que desempeñó de un modo irreprochable, sobre todo en su brillante aria del cuarto acto. El público le hizo justicia enviándole un aplauso, casi tan lleno como el que dió a su vestido *turco*: hai trajes mui felici-

FOLLETIN.

LA IMAJEN DE NUESTRA SEÑORA.

El folletín que publicamos a continuacion lo teniamos ofrecido de mucho tiempo atras; pero la señorita que ha tenido a bien favorecernos con su traduccion no se ha decidido a que se publique, si no en fuerza de nuestras reiteradas instancias: esta ha sido la causa de no haberse publicado ántes. Su estencion no pasará de tres números del *Semanario*.

El año pasado fuimos convidados a pasar la noche en casa de un jóven laureado del Conservatorio. Estábamos ya bastantemente ligados, como suele decirse, con nuestro futuro amfitrión; sin haber sin embargo tenido aun ocasion de visitarle. Es menester confesarlo, la certeza que llevábamos de probar algunas tazas de excelente té, en compañía de varios hombres de talento i de señoras mui amables, nos hizo ménos exactos que la esperanza de oír en esa pequeña reunion, una o dos composiciones inéditas del jóven artista a quien varias veces habíamos ya tenido ocasion de aplaudir en público.

Así como lo habíamos previsto, las agudezas,

las anécdotas no faltaron en la conversacion; las mas graciosas sonrisas fueron la recompensa de los narradores, i el dueño de casa improvisó un trozo que se hizo repetir; en fin el té se sirvió, siempre hirviendo.

Teníamos, pues, motivo para estar completamente satisfechos, i cualquiera otro en nuestro lugar, no habria pensado tal vez en pedir mas; sentíamos sin embargo una pregunta i un reproche que vagaban en nuestros labios i que veinte veces habíamos querido dirigir a nuestro huésped.

He aquí lo que causaba nuestra curiosidad i nuestra desgracia en ver que a nadie se le habia ocurrido todavia el satisfacerla. Encima del piano, estaba colgado uno de esos instrumentos bárbaros, fabricados con un cuero, al que se ha dado la forma de una gruesa pera i en el que clavan sus boquillas una, dos i a veces hasta tres especies de clarinetes o de flautines. El cuero, ya se sabe, se llena de aire por medio de una embocadura opuesta a la parte harmónica del instrumento, una simple presion del brazo basta cuando es necesario para soltar el aire, que pasando el del globo a los flautines, produce, bajo dedos algo diestros, los diferentes sonidos de los que el músico hace sus acordes.

Que hacia allí ese instrumento grotesco i salvaje, sino un horrible contraste con el elegante i armonioso piano? Ciertamente, que debia haber algo mas que

un capricho en la exhibicion de semejante máquina. Habíamos presentado una historia interesante, porque debia ser real. Era, pues, una presa, que no podíamos resolvernos a dejar escapar. Despues de mil indirectas que suponíamos mui diestras, i de las que interiormente se reía el joven artista, logramos que toda la sociedad se pusiese de nuestra parte. Rogado, apurado, en hacer conocer el misterio, de que toda la reunion se mostraba tan curiosa como nosotros: el complaciente laureado cedió de buena gana, i empezó la siguiente narracion.

¿Estoi cierto, que no hai uno de vosotros, que recorriendo el mapa de la Europa, no haya detenido largo tiempo sus miradas en esa inmensa península que se estiende al sud de nuestro continente i se refleja coquetamente en las aguas de tres mares: el Mediterráneo, el Adriático i el mar Jónico. ¿Quién de nosotros no ha visitado siquiera con la historia en la mano, ese pais de recuerdos, esa cuna de las bellas artes; o quien no se ha aficionado a algun narrador que le hacia admirar las maravillas de esta hija del cielo i del agua que llaman Italia?

Otro que yo os haria recorrer las orillas del Tiber, subir al Capitolio, rezar en San-Pedro; otro os llevaria en su góndola al travez de los canales de Venecia.

En Nápoles es donde encontrareis a mi héroe. Atravesemos pronto esta campiña cuya engaño-

ces en la roperia de nuestro teatro, dígalos el de *Elvira i Ernani*.....

Los resultados van confirmando lo que dijimos en uno de nuestros primeros números respecto al señor Cavedagni: que «necesitaba tiempo para conquistar al público». Si aun no lo ha conseguido del todo, creemos muy próximo este momento. Los coristas que tienen mucho que hacer en esta ópera, se portaron muy bien i merecían por lo menos dos aplausos. De la orquesta i la banda no tenemos mas que elogios que hacer por su excelente desempeño.

Personas que han concurrido a la segunda representacion de los Lombardos, nos aseguran que todo estuvo esta vez mejor.

SEMIRAMIDE.

Esta obra inmortal no ha correspondido en su ejecucion a su justa fama. Exceptuamos a la Sra. Pantanelli i en ciertos momentos a la Sra. Rossi. El inmenso trabajo que pesa sobre esta excelente artista serian motivo mas que suficiente para no hacer todo lo que es capaz. Seriamos injustos no diciendo otro tanto del resto de nuestra apreciable compañía. De todos modos, habria necesitado para interpretar dignamente a Rossini, dos cosas: seis ensayos de orquesta i buena salud en el Sr. Leonardi. La mayor parte de los instrumentos de viento se portaron horriblemente, sobre todo las trompas que no hicieron una sola entrada a tiempo i estuvieron fuera de tono todo la noche. Respecto a los coros no haremos mas que repetir lo que otras veces: estuvieron en su puesto honrosamente.

El *Duo* de dos pianos que desempeñaron la Sta. Pantanelli i el Sr. Neumane, ha sido una novedad: jamas hemos visto producir un efecto semejante en Chile. Debemos tambien decir que jamas ha ha-

bido mejor colorido, mas buen gusto en los detalles i sobre todo una union mas perfecta en la ejecucion. Nuestro público, a quien no puede acusarse de entusiasta, lo fué esa noche como pocas veces.

BIOGRAFIA.

Nicolas Paganini.

(Continuacion.)

«Tantas pruebas de bondad me ha prodigado el público frances: i me ha colmado de tantos aplausos, que es preciso que yo crea en la celebridad que se dice me habia precedido en Paris, i que en mis conciertos no he sido inferior a mi reputacion. Pero si alguna duda me podia quedar a este respecto, se habria disipado por el cuidado que veo tomar a vuestros artistas en reproducir mi figura, i por el gran número de retratos de Paganini, parecidos o nó, con los que veo cubrir las paredes de vuestra capital; pero señor, las especulaciones de este género no solo se ciñen a simples retratos; pues paseándome ayer por el *boulevard* de los Italianos he visto en casa de un comerciante de estampas una litografía representando a *Paganini en la cárcel*. Bueno, dije para mí, véase aquí jentes honradas que, a la manera de don Basilio explotan en su provecho cierta calumnia de que soi víctima hace quince años.

«Sin embargo, examinaba riéndome esta mistificacion con todos los detalles que la imaginacion del artista le habia suministrado. En este instante noté que se habia formado un círculo numeroso a mi alrededor, que cada uno confrontando mi figura con la del jóven representado en la litografía, testificaba cuanto habia yo cambiado despues del tiempo de mi detencion. Comprendi entónces que la cosa habia sido tomada de serio por los

que vosotros llamais papanatas, i como cí que la especulacion no era mala.

«Se me vino a la cabeza que pues es necesario que todo el mundo viva, podria yo mismo suministrar algunas anécdotas a los dibujantes que tuvieran a bien ocuparse en mí: anécdotas en que podrian sacar copias parecidas a la presente. Para dar a estas publicidades suplido señor, inserteis mi carta en vuestra *Revista Musical*.

«Estos señores me han representado en carcelado; pero no saben lo que me ha conducido a la prision, i en esta parte ellos estan poco mas o ménos tan instruidos como yo, i los que han hecho circular la anécdota. En este negocio hai varias historias que podrian suministrar otros tantos asuntos para estampas. Se ha dicho por ejemplo, que habiendo sorprendido a mi rival en casa de mi querida, lo maté valerosamente por la espalda, en circunstancias de hallarse indefenso. Otros han asegurado que el furor de mis celos se desató contra mi misma querida; pero no estan de acuerdo sobre la manera con que puse fin a sus días. Unos dicen que me serví de un puñal; otros que me complací en los sufrimientos del veneno: en fin la cosa se ha arreglado según la fantasia de cada uno: los litógrafos pueden usar de la misma libertad.

«Ved aquí lo que a este respecto me aconteció en Padua, ahora quince años. Habia dado yo un concierto en que me hice oír con algun suceso. El dia siguiente estaba sentado a la mesa entre sesenta personas, no habiendo sido notado cuando entré en la sala. Uno de los convidados se espresaba en términos lisonjeros sobre el efecto que habia producido yo la víspera. Su vecino le acompañó con sus elogios, añadiendo, la habilidad de Paganini no tiene nada de sorprendente: la debe a la permanencia de ocho años en

sa fertilidad oculta la muerte. Oid la recomendacion de ese paisano que se agacha con trabajo sobre el arado tirado por dos búfalos; os aconsejo que no cedais al sueño que empieza a pesar sobre vuestros párpados. Luchad, luchad, porque no os despertariais mas. Estamos en medio de las lagunas Pontinas, el aire está envenenado, el reposo es mortal.

Pero he aquí a Terracina. No temais nada del suave perfume que os envian sus naranjos i limoneros. Las rosas, los cactus, los aloes rodean nuestra ruta. Ese murmullo, esa queja sorda que ois, los produce el mar. Demos todavia un paso.—Entre mos en Nápoles.

Primeramente, una oracion a Nuestra Señora, cuya imájen se encuentra aquí en todas las puertas, en todas las esquinas i en el fondo de todos los corazones.

Al pié de uno de esos millares de altarcitos, tallados en las paredes i en la fachada de las habitaciones, espuestas a los rayos del sol, i consagrados a la madre de Cristo: algunos napolitanos de caratostada, habian formado un grupo compuesto en su mayor parte de *lazzaroni*. Ciertamente, era necesario una gran curiosidad para hacer salir a estos últimos del canasto de junco en que pasan casi toda su vida, durmiendo i descansando de la fatiga de vivir bajo un clima ardiente.

Un niño de catorce años se hallaba en medio del

grupo. Tenia la cabeza cubierta con un sombrero en forma de pan de azúcar i adornado con una cinta de colores vistosos. Algunos trapos artísticamente colocados le formaban un traje pintoresco, en fin llevaba en los brazos un instrumento que los italianos llaman *pífero*. Este instrumento, todos le conocéis sin duda, i sino en la mano teneis el examinarlo cuanto gustéis.

El narrador nos designó el objeto colgado sobre el piano i cuya vista habia excitado nuestros comentarios, en seguida prosiguió.

«Era, pues, para oír al pequeño *píferari* (tal es el nombre que se da a los que tocan *pífero*) que los *lazzaroni*, como caracoles habian arrastrado sus móviles habitaciones hasta el lugar en que el muchacho acababa de detenerse, i en el que algunos pescadores habian tendido sus redes.

Los *píferari* no son escasos en Italia, sobre todo en cierta época del año, bajan de las motañas, i de imájen en imájen, de limosna en limosna; recorren las principales ciudades. Pero nadie hacia producir a su *pífero* cantos tan dulces como Pietro.

Esté último era conocido de todos los *dilettanti* de Nápoles. Sus *Santa María*, sus *Santa Virjen*, especie de cánticos en honor de Nuestra Señora, le hacian obtener siempre algunas monedas de parte de los mas ricos, i una sonrisa, una tierna caricia de parte de los pobres; ah! esos estaban en mayor número.

El pequeño *píferari* volvía a veces a su casa en donde lo esperaban su hermana Carlota i su anciano abuelo, bien triste i pobre. La juventud de su hermana, la edad de su abuelo, les prohibian toda especie de trabajo. El anciano i la niña, no tenian otro sosten que Pietro, mas riqueza que su talento i su valor.

Aunque en este pais, sea fácil vivir con poco dinero las ganancias del *píferari* no bastaban siempre a las diferentes necesidades de la pobre familia. Pietro tomaba entónces su instrumento e improvisaba alguna nueva melodía. Al instante el abuelo olvidaba sus sufrimientos i Carlota se dormía en su pobre lecho, murmurando el nombre de la vírjen.

El repertorio de Pietro no contenia unicamente como el de sus cólegas, tres o cuatro aires antiguos: nuestro jóven músico variaba sin cesar las melodías de su inagotable *pífero*.

Es que entre las manos del muchacho, ese instrumento no era ya una simple máquina, pero si el intérprete de las emociones tristes o alegres que Pietro sentia. Este dejaba que sus dedos improvisasen, i casi siempre sabia espresar el sentimiento que le agitaba. Oh! sin duda, le eran desconocidas las reglas del arte; su música se asemejaba a la de las aves, mal anotada pero sencilla i natural.

(Continuará.)

ANA MARIA

Schotisch

Por
STRAUSS.

All.^o Moderato.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in common time (C) and features a melody in the treble clef with various ornaments and a bass line with chords and single notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing from the first system. It includes the same treble and bass clef staves. The music continues with similar melodic and harmonic patterns, including some trills and grace notes. The system concludes with a double bar line and the text "D.C." (Da Capo) in the bottom right corner.

un calabozo en que solo tenia su violin para dulcificar su cautiverio. Fué condenado a esta larga detencion por haber asesinado cobardemente a uno de mis amigos, que era su rival.

“Como debeis creerlo cada uno se admiró de la enormidad del crimen. Tomé yo entónces la palabra i dirijiéndome a la persona que conocia tambien mi historia, le supliqué me dijese en que lugar i en que tiempo habia sucedido esta aventura. Todos los ojos se fijaron en mí; juzgad de la admiracion cuando fué reconocido el principal autor de esta trágica historia. El narrador se vió mui embarazado. No era un amigo suyo el que habia perecido; lo habia oído contar. . . . se le habia asegurado. . . . habia creído. . . . pero era mui posible que lo hubiesen engañado. . . . Vea V. señor como se juega con la reputacion de un artista, por que las jentes perezosas no quieren comprender que haya podido estudiar en libertad i en su cuarto como podia haberlo hecho entre cerrojos.

“Un ruido, aun mas ridículo puso aprueba en Viena la credulidad de algunos entusiasta. Habia yo tocado las variaciones que tenian por título *le Streghe*, las brujas, que habian producido algun efecto. Un señor de color palido, de aire melancólico, de ojo inspirado, aseguró que no habia encontrado nada de extraño en mi ejecucion: pues él habia visto, al tiempo en que yo tocaba mis variaciones, al diablo a mi lado, guiando mi brazo i conduciendo mi arco. Su notable semejanza con mis facciones demostraba demasiado mi oríjen: estaba vestido de colorado, teniendo a mas sus respectivos cuernos i cola.

“V. comprende señor, que despues de una descripcion tan minuciosa, no era posible dudar de la verdad del hecho; asi es que muchas jentes se persuadieron que habian sorprendido el secreto de lo que se llamaba mis *tours de force*.

“Mucho tiempo fué turbada mi tranquilidad por ruidos que se propalaban sobre mí. Yo me ceñia a demostrar su absurdidad: hacia notar que desde la edad de catorce años no habia cesado de dar conciertos i de estar a la vista del público; que habia sido empleado durante diez i seis años como jefe de orquesta i como director de música de la corte de Luca: que si fuera cierto que hubiera estado yo preso durante ocho años por haber muerto a un hombre o a una mujer, era necesario por consiguiente que esto hubiera sucedido ántes de hacerme conocer del público, es decir, que era preciso que yo tuviese una mujer i un rival a la edad de siete años.

“En Viena invoqué el testimonio del embajador de mi país que declaró haberme conocido veinte i cinco años mas atras, en la posicion conveniente a un hombre honrado. De este modo conseguí hacer callar la calumnia por un instante; pero aun queda alguna cosa que no me ha sorprendido de encontrar aquí. ¿Que hacer señor, a todo esto? Nada mas que resig-

narme i dejar que la malignidad se ejerza a mi costa.

“Antes de terminar, creo sin embargo que debo comunicaros una anecdota que ha dado lugar a los ruidos injuriosos esparcidos respecto a mí. Vedla aquí, un violinista llamado D. . . . i, que se hallaba en Milan en 1798, se ligó con dos hombres de mala vida que lo persuadieron a que los acompañara a un pequeño pueblo para asesinar al cura a quien creían rico. Felizmente faltó el valor a uno de los culpables en los momentos de la ejecucion, i denunció a sus cómplices: llegó la jendarmería, se apoderó de D. . . . i de su compañero en el momento en que llegaban a casa del cura.

“Fueron condenados a veinte años de grillos i encierro en un calabozo; pero el jeneral Menou en el tiempo que fué gobernador de Milan dió la libertad al artista al cabo de dos años. Lo creará U., señor? Sobre esta tela se ha urdido toda una historia. Se trataba de un violinista cuyo nombre concluía en *i*: fué Paganini; el asesinato se convirtió en el de mi amante o de mi rival, i siempre fuí yo el que se pretendió haber estado preso, pero como se me quería hacer descubrir una nueva escuela de violin, se me perdonaron las cadenas que podian haberme embarazado los brazos. Es preciso que yo ceda aun a esta oscuracion a pesar de su improbabilidad.

“Me queda sin embargo una esperanza, i es, que despues de mi muerte consentirá la calumnia en abandonar su presa, i que aquellos que tan cruelmente se han vengado de mis sucesos, dejarán en paz mis cenizas.”

Quando le presenté esta carta para firmarla, en presencia de Pacini, editor de música; hizo muchas objeciones contra la última frase; no queriendo prestar su consentimiento para aparecer hasta su muerte como presa de la calumnia. Tuve mucho trabajo en hacerle comprender que despues de sus esplicaciones, su aparente resignacion concluiría todo. Cedió por fin, i las consecuencias probaron que yo habia juzgado con acierto, pues las litografías desaparecieron, i desde entónces no se ha vuelto a hablar mas de la escandalosa anecdota.

(Continuará.)

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

N.

Décimacuarta letra del alfabeto comun; i decimatercia del sistema añadido de los Griegos con el nombre de TRITE-HYPERBOLEON.

NABLO. Instrumento de los Hebreos. Este era segun el P. Calmet una especie de harpa volteada; i segun Kircher una especie de Salterion que se tocaba como el Timpano.

NATURAL. Esta palabra en la música tiene diversos sentidos.

1.º Música *natural* es la que forma la voz humana por oposicion a la artificial que se ejecuta con instrumentos.

2.º Se dice que un canto es *natural*, cuando es facil, dulce, gracioso; i que una armonía es *natural*, cuando tiene pocos trastornos de disonancias, siendo producida por las cuerdas esenciales i naturales del modo.

3.º *Natural* se dice tambien todo canto que no es ni forzado, ni extravagante, que no camina ni mui alto ni mui bajo, ni mui vivo ni mui lento.

4.º En fin, la significacion mas comun de esta palabra, se aplica a los tonos o modos cuyos sonidos salen de la gama ordinaria sin ninguna alteracion: de suerte que un modo *natural* es el que no consta de diese (*sustenido*) ni bemol.

NEGRA. Nota de música que vale dos corcheas o la mitad de una blanca: (ántes se llamaba *Seminima*).

NETE. En la música griega era la cuarta cuerda o la mas aguda de cada uno de los tres tetracordos que seguian a los dos primeros del grave al agudo. Cuando el tercer tetracordo estaba unido con el segundo era el tetracordo *synemenon*, i su cuarta cuerda *nete-synomenon*; i la cuarta del tetracordo *diezengmènon*, era la *nete-diezengmènon*.

NEUMA. Término de cantallano. La *neuma* es una especie de corta capitulacion del canto de un modo, el cual se hace al fin de una antífona, por una simple variedad de sonidos sin agregar ninguna palabra.

NICOLO. Nombre de una especie de oboe antiguo, que estaba en la quinta inferior del Oboe ordinario, i que ya no está en uso.

NIGLARIÓN. Nombre de un *nomos* o canto de una melodía afeminada i floja; inventada por Filoxeno i reprobada por Aristófanes.

NOCTURNO. Nombre que en su oríjen se daba a ciertas piezas que se tocaban en las noches serenas: (*hoi se dicen serenatas*.)

NOMICO. El modo *nómico* o el jénero de estilo musical que llevaba este nombre, era consagrado entre los Griegos a Apolo, dios de los versos i de los cantos; i se esforzaban en que los cantos fuesen brillantes i dignos del Dios a quien eran consagrados.

NOMION. Era una clase de cancion amorosa entre los Griegos.

NOMO. Todo canto determinado por reglas que no se permitian quebrantar, llevaba entre los Griegos el nombre de *nomos*.

NON TROPPO. Espresion italiana que unida a las indicaciones de los movimientos de viveza o lentitud, significa *no mucho*: es decir, *non troppo allegro*, no mui vivo; *non troppo adagio*, no mui lento.

NOTACION. Sistema de escribir la música por caractéres especiosos.

NOTA. Carácter de música que determina a la vez el grado de tonalidad del sonido i su duracion.

NOTA-SENSIBLE. Se llama así la séptima

nota de una gama, cuando por ciertas combinaciones es obligada imperiosamente a subir, haciendo presentir la futura presencia de la octava que es la *tónica*: de donde le viene el nombre de *nota sensible*.

NOTAS DE PASAJE. Se llaman con este nombre las notas que no hacen parte de la armonía, sino que son intermediarias entre las notas esenciales de los acordes.

NOTADOR. Se llamaba así en otro tiempo el músico que era empleado en las capillas para escribir la música que se distribuía a los ejecutantes. Este nombre se ha reemplazado con el de *copista* o *copiador*.

NOVENA. Intervalo de dos notas de las que la mas alta es la octava de la segunda. La *novena* puede ser mayor o menor; i en uno u otro caso es una disonancia.

(Continuará.)

CORRESPONDENCIA.

En el capítulo primero del reglamento para el Conservatorio Nacional de Música, dice el artículo primero. El Conservatorio Nacional de música tiene por objeto principal de su institución *propagar la enseñanza* i promover el cultivo de la música en sus relaciones con la educación i las costumbres públicas, etc. Vamos por partes: es sabido que en cada Provincia de la República, hai por lo ménos dos bandas de música militar. También se sabe que a excepcion de la capital i alguna otra provincia, el adelanto de dichas bandas es ninguno, por cuanto carecen de un director idóneo. Igualmente se sabe que los directores que hai en la capital, casi todo el año reciben encargos de los jefes de provincia para buscarles *alguno* que se haga cargo de la dirección de sus bandas i que siempre estos encargos quedan sin efecto por la sencilla razón de que no hai ninguno capaz de desempeñar este cargo i si por casualidad logra contratar un jefe alguno que dice ser director, no tarda mucho en desengañarse, que el tal director es una nulidad completa, i quien sabe cuantas veces la caja del cuerpo sacrificará sus economías en bien de algun charlatan. A esto se agrega la desmoralización que es consiguiente, en los individuos de dichas bandas cuando el director no cumple con su obligación.

Por otra parte ¿qué jefe de los cuerpos que hai en la capital no se queja de las innumerables deserciones que todo el año hai en las bandas de sus cuerpos. ¿Todos. Hai banda en Santiago que al presente tiene la mitad de sus músicos desertados, i no se diga que esto resulta del mal trato que se les dá, no señor, este resultado viene de que las bandas de provincia estan siempre escasas de músicos, i todos quieren surtirse de la Capital porque no les es fácil hacerlos enseñar en sus mismos pueblos, pues como he dicho antes carecen de un buen director. De aquí viene que los músicos militares de la Capital son invitados para que deserten de sus respectivas bandas, i si se logra tener una de estas bandas en buen pié es por poco tiempo.

Hai un artículo en el reglamento de la

Guardia Nacional que prohíbe expresamente no solo servirse de músicos desertores, sino que estan obligados los jefes a dar parte al cuerpo de que desertan i remitirlos inmediatamente, i mui rara vez, por no decir ninguna, se observa este artículo. Muchas veces es preciso mandar hombres disfrazados a las provincias para que estos tomen por sus manos a estos desertores, pues ha sucedido que en el cuerpo donde han sido admitidos, los esconden i los niegan; a tal grado ha llegado el ningun cumplimiento del artículo citado.

Otro inconveniente grave que resulta de esto, es que a mas de estar todo el año el director de una banda en Santiago enseñando músicos nuevos, es preciso que transcurra por lo ménos seis meses para que estos puedan prestar los servicios de ordenanza, i despues que en todo este tiempo ha estado una banda con una parte de sus tocadores ausentes vienen los otros a reemplazar a estos i entónces la ejecución de las piezas se resiente, pues a un aprendiz de seis u ocho meses, no es posible hacerlo tocar como corresponde.

Creo que el modo mejor de salvar todos estos inconvenientes i *propagar la enseñanza* como tiene por objeto el Conservatorio Nacional, seria que se estableciese una clase, i que en esta se enseñasen jóvenes de conocida capacidad para directores de bandas, o mejor aun, crear con el mismo dinero que se invierte en la escuela de canto, un GIMNASIO MUSICAL MILITAR como el que hai en París, i que cada comandante militar de provincia, mandase a dicho *Gimnasio*, al joven mas adelantado que hubiera en la misma banda, para que este recibiera una educación esmerada, i al cabo de algun tiempo volviese a su provincia a enseñar con buen método su banda i mantenerla en un pié brillante. Entónces esas bandas que al presente son tan diminutas i que en su mayor parte se componen de desertores de la capital, tendrían buenos músicos i un director seguro i capaz.

Crescendo Veritalli.

REMITIDO.

Todavía se acuerdan muchos *dilletanti*, de la chanza que publicaron los diarios en París; la historia de un charlatan Italiano que con la composición de un maravilloso jarabe, habria hecho recobrar de nuevo al famoso Dupré, su soberbio *ut* de pecho. Esta broma fué creída con toda formalidad por un corista de la ópera cómica, quien escribió al gran cantor para preguntarle las señas de la casa del doctor, i el nombre del jarabe a cuya eficacia debia aquella voz que embelezaba a la Capital. La carta autógrafa circulaba entre los artistas de la ópera, se admiraba en ella con particularidad, la frase final de tan inocente epístola. Si os dignais señor comunicarme el secreto que me atrevo a pedir, os prometo no tendreis nada que temer, yo, ser ingrato a tamaño favor! yo, competir con vos! ha! con... jamás demasiado respeto

vuestra voz de tenor, i os juro bajo mi palabra de honor que me contentaré solamente con beber el jarabe de Baritono.

EL PROFESOR GONZALES.

Recomendamos a nuestros lectores al señor Gonzales como profesor de canto i de piano; no solo por su conocida capacidad, sino tambien por su exactitud constante, a las señoritas que lo tuvieron por profesor ántes de su ausencia de esta ciudad.

AVISOS.

El que suscribe tiene el honor de avisar al público que dará Lecciones de piano i canto i tambien se encarga de afinar pianos.

Las personas que quieran honrarle con su confianza podrán dejar sus nombres en la botica del señor Barrios i Hermanos, calle de las Monjitas, media cuadra de la plaza,

Rafael González.

PIANOS DE ERARD,

Se nos ha remitido el brevete que insertamos a continuacion, por el que consta que este fabricante de pianos ha ganado en la exposicion de Lóndres la GRAN MEDALLA acordada a este producto.

Inutil nos parece todo elogio despues de un testimonio tan esplendido que hace aparecer los pianos de Erard como los mejores del mundo.

La seule et unique GRANDE MEDAILLE (*Council Medal*) accordée à l'Exposition universelle de Lóndres, à la facture de *Pianos et de Harpes* a été décernée à *Mr. Erard* en sa double qualité de Fabricant Français et Anglais.

Mr. Erard se trouve ainsi le seul Fabricant de toates les nations qui ait reçu la grande Médaille pour cette classe de produits.

AVISO.

NUEVO METODO DE MUSICA.

Se está imprimiendo un método de música, lo mas completo i compendiado que conocemos.

Su autor, Quicherat, es uno de los profesores mas acreditados en Europa i sobre todo en Francia, por cuya Universidad ha sido aprobado su método para la enseñanza en las escuelas.

Precio 2 pesos.

Se reciben suscripciones en este periódico.

AVISO.

Rosario Guzman, profesora de piano, tiene el honor de avisar al público que habiendo resuelto establecerse en esta Capital, dará lecciones tanto en casas particulares como en los colejos, para lo cual cuenta con una constante *práctica de catorce años* en Valparaiso.

Puede verse en su casa, calle de Santo Domingo abajo, núm. 135.

SEMANARIO MUSICAL.



Imprenta de Julio Bellin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

BENEFICIO DEL SR. NEUMANE.

SITIO DE HARLEM.

El miércoles último tuvo lugar como estaba anunciado el beneficio del director de las óperas. Por mas de un motivo debíamos esperar, no una gran concurrencia, por que ya no es de moda, pero por lo ménos la suficiente para satisfacer siquiera el amor propio de un artista del mérito del beneficiado.

Culpamos en cierto modo al mismo señor Neumane. Su excesiva modestia le perjudica. Algunos conocemos nosotros que sin la centésima parte de su variada i estensa capacidad, tienen el talento de llamar sobre su persona la atención del público con los mas frívolos pretextos. . . . Pero volviendo a la función, dudamos que haya otra en que el público se muestre mas complacido que en esta. En esto solo hacia justicia al maestro, al beneficiado i a los artistas que la desempeñaron.

FOLLETIN.

LA IMAJEN DE NUESTRA SEÑORA.

(Conclusion).

Pero como acabamos de verlo, el extranjero no era hombre que perdiese su tiempo i según él, era perderlo o emplearlo a medias en esas circunstancias. La acción de las piernas no tenia nada de incompatible con el uso de los oídos i la actividad de los pulmones: dijo, pues, al pequeño ministril dándole un ligero golpe sobre el pífero.—Vamos niño, vamos, la Santa Virgen.—Oh! Excelencia, no sé si la recordaré.—Sin embargo, hace un instante que parecias tocarla sin titubear.—Es que entonces me inspiraba la virjen.—Quieres decir que te volvía la memoria, que despertaba tus recuerdos.—¿Los recuerdos de qué? Qué quiere decir eso?—Hablo de la partitura de donde has sacado ese trozo.—La partitura. . . la partitura. Estaba aquí, dijo Pietro tocándose la frente con el dedo.—Cómo?—Os aseguro que no conozco otra.—Improvisabas?—Sí, Excelencia.—Ahora a los pies de la Virgen?—Ahora como siempre, sin duda. El alemán se detuvo, cruzó los brazos i contempló a Pietro de la cabeza a los pies; está pantomima espresaba la mayor admiración.—Vamos, dices la verdad? replicó despues de un momento.—No miento nunca, Excelencia.—Hum! I si yo encontrase el medio de cerciorarme al instante de lo que aseguras?—No podria responder otra cosa; es la verdad.—Asi, pues, consientes en pasar por la prueba; reflexiona todavía.—Estoi para servirlos, Excelencia, i haré lo

Para hablar con mediano acierto de esta obra no es bastante haberla oído una vez; procuraremos sin embargo decir algo aun que mui por encima, a pesar de que tenemos la particion a la vista.

El público que habia escuchado con cierta indiferencia los primeros trozos, no pudo ménos que fijarse en la grandiosa escena del primer juramento, modelo de energía i entusiasmo patriótico. Vino la aria de la Sra. Rossi, que aun cuando no es del mismo autor de la ópera, no desmerece ocupar el lugar de la aria orijinal. Es una pieza de difícil desempeño; pero la Sra. Rossi la canta con la conciencia de un buen artista, en cuyo caso jamas falta el acierto. Desde este trozo el éxito de la obra estuvo asegurado, i el hermoso duo entre ésta Sra. i el Sr. Cavedagni, no hizo mas que confirmar su triunfo.

Difícil nos seria llamar la atención sobre tantas bellezas como contiene esta ópera; pero no olvidaremos la escena en que se presenta el duque de Alba, hasta el fin del segundo acto; el coro con que principia el tercero, el pequeño duo en la escena

que os plazca mandarme. El extranjero sacó del bolsillo un lapis i un pedazo de papel, escribió durante algunos segundos, tendió en seguida el papel a Pietro i añadió: ¿Podrias componer un canto sobre estas palabras?

Reina del cielo, virjen venerada

Protéjenos.

De tus hijos, la cohorte desconsolada

Mira a tus pies.

—Ensayaré.—Cuánto tiempo necesitas?—No mas que el necesario para hacer el signo de la cruz. El jóven se resignó.

El alemán, a pesar de la prescripción de la cartera, habia olvidado el Vesuvio.

De repente la tierra tembló bajo los pies de nuestros dos personajes i se oyó un ruido sordo i prolongado. Un silbido agudo, extraordinario, atravesó el aire. Despues un silencio profundo, una calma mortal, sucedió por un instante a todos estos ruidos. Los mismos síntomas se repitieron pronto i fueron seguidos de un silencio semejante al primero.

En este lugar de su relacion, se interrumpió el artista, con la coquetería del narrador que quiere interesar a sus auditores. A pesar de nuestras súplicas, de nuestros murmullos, tuvo la crueldad de declararnos que no volveria a empezar su historia, mientras no hiciésemos desaparecer el ponche que ya nadie soñaba en probar; tambien fué necesario vaciar las copas llenas todavía de ron. La penitencia era bastante suave. Las señoras dieron el ejemplo de la sumision haciendo el mas gracioso jesto del mundo; nosotros obedecimos tambien, i el jóven satisfecho, continuó de este modo:

—Que es esto? habia exclamado el extranjero algo asustado Oh! oh! Excelencia, teneis suerte res-

de la Sra. Rossi, del Sr. Bastogi i ese niño cuya simpática figura fué tan bien acogida por el público: el padre de este niño tuvo momentos felices. Pero nada en nuestro concepto iguala al *tercetto* final del tercer acto, i se necesita todo el mérito del *tercettino* del cuarto, para no disminuir el interés de esta obra despues de aquella gran pieza.

Notamos cierta incertidumbre en las entradas: pero ¿puede ser de otro modo con esa frecuencia increíble de óperas nuevas? ¿I sin esa frecuencia asistiria el público aun así tan disminuido? NO: pues, el mal no está en los artistas.

Los coros estuvieron bien, i la orquesta no habria sido inferior sin algunas pequeñas faltas, que seria mui fácil remediar.

Esperamos que la repetición de esta ópera no se haga esperar largo tiempo.

No hemos dicho nada del Sr. Cavedagni porque creemos que los honores de esta noche le fueron adjudicados.

No conocemos el baile sino por su íntima relacion con la música; i aseguramos que bailarines de cierta fama hemos visto que

pondió Pietro, i la casualidad os sirve en el día i en la hora cabal: mirad allí.

Veo una montaña, en cuya estremidad sin duda han encendido un gran fuego, si he de juzgar por el humo que se eleva hacia el cielo.—Sí! sí! únicamente es Dios, quien ha colocado el fuego en las entrañas de la tierra, i el infierno es quien sopla el brasero.

Desebais ver una erupcion del Vesuvio. . . . Esperad, esperad un instante, los demonios preparan sus fueles, i ántes de poco, el volcan. . . . Una súbita conmocion i un largo crujido, interrumpieron las estrañas esplicaciones que el jóven napolitano daba sobre las causas del fenómeno jeológico que todos conocéis.

Un humo cada vez mas espeso, se exhalaba de la inmensa abertura del volcan. Un arroyo espeso i negruzco empezaba a surcar los hijares del monte que encierra en sus senos betun, azufre i otras materias inflamables, del mismo modo que diversas partes de la tierra contienen minas de hierro, oro, plata o carbon. Poco a poco el arroyo se cambió en río, i el río en torrente. Olas de fuego i metal fundido, alimentaron i engrosaron esta lava terrible, que en otros tiempos sepultó toda una ciudad.

Aunque la distancia en que se hallaban los dos espectadores, los preservase de todo riesgo, el alemán procuraba en vano dominar su gran temor, i perdió completamente el valor cuando las primeras sombras de la noche vinieron a prestar a esta escena un carácter aun mas horroroso.

Nuestro hombre salió de la especie de entorpecimiento en que permanecía sumerjido, por los sonidos del pífero. Despues de un prelude lleno de gravedad, la voz de Pietro recitó sobre un tema

estaban mui lejos de ceñirse tan estrictamente a la música como la jovencita Adalgisa.

Respecto a la Sra. Neumane que tan justos i repetidos aplausos arrancó al público, solo tendríamos una pregunta que hacer i sería ¿por qué se deja ver tan pocas veces en la escena? Nosotros hemos pasado en Valparaiso una temporada en que la Sra. Micciarelli estaba indispuesta i aquella Sra. desempeñaba las primeras partes. Aquí no estamos en el mismo caso; pero este no es un obstáculo para que se haga oír con mas frecuencia.

BIOGRAFIA.

Nicolas Paganini.

(Conclusion).

La oposicion de las diferentes sonoridades, la diversidad en el modo de templar el instrumento, el empleo frecuente de sonidos armónicos simples i dobles, los efectos de cuerdas punteadas reunidos a los efectos del arco, los *staccatos* de diferentes jéneros, el uso de la doble i aun de la *triple* cuerda, una prodijiosa facilidad para ejecutar los intervalos de gran distancia con perfecta afinacion, en fin, una variedad inaudita en los acentos de arco: tales eran los medios cuya reunion formaba la fisonomía del talento de Paganini. Estos medios sacaban su valor de la perfecta ejecucion, de una esquisita sensibilidad nerviosa i de un gran sentimiento musical.

Por la manera en que el artista se colocaba apoyándose en una cadera; por la disposicion de su brazo derecho i de su mano para tomar el arco, se habria creído

que el golpe de este deberia ser dado con rudeza; pero mui pronto dejaba ver que el brazo i el arco se movian con igual maestría, i que lo que parecia ser el resultado de algun defecto de conformacion, no era otra cosa que el profundo estudio de los grandes efectos que el artista queria producir.

El arco no excedia las dimensiones ordinarias; pero por efecto de una tension mas fuerte que la comun, la barilla se mantenía bastante separada de la crin. Es probable que Paganini tenia en esto por objeto facilitar el rebote del arco en el *staccato* que ejecutaba manejando el arco de un modo totalmente diferente de los otros violinistas.

En la noticia que escribió sobre él mismo en lengua italiana, dice que a su llegada a Luca fué admirada la largura de su arco i el grosor de sus cuerdas; pero mas tarde, sin duda se apercibió de la dificultad de hacer vibrar aquellas cuerdas en todas sus partes, i de conseguir un sonido puro, pues disminuyó progresivamente su dimension, i cuando se hizo oír en Paris, sus cuerdas eran aun mas delgadas que las que ordinariamente se usan.

Las manos de Paganini eran grandes, secas i nerviosas. Por efecto del excesivo ejercicio, todos sus dedos habian adquirido una destreza i facilidad de que es imposible formarse una idea.

Tiraba a su antojo el pulgar de la mano izquierda sobre la palma de la mano, cuando era necesario por los cambios de posicion.

La calidad del sonido que Paganini sacaba de su instrumento era bella i pura, sin

ser excesivamente voluminosa, excepto en ciertos efectos, donde era visible que reunía todas sus fuerzas para alcanzar resultados extraordinarios. Pero lo que mas distinguía esta parte de su talento era la variedad de voces que sacaba de las cuerdas por medio de recursos que le pertenecian, i que, despues de haber sido descubiertos por otros, las habian descuidado por no haber conocido su importancia. Los sonidos armónicos, por ejemplo, que se habian considerado siempre, mas bien como un efecto curioso i limitado, que como un recurso real para el violinista, hacian un papel importante en el tocar de Paganini.

Pero no solo se servia de esto como de un efecto aislado; sino como un medio artificial para alcanzar ciertos intervalos, que la mano mas desmedida habria tenido mucho trabajo en alcanzar. Por medio de los sonidos armónicos habia llegado a sacar recursos de la cuarta cuerda, cuya estension hacia llegar a tres octavas. Antes de Paganini, nadie habia imaginado que fuera de los armónicos naturales fuese posible ejecutar dobles en tercia, quinta, sexta, en fin que se pudiera hacer marchar en octava sonidos naturales i sonidos armónicos: todo esto lo ejecutaba Paganini en todas las posiciones con una maravillosa facilidad.

En los pasajes cantables, empleaba frecuentemente un efecto de vibracion temblorosa, mui semejante a la voz humana; pero por los afectados escurrimientos de la mano, que agregaba, esta voz se parecia a la de una vieja, i el canto tenia los defectos i el mal gusto que ántes se reprochaban a ciertos cantores franceses. La entonacion

en que la armonía se mezclaba con el sentimiento de la piedad, las palabras.

Reina del cielo, vírjen venerada

Protéjenos.

De tus hijos la cohorte desconsolada

Mira a tus pies.

—Repite! repite! dijo el alemán que no pensaba ya en la erupcion i que se puso a llevar el compas con su baston.

El muchacho obedeció.

—Una, dos... susurraba el extranjero. Un poco mas lento... dobla ese compas... sube medio tono... pon ahí dos corcheas en vez de tu negra.

Cuando hubo concluido Pietro, le dió un cordial abrazo, i volviendo a tomar el camino de Nápoles, continuó.

—He adivinado facilmente que jamas has solfeado, pues mis consejos parecian ser hebreo para tí.—Teneis razon, Excelencia. ¿No desearias estudiar seriamente los principios de un arte cuya belleza i hermosura comprendes ya?—Nunca he formado voto mas ardiente, pero jamas espero poderlo realizar.

—Quiero ayudarte: Escucha: soi primer organista i maestro de capilla en Berlin; esta posicion honrosa, algun talento i alguna reputacion, me dan cierta influencia en la mayor parte de las academias musicales de Europa. Te daré una carta de recomendacion para uno de mis mejores amigos i discipulos que dirige uno de estos establecimientos.—En Prusia?

En Paris, Hai en esa ciudad una escuela que llaman Conservatorio; puedo hacerte admitir en ella; i allí recibirás las mejores lecciones i los mas preciosos consejos.—Pero, Excelencia, i mi abuelo i mi hermana Carlota.

El sencillo alemán, miró a Pietro con admiracion i respondió abriendo tamaños ojos.—Como, quieres que haga entrar a tu abuelo en el Conservatorio? pase por tu hermana, aunque francamente.—No habeis entendido, Excelencia. Os agradezco de todo corazon vuestras magníficas ofertas, pero no puedo aprovecharme de ellas.—Temes que Paris esté demasiado léjos?—Sí, i sobre todo... —Vamos, vamos, hai una ocupacion a la que no habia pensado señalar su lugar en mis apuntes, pero que debe ser siempre la bien venida, quiero decir el cumplimiento de una buena accion. Me encargo de los gastos del viaje. Ven mañana temprano a buscar la carta.—Excelencia no puedo aceptar.—Qué! el salario del placer que me has causado hoy? Te recompenso segun tu mérito, i eso es todo. Hasta mañana, porque aquí vivo. Sé exacto chico.

Pietro, creia haber soñado, i soñaba en realidad, pues jamas consentiria él en abandonar a su abuelo i a la pequeña Carlota. Que seria de ellos sin su único apoyo? Ya renunciaba a toda especie de esperanza, cuando una súbita idea vino a reanimar el hermoso sueño que ya creia desvanecido, i con el corazon mui alegre, mi héroe volvió a su habitacion murmurando: “Bien sabia yo que la vírjen me habia sonreido. Vamos paga jenerosamente su deuda.”

Temprano al dia siguiente, se hallaba Pietro en la cita que le habia dado el extranjero. Fiel a su promesa, este remitió al *pifferari* la carta prometida, i de miedo que el aire se llevase el mensaje, el maestro de capilla habia atado el billete sobre una bolsa de un peso mui razonable.

Dos dias despues, el jóven ministril se ponía en camino sin mas bagaje que un pedazo de papel hecho cuatro dobleces i el precioso *piffero*.

Obtuvo en un buque mercante el pasaje gratuito hasta Marsella, con la condicion de servir i divertir al equipaje. Despues de muchos trabajos i de mas de un ayuno, llegó a Paris.

Gracias a la recomendacion del jeneroso i complaciente maestro de capilla, las puertas del Conservatorio se abrieron al *pifferari*;

Dos primeros premios recompensaron los esfuerzos del alumno extranjero.

Será preciso añadir que Pietro no ha olvidado a su abuelo ni a la pequeña Carlota, que jamas renegará a su primer amigo i maestro el *piffero*.

En fin, ha publicado el año pasado su primera composicion, dedicada al señor S. maestro de capilla en Berlin. Tiene por título: la sonrisa de la Virjen.

—La hemos cantado veinte veces, exclamaron en coro todas las señoras.—La habeis cantado, señoritas? Me encuentro mui honrado de ello, dijo nuestro amable huésped; i ahora vais a bailarla pues la he arreglado para cuadrillas.

Al momento fué a sentarse al piano, sin duda ninguna a fin de poner coto a nuestras felicitaciones, i luego hizo oír el preludio de una contradanza. Las parejas se formaron pronto, i nos han asegurado que los cuadrillas del jóven compositor han forzado a bailar hasta a los chinos.

En cuanto a nosotros que no nos habiamos apresurado en hacer nuestra invitacion, no encontramos ya, ni una sola compañera. Felizmente una jóven entró en el salon: nos adelantamos a ofrecerle una mano que aceptó, i tuvimos el honor i el placer de abrir el baile a vista de los envidiosos (i eran numerosos,) con la hermana de nuestro amigo, la señorita Carlota.

Julio Rostaing.

de Paganini era perfecta, i esta rara calidad no era una de sus menores ventajas sobre la mayor parte de los otros violinistas.—Después de haber prestado nuestro homenaje en la apreciación que hemos hecho de este grande artista, es necesario considerarlo en la impresion jeneral que dejaba su ejecucion. Muchos encontraban poético su modo de tocar, i particularmente notable en el canto: acabo de decir los motivos que no me permiten participar de esta opinion a este respecto.

Lo que yo sentia al escucharlo, era asombro, admiracion sin límites: pero no me conmovia el sentimiento que creo inseparable de la verdadera música. La poesía del tocar del gran violinista, consistia sobre todo en la brillantez, i por decirlo así en la *maestria* de su arco; pero en sus acentos no habia verdadera ternura. Lo que prueba que su superioridad consistia en la maravillosa destreza con que se servia de sus propios recursos, mas bien que en la expansion de un profundo sentimiento, es que en Paris se mostró ménos que mediocre en dos conciertos de Kreutzer i de Rode, infinitamente ménos difíciles que sus propias composiciones, i que yo lo he encontrado de una absoluta nulidad en el cuarteto. Era Paganini, sin el carácter distintivo de su talento: era nada.

Si se consideran los descubrimientos de este célebre artista en su aplicacion a los progresos del arte i a la música seria, se verá que su influencia ha sido limitada i que estas cosas solo han sido buenas entre sus manos. La imitacion ha dado muerte al talento natural de algunos imitadores. El arte de Paganini, es un arte insólito, que nació con él, i cuyo secreto bajó con él a la tumba.

Acabo de servirme de una palabra que Paganini repetia con frecuencia: aseguraba que su talento era el resultado de un secreto descubierto por él, que revelaria ántes de su muerte, en un método de violin, de un corto número de páginas que esparciria el aturdimiento entre todos los violinistas.

Un artista de esta especie debía ser de buena fé; pero ¿no se equivocaba él mismo? ¿no estaba bajo la influencia de una ilusion? ¿Hai otro secreto que él que la naturaleza coloca en el corazón del artista, en el orden i en la perseverancia de sus estudios? Yo no lo creo. De todos modos, la muerte no permitió a Paganini divulgar su secreto.

Un gran mérito se revelaba en las composiciones de Paganini: novedad en las ideas, elegancia en las formas, riqueza en la armonía i variedad en los efectos de la instrumentacion: tales eran las calidades que se notaban en sus conciertos. No quiso consentir en su publicacion hasta terminar sus viajes, i estar de vuelta en Italia. Es de temerse que no parezcan jamas; pues creo estar cierto que Paganini, solo habia escrito la orquesta, i que la parte principal del violin solo estaba en su memoria.

En la noticia que él ha escrito sobre sí mismo (véase la *revue musicale*, t. 9, p. 114), solo reconoce de las obras publicadas bajo su nombre, las siguientes: 1.º 24 caprichos

o estudios para violin solo, op. 1, Milan, Ricordi, Pacini. 2.º 6 sonatas para violin i guitarra, op. 2.º, *ibid.* 3.º 6 idem, op. 3, *ibid.* 4.º 3 cuartetos para violin, viola, guitarra i violoncelo, op. 4, Milan, Ricordi; Paris, Richault. 5.º, 3. *idem*, op. 5, Milan, Ricordi.

TODAS LAS OTRAS PRODUCCIONES PUBLICADAS BAJO EL NOMBRE DE PAGANINI, SON FRAUDES MERCANTILES.

Sigue en el orijinal una larga nomenclatura de publicaciones sobre la vida de Paganini que omitimos por no considerarlas de interes.

Fin de la Biografía de Paganini.

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

P.

Decimasesta letra del alfabeto comun i decimaquinta del sistema añadido de los Griegos con el nombre de NETE-HIPERBOLEON.

P. por abreviacion significa *piano*, es decir *dulce*.

PANDORA. Instrumento de cuerdas cuyo cavallette era oblicuo i cuya forma tenia alguna analogia con la del Cistre. Las cuerdas se punteaban con una pluma.

PANDURA. Instrumento usado en el reino de Nápoles. Es poco diferente con la Mandola; pero es mas grande i armada de ocho cuerdas de metal: se punteaba con una pluma.

PANOLON. Flauta travesera que descien- de hasta el *sol* del violin, inventado por M. Trexlen, de Viena.

PAPEL-REGLADO. Se llama con este nombre el papel sobre el cual esta colocado a ciertas distancias el *Pentagrama*. (*Véase esta palabra.*)

PARODIA. Significa literalmente *imitacion burlesca*; pero se da este nombre algunas veces, a trozos de música en que cambiándose las palabras o periodos instrumentales se convierten en arias, duos, i otras piezas.

PARODIAR. Hacer parodias cambiando la naturaleza primitiva de las composiciones musicales.

PARTE. Se llama con este nombre la porcion de música perteneciente a cada voz o a cada instrumento, que concurre a formar el conjunto de una pieza.

PARTIMENTO. Nombre italiano de ciertos ejercicios para el estudio del acompañamiento i de la armonía, que son mui usados en las escuelas de Italia.

PARTICION. Reunion de todas las partes instrumentales i vocales que entran en una composicion. Todas las partes son sobrepuestas en la misma página del papel, a fin que el compositor pueda juzgar del efecto de su obra escribiéndola; i el jefe de orquesta pueda comprender facilmente i a un golpe de vista la intencion del autor.

PASACALLE. Aire de danza de un carácter algo melancólico i de un movimiento moderado, del que se hacia uso antiguamente en las óperas i en los bailes.

PASAJE. Esta palabra tiene varias acepciones: es tomada como sinónimo de *frase*, i así se dice *el pasaje no es bonito*; de otro modo significa una serie de notas rápidas.

PASO-DOBLE. Una clase de marcha militar de un movimiento rápido que es la *marcha* propiamente dicha. El *paso-doble* tiene por medida en el *metrónomo* el grado 120, que son otros tantos pasos por minuto.

PASTICCIO. Palabra italiana que significa una Opera formada de la reunion de trozos de música, tomados de muchas otras obras dramáticas.

PASTORAL. Opera cuyos personajes son *pastores*. Se da tambien este nombre de *pastorales*, a ciertas piezas de música de un estilo sencillo i campestre.

PAUSAS. Se da este nombre a las indicaciones de los silencios de la música, cuyos valores son iguales a las figuras que ellos representan.

PAUTA DE REGLAR. Pequeño instrumento de cobre compuesto de cinco dientes pegados a un mango, por cuyo medio se trazan de un golpe las cinco líneas que forman el pentágono.

PAVANA. Aire de danza española que estuvo mui en uso en los siglos 16 i 17, era de un carácter grave i de un movimiento lento.

PAVELLON. La parte inferior de ciertos instrumentos de viento como del Oboe, Clarinete, Trompa, etc.

PECTIS. Instrumento de viento de los antiguos Griegos, cuya invencion es atribuida a Safo.

PEDALES. Teclas del órgano o del piano, que estan colocadas a los pies del ejecutor; i que sirven para dilatar en el órgano unos sonidos mientras otros cantan.

PENTAGRAMA. Es el llamado comunemente *Pania musical*, o la tabla en que se fijan los caracteres de la música.

PERDENDOSI. (*perdiéndose*) Esta palabra italiana indica que en la ejecucion, el sonido debe disminuirse gradualmente, hasta hacerse casi imperceptible.

(Continuará.)

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. F. FETIS.

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

Hai en el órgano una especie de juego de una idea mui particular, i cuyo efecto es misterioso. Este juego que generalmente se designa con el nombre de *juego de mutacion*, se divide en *mixtura* i en *símbolo* de los cuales, cada uno se compone de cuatro, cinco o seis i hasta diez cañutos por cada nota. Estos cañutos de corta dimension i de un sonido agudo están acordados

en 3.^a, 5.^a o 4.^a, 3.^a doble 3.^a, etc., de modo que cada nota produce un acorde perfecto, doblando muchas veces; de lo que resulta que el organista no puede hacer muchas notas seguidas sin producir series de 3.^{as} mayores, 5.^{as} i 8.^{as}. Pero no consiste todo en esto aun; si el organista hace acordes, cada una de las notas que entran en su composicion deja oír tantos acordes perfectos, doblados o triplicados, de manera que parece haya de resultar una cacofonia espantosa; pero por una especie de majia, cuando estos juegos se unen a todas las especies de los de la flauta de dos, cuatro, ocho, diez i seis i treinta pies, abiertos o cerrados, resulta de esta mezcla que se llama *juego lleno*, un todo el mas majestuoso i admirable que se pueda oír, i del que no puede dar una idea toda otra combinacion de sonidos o instrumentos.

A mas de los solos de flauta, oboé, clarinete, fagote i clarin que se pueden hacer en el órgano, su ejecucion se puede dividir en tres grandes efectos que son: 1.^o la reunion de todos los juegos de flauta que se llaman *fondos de órgano*, 2.^o la de los juegos de cañas que se les dá el nombre de *grande juego o grande coro* i el *juego lleno*.

Un órgano grande tiene por lo regular cuatro o cinco teclados para las manos i otro a los pies que se llama *teclado de pedal*. El primer teclado pertenece a un pequeño órgano separado cuyo nombre es *positivo*. El segundo suele ser del órgano grande i puede tocarse junto con el primero para juntar los dos órganos. A veces se añade un tercer teclado que se llama *teclado de bombardas*, en el cual se tocan los juegos de cañas mas fuertes. El cuarto teclado sirve para los solos, i se llama *de recitado*; el quinto sirve para producir los efectos del *eco*. El teclado de los pedales sirve para hacer el bajo, cuando el organista quiere ejecutar partes intermedias con la mano izquierda.

Echóse a ménos por mucho tiempo la *expresion* en el órgano que por otra parte abunda en medios de variedad i cuyo efecto es tan grande i poderoso, es decir, que no existiesen en él medios para aumentar i disminuir gradualmente la intensidad del sonido. Algunos factores ingleses primero concibieron la idea de hacer abrir o cerrar unas ventanillas por medio de un pedal, que permitiesen que el sonido se produjese con fuerza, o que lo concentrase al interior del instrumento; pero este jénero de expresion tenia el inconveniente de parecerse a un largo bosquejo. M. Sebastian Erard, ántes de la revolucion francesa, emprendió la construccion de un piano organizado, en el cual se hacian expresivos los sonidos por la presion de los dedos sobre las teclas, i que habia tenido una aceptacion completa cuando se manifestaron los disturbios de la revolucion, quedándose la cosa en aquel estado. Despues de entónces un aficionado instruido llamado, M. Grenier, imaginó hacer el órgano expresivo por medio de un pedal cuya presion mas o ménos fuerte dá a los sonidos mayor o menor intensidad. Al principio probó la realidad de su descubrimiento en algunos órganos

pequeños, i luego en instrumentos de mayores dimensiones en la Escuela real de música i en la Congregacion del Sagrado Corazon en Paris. El efecto de estos órganos es el mas bello que se puede dar. M. Erard colmó la perfeccion del órgano, reuniendo, en ano que construyo para la capilla real, el jénero de expresion del pedal sobre los dos teclados del órgano grande, con la de la presion del dedo sobre un tercer teclado. El órgano en este estado es verdaderamente el instrumento mas hermoso, majestuoso i poderoso que existe, i se puede decir, una de las obras maestras del espíritu humano.

Los mas célebres constructores de órganos han sido en Francia, los Dallery, Clicquot, Erard i Grenier; en Italia, Arzolino *della Ciaja*, de Siena, los Tronci, de Pistoya, Eujenio Bioldi, Juan Bautista Ramai, los Serassi, de Bergamo, un capellan llamado Narchini i su discípulo Callido; en Alemania Juan Scheibe, Godofredo Silbermann, Juan Jayme i Migue! Wagner, Schróetker, Ernesto Mary, Gabler, J. G. Tanscher i el abate Vogler. Este último se hizo notable por un *sistema de simplificacion*, cuyo objeto es hacer desaparecer en el órgano los juegos de mutacion.

Los órganos de cilindro, de que hacen uso los músicos ambulantes, i los *organillos* están construido segun los mismos principios del órgano grande. Un cilindro herizado de puntas de metal hace las veces de organista poniendo las teclas en movimiento. El arte de poner las puntas o notar estos cilindros se llama *tonotecnia*.

En estos últimos, se ha hecho uso de la accion del aire comprimido para establecer un nuevo sistema de instrumentos. Este consiste en hacer obrar el aire por un orificio mui pequeño que se abre gradualmente sobre láminas metálicas mui delgadas, que entran en vibracion desde que el aire la hiere, i que suenan gradualmente mas fuertes, a medida que la accion del aire se despliega. (Continuará.)

¡¡¡DESCANSO TEATRAL!!!

Sabemos que la compañía lírica trata de suspender sus funciones por lo que resta del presente mes, i una parte del entrante no siéndole posible continuar por la falta de concurrencia.

Nosotros que en los primeros números del *Semanario* exijiamos con empeño por el aumento de la orquesta; hemos dejado de hacerlo, no solo por que la compañía ha incorporado en ella artistas costosos, si no por que el público se desentiende de estos sacrificios.

Creemos, pues, que se halla en el caso de no continuar; pero por otra parte ¿qué especie de contratas se han celebrado con la orquesta i los coristas? Será posible que tantos de entre ellos que no tienen mas entrada que este sueldo para su subsistencia, puedan esperar un mes que por lo ménos ha de durar esta suspension? ¿Cuánto mayor no es esta dificultad si se tiene presente que al volverse a principiar las funciones solo es por *dos meses*!

Que capital la de Chile!!!

Se asegura que esta resolucion pende del éxito que tenga una presentacion hecha al gobierno, i de otra que se dirijira a la municipalidad solicitando una subvencion. Nosotros pensabamos que el gobierno i el cabildo no necesitaban solicitudes para pagar el lugar que ocupan en el teatro, mucho mas cuando este teatro no es *nacional*, sino *particular*, tanto como puede serlo una botica o una tienda.

Jamas hemos permitido que se nos *solicite* para soltar nuestros nueve reales, i aseguramos que mas de una vez nos han costado un suspiro!

Racionamos mui mal, o los casos son identicos, i esto nos hace creer que no estamos bien informados en este negocio.

AVISOS.

SCHOTISCH.

Se venden ejemplares sueltos de este hermoso baile, en la imprenta de Julio Belin i Ca.

AVISO.

El que suscribe tiene el honor de avisar al público que dará Lecciones de piano i canto i tambien se encarga de afinar pianos.

Las personas que quieran honrarle con su confianza podrán dejar sus nombres en la botica del señor Barrios i Hermanos, calle de las Monjitas, media cuadra de la plaza.

Rafael González.

NUEVO METODO DE MUSICA.

Se está imprimiendo un método de música, lo mas completo i compendiado que conocemos.

Su autor, Quicherat, es uno de los profesores mas acreditados en Europa i sobre todo en Francia, por cuya Universidad ha sido aprobado su método para la enseñanza en las escuelas.

Precio 2 pesos.

Se reciben suscripciones en este periódico.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los SS. Germain Hermanos, calle Alumada junto a la pasteleria de M. Monfranc, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de Bohlman, Longueville, Musard i otros; Polkas, Valses i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el Profeta, Giralda, Fée-aux-roses, Porcherons i de muchas óperas italianas de las mas escogidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

SEMANARIO



MUSICAL.

Imprenta de Julio Belin i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

EL BRAVO.

Felizmente por la música, Mercadante no ha tenido la orijinal idea de Rossini, de suspender sus trabajos musicales por temor de una caída.

Mercadante sufrió algunas en distinta épocas; pero no se desalentó, i de doce o quince años a esta fecha, el éxito de sus obras es indudable; llegando en ciertos casos hasta ser calificado como digno rival de aquel gran maestro, por esas personas para quienes el mérito consiste en el suceso.

Sin embargo, sin que Mercadante pueda colocarse en la línea de estos jenios que transforman el arte, se advierten grandes calidades en sus últimas composiciones. Melodía natural e inagotable; sentimiento de buena armonía; riqueza de instrumentación; conocimiento de las voces i sentimiento dramático,

Con estas dotes que todos acuerdan a este célebre compositor, se puede hacer grandes obras. No podemos menos que contar como una de ellas el *Bravo*, que en su estreno fue dado *setenta i ocho* veces seguidas en Milan.

Como de costumbre, el público escuchó los primeros trozos de esta obra con cierta desconfianza, como si temiera haber

sido engañado por los anuncios. El duo de los dos tenores le hizo conocer que se trataba de la música de un gran maestro; i el interes con que lo escuchó, fue en aumento hasta el adajio i la *estreta* del gran final, primer trozo en que el compositor une todos los elementos de sonoridad para producir un gran efecto.

A la entrada del Dux oímos un aplauso; sospechando lo que lo motivaba nos fijamos, i conocimos que se dirigía no a la música ni a los ejecutantes, sino al individuo que hacia este papel: era un aplauso de mala lei, de aquellos que se daban a Villena.

Viene en seguida un gran vals, cantado, pero con cierta llamada frecuente al tono menor, como para advertirnos que la alegría de la situación solo es aparente.

La ária de la Sra. Pantanelli, introducida en esta ópera en lugar de la orijinal, que es mui inferior, es uno de los trozos de mas efecto, lo que fué conocido i apreciado debidamente por el público, con los primeros aplausos verdaderamente entusiastas.

Prolijo seria para nosotros seguir paso a paso esta grande obra, que sin duda es el triunfo de nuestra compañía lírica; pero aun nos queda que llamar la atención sobre el duo de las dos damas, ejecutado con tanta esprecion dramática i tan perfecta union, que esto mas que otra cosa nos recordaba la *Semiramis*: el duo, de pocos com-

pases, pero sublime, admirable, entre Teodora i el Bravo al bendecir a sus hijos. Nos parecia estar escuchando alguno de esos trozos de música clásica presentados a los modernos como obras maestras que imitar.

Finalmente ¡qué cosa de mas interes podia escojerse para concluir una obra de la magnitud de esta, que ese cuarteto final, a voces solas, acompañado de tarde en tarde por algunas pocas notas de un clarinete? ¡Qué dirémos de los últimos compases, en que se oyen cuatro notas continuadas en el bajo; pero dadas de un modo vago, vacilante, es decir en contratiempo; como para advertirnos del incierto destino de los interesantes personajes que tenemos a la vista?

La prisa con que escribimos este artículo i la estencion que ya tiene, no nos permite ocuparnos minuciosamente en la ejecución, que nada ha dejado que desear: lo haremos otra vez, pues creemos que pronto tendremos el gusto de verla de nuevo.

No nos falta el tiempo sin embargo para hacer una observacion: hemos notado que cuando *por casualidad* algunas personas aplauden los coros, hai otras que tratan de impedirlo. A veces creemos que es por ignorancia; otras porque quizá ciertas personas se creerian degradadas aplaudiendo a individuos que no representan grandes personajes: de todos modos en este nego-

FOLLETIN.

HISTORIA

DEL ORIJEN DE LA OPERA ITALIANA, EN FRANCIA.

La primera compañía de cómicos italianos se estableció en Francia en 1577, se denominaba I Gelosa. Henrique III la llamó para la Convocacion de los Estados de Blois. Fué en la sala misma de los Estados donde exhibió su espectáculo. Esta diversion nueva para la corte le costó mucho mas cara de lo que habia previsto. Habia contado sin los Hugonotes que se apoderaron de la compañía cómica i no la restituyeron a los placeres de su majestad sino mediante una crecida suma.

Estos mismos cómicos, estimulados por su buen éxito en Blois, representaron por primera vez en Paris, el 19 de mayo siguiente, en la calle de Poulies, (de las roldanas), hotel du Petit Bourbon (casa palaciega del pequeño Borbon,) donde se pagaba cuatro sueldos por persona en cualquier asiento. El parlamento exijió cerrasen su teatro, pero apoya-

dos por el rei, continuaron sus representaciones hasta que las disenciones civiles no se lo permitieron, siendo infructuoso se quedasen por mas tiempo.

Otras cuatro compañías Italianas divertieron sucesivamente a los Parisienses. Sus obras mejoraron el gusto i destruyeron para siempre aquellas diversiones con mala música i mezcladas de farsa, bailes de cuerda i pantomimas indecentes que hasta entonces formaban el mayor goze de los nobles, estudiantes i plebeyos, sobre todo en las provincias.

En 1645, el cardenal Mazarin mandó venir nuevos cómicos que estableció en el hotel du Petit Bourbon. Una cantatriz de esta compañía, llamada Margarita Bestozzi, estasiaba a todos, con su voz dulce i plateada.

Las piezas ejecutadas por estos actores, no eran sin embargo nada maravillosas, eran unas farsas improvisadas sobre asuntos insignificantes, i en las que se intercalaban algunos trozos de música. Carissini, el primero que introdujo la armonía de una orquesta en la música de iglesia, no se desdénaba de escribir estas especies de tonadillas. Lulli se aprovechó de estas bufonadas Italianas; el estilo del célebre Carissini le sirvió evidentemente de modelo.

Diversas compañías se sucedieron unas a otras, i fueron bien recibidas en Paris hasta 1697, época

en que el teniente de policía d'Argenson, mandó clausurar el teatro del hotel de Borgoña, consagrado entonces a los cómicos Italianos. Luis XIV, dicen, se dejó arrancar esta orden por sujestiones de su confesor. Con los cantores italianos se eclipsó durante algun tiempo de Francia el gusto de la buena música que principiaba a descollar.

El rejente volvió a llamar actores italianos, i el 18 de mayo de 1716, su espectáculo se abrió con la *Sorpresa dichosa*, en nombre de Dios, de la Virgen María, de San Francisco de Paula i de las ánimas del purgatorio. Una compañía de ópera bufa, de la que Cambini era jefe, dió en 1752 en la Academia real de música, la *Serva Padrona*, de Pergolèse. Esta composicion fué una revelacion para los aficionados: su triunfo exitó la indignacion de los partidarios de la música nacional. Una contienda mui viva se suscitó. Despues del primer fuego, J. J. Rousseau creyendo que el tiempo de hablar serio habia llegado, escribió su famosa carta sobre la música francesa. Las pasiones volvieron a encenderse, mas de 50 folletos donde el talento i encono se revistieron con las formas mas punzantes, vinieron a aumentar el combate entre el rincón del Rei (le coin du roi) i el rincón de la Reina, (et le coin de la reine) jamas los asuntos de moral i política habian exijido tanta circunspeccion

cio hai una gran tontera. En cuanto a concurrencia, la de siempre: nuestro público se guarda para el *teatro nuevo*.....

El buen éxito que esta obra maestra ha tenido no solo en Santiago, sino anteriormente en Valparaiso; no solo se debe a su gran mérito, sino a ser tan adecuada a la compañía. La circunstancia de tener una parte que desempeñar las dos excelentes artistas de ella, es ya una garantía de gran resultado.

BIOGRAFIA.

HUMMEL.

En principios de noviembre de 1837, perdió el arte de la música una de sus mas ilustres columnas en la persona de Hummel. Este célebre pianista nació en Presburgo, en 1778; su padre músico de profesion, le enseñó a la edad de cuatro años los primeros rudimentos de su arte, i a los siete era ya un portento. Las disposiciones de este niño triunfaron de la repugnancia que tenia el célebre Mozart a dar lecciones; no se encargó sin embargo de la educacion musical del jóven prodijio, sino con condicion que solo a él le seria exclusivamente confiada, i que viviria en su misma casa. Hummel se aprovechó durante dos años de este impagable favor. De edad de 9 años, recorrió la Alemania, Dinamarca, Holanda, Inglaterra i Escocia. En todas partes su precoz talento obtuvo los aplausos mas entusiastas. Durante este viaje compuso algunas piezas sin haber estudiado armonia. Cuando volvió a Viena recibió lecciones de este arte, del maestro Albrecheberger i de Salieri para la composicion dramática. Fué despues sucesivamente pianista del príncipe d'Estershazy, i maestro de Capilla del rei de Wurtemberg; en 1820, pasó con el mismo título a la corte de Saxe-Weymar.

Sus composiciones de piano son estimadísimas, i gozan de una reputacion clásica.

ca. Hummel tambien ha escrito para la Iglesia i el teatro, pero sus obras de esta clase son poco conocidas. Diversas excursiones suyas en Rusia, Inglaterra i Francia han consagrado en toda Europa la reputacion que ya le habian adquirido sus composiciones.

Su talento para improvisar era sobre todo notabilísimo—léjos de este grande artista ese charlatismo i pequeneces engañosas, que han hecho la fortuna i la vergüenza a un tiempo de muchos pianistas en voga. Su inspiracion era profunda, inagotable i expresiva; sus bases se apoyaban (condicion indispensable) sobre los recursos de una preparacion harmónica prodijiosa.

Se le ha visto en un salon, sentado al piano, sus dedos recorriendo el teclado durante una conversacion en lo que tomaba parte activa. Un cuaderno olvidado sobre el atril colocado bajo su vista le suministra un motivo feliz; la frase se desarrolla, produce imitaciones, cánones; se invierten los acordes; nuevos cánones, imitaciones nuevas caprichosamente variadas en diferentes distancias, ya arriba ya abajo, la conversacion sigue; Hummel es uno de sus mas acalorados i espirituales interlocutores: cesa de repente i el gran músico continua en medio del entusiasmo i devoto recojimiento del auditorio una de sus mas admirables improvisaciones.

Hummel poco cuidadoso al principio de estos productos instantáneos de la inspiracion, sintió mas tarde así como sus auditores no haber podido conservar sus innumerables bellezas, propuso con este objeto un premio para la invencion de un piano-Compositor. Este instrumento que ayudado de una repercusion interior, debia reproducir la ejecucion sobre un papel dispuesto ad hoc, se fabricó, pero mui imperfecto. Es un mecanismo mui complicado i de un precio mui subido, esta invencion no se ha seguido, el señor Hipolite-Prevost con el deseo de conseguir el mismo objeto ha

propuesto recientemente bajo el nombre de stenografia musical una notacion rapidísima que permita se impregnen por decirlo así sobre el papel los pensamientos melódicos del compositor conforme se van ocurriendo a su imaginacion.

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

—Prosecucion de la *P.*—última letra del alfabeto Griego.

PERIODO. Frase musical de un sentido completo, que se divide en muchas otras frases de un cierto número de compases uniformes i regulares.

PERPETUO. (*Canon*) Canon que no tiene fin, i que se puede repetir a voluntad.

PIANISIMO. Mui dulce. Esta palabra se señala en abreviatura con una doble *PP.*

PIANO. Dulce; en abreviatura *P.* Tambien se llama así el instrumento de teclado que lleva este nombre.

PICADO. El *golpe de arco picado*, es aquel por el que se tocan las notas separadas i ricamente. Las notas picadas se designan con puntos redondos o largos sobre su cabeza.

PIZZICATO. Esta palabra puesta en la parte de un violin, viola o violoncelo indica tocar las notas punteando con los dedos.

POLONESA. Aire a tres tiempos, de un movimiento lento usado en la Polonia, i en el que se componen canciones i aires de danza.

PORTAMIENTO DE VOZ. En italiano *portamento*. Acento de la voz, conducida pasando por los grados de una nota a la siguiente: accion que solo se demuestra con perfeccion en la práctica.

POSICION. En la ciencia de la harmonia se llaman *posiciones* los acordes cuyas colocaciones se distinguen en la mayor o me-

i prudencia. El partido nacional venció: los bufos fueron desterrados en 1754, pero la revolucion se habia efectuado entre los hombres de gusto; el jémen era bastante fuerte para desarrollarse de por sí. La mayoridad del público se habia declarado sin embargo en favor de la psalmodia francesa: la opinion de la muchedumbre, a la que todos dan una grande importancia así en la música como en las demas cosas, es sin duda de desearse. La sancion digna de apetecerse i que todo artista debe ambicionar, es la de los verdaderos intelijentes, facilmente se consolará de los juicios falsos i erróneos de la mayoría leyendo estas líneas de Platon: i una verdad es de todas épocas. "Concedo que la música debe juzgarse por las impresiones agradables que proporciona, pero sostengo que es esencialmente mas bella i mejor, aquella que obtiene la aprobacion de los hombres versados en ella." Restablecida en 1778, la ópera Bufo se suprimió el año siguiente porque no sacaba para sus gastos. En 1786, Leonard, peluquero de la Reina Marie-Antoinette consiguió por su proteccion un privilejio nuevo que eslotó con Viotti. Una compañía excelente se reunió; principió a funcionar en las Tullerías, en 1789, pero despues del 6 de octubre la direccion dejó este teatro, i mientras se erijía el de Feydeau, la compañía Italiana representó en el de Nicolet, en la fe-

ria de San German. Las bufos se reunieron a una compañía francesa, i las dos dieron alternativamente sus representaciones sobre la misma escena, en Feydeau. Martin, despues tan célebre, por su triple voz, formaba parte de la compañía francesa.

Los acontecimientos de 1792 que cerraron todos los teatros, dispersaron los artistas de la ópera bufo. Una compañía nueva no tardó en volver a reunirse i desde entónces el teatro italiano en Paris es una necesidad musical: los cantores mas célebres han ambicionado la sancion de sus aplausos.

El arte debe mucho a los músicos italianos: seria ingratitud desconocerlo, todo el mundo sabe que han perfeccionado todos los estilos de composiciones dramáticas i vocales; pero lo que jeneralmente es ménos conocido, es que han enseñado a toda Europa la composicion instrumental. Corelli, Tartini i Viotti son los verdaderos maestros del Violin, los progresos del Clave, hoy dia convertido en Piano, dimanar del método de Fuscabaldi: Bezozzi es quien ha fundado las bases de la nueva escuela del Oboe, los italianos han inventado el Clave, el Fagot, el trombon i otros muchos instrumentos, i enseñado su uso.

Si con placer hacemos justicia a los progresos que el arte debe a los felices esfuerzos de la Italia, tambien debemos confesar que la influencia de su

escuela va disminuyéndose de algunos años a esta parte. Desde Rossini, cuyas mas bellas composiciones son evidentemente las que ha escrito o arreglado para la escena francesa; la Alemania i la Francia nada tienen que envidiar a la Italia en las composiciones líricas e instrumentales: solo los cantores italianos conservan su primitiva superioridad.

Preciso es pues, confesar que en la parte vocal, los maestros italianos han servido de modelo al pequeño número de cantores de otras naciones. La Escuela de Garcia, Massimino, Gerald, han formado los Nourrits, las Falcon i Vorms; Bordogni ha desarrollado el talento tan perfecto de la Damorcau Ginti: Levasseur cantó muchos años en la ópera italiana. Inútil es recordar lo que a ella deben Duprez i Baroilhet. En una palabra, si ha habido dos escuelas de composicion que se disputan el imperio de la música, todavia no existe sino una de canto, i esta es la italiana. El teatro italiano debe ser pues considerado como la escuela viva i normal de canto, cuya influencia moral i física es sumamente favorable. Al teatro italiano es donde los grandes artistas de todas naciones van a renovar sus ideas, su método i estilo, i hacer una rica cosecha de frases, apoyaturas, adornos i calderones consagrados por el gusto mas esquisito i puro.

nor distancia del bajo. Las *posiciones* son tres; la primera tiene por fundamento la tercera del tono: la segunda la quinta; i la tercera la octava.

POT-POURRI. Pieza de música instrumental que consta de un cierto número de aires conocidos, encadenados por medio de algunas clausulas intermediarias.

PRELUDIO. Fantasia corta por la cual los instrumentistas se preparan para ejecutar la pieza que tienen a la vista. Es necesario ser fecundo en fantasias; pero el *preludio* debe ser corto.

PRELUDIAR. Tocar haciendo preludios.

PREPARACION. Efecto de una nota que es entendida en el estado de consonancia ántes de entrar en la disonancia: así, *preparar* la disonancia es hacerla ménos dura o resistente al oído.

PREPARACION AL CANTO. Es el estudio de solfeos i vocalizaciones, que hacen el preliminar al arte de cantar.

PRESTANTE. Es en los juegos o toques del órgano el que suena la octava mas grave del bordon de ocho pies i por consiguiente la doble octava del bordon, de diez i seis i el unisono del bordon de cuatro pies.

PRESTO. Palabra italiana que indica un movimiento vivo en la ejecucion de un trozo de música.

PROGRESION. Movimiento regular en la harmonia, en una forma determinada i prolongada.

PROLONGACION. Nota que habiendo sido entendida en un acorde, se prolonga al acorde siguiente.

PRONUNCIACION. Arte de articular las palabras en el canto.

Una buena *pronunciacion* es una de las mejores cualidades de un cantor; pero es muy rara.

PROSA. Pieza de canto llano que se canta ántes del evangelio, como el *Adorate*, el *Victimæ paschalis* i el *Dies iræ* de difuntos.

PROSLAMBANOMENOS. Nombre de la nota la añadida por los Griegos bajo del sí, por la cual se comenzaba el sistema tetracordal.

PROSODIA. Género de noma para las flautas i propio para los canticos, que se cantaba entre los Griegos al principio de los sacrificios. Plutarco atribuye la invencion de las *prosodias* a Clonas.

En la música moderna la *prosodia* es la *cadencia* de los palabras; i la *cadencia* de las notas es la *prosodia* de la música.

PUNTEAR. La acción de tocar un instrumento, cuyas cuerdas se puntean con los dedos. (*V. pizzicato*).

PUNTO. (*de aumento*). Este es el colocado a la parte posterior de una nota, e indica aumentar la mitad de dicha nota.

PYTAGORICOS. Nombre de una de las dos sectas en que se dividian los teóricos en la música Griega; ella llevaba el nombre de *Pythagoras* su jefe, como la otra el de Aristofano. Los *Pytagóricos* resolvian todos los intervalos tanto consonantes como disonantes por el calculo: los *Aristofénicos*, al contrario, se atenian unicamente al juicio del oído.

DI TANTI PALPITI.

¿Gustan nuestro lectores de anécdotas malignas?—No hace mucho tiempo se ha esparcido una que no trata de nada ménos que de despojar a Rossini de la propiedad de una de sus melodias mas populares. Un compositor llamado Barroni, sumamente apreciado en Florencia en la primera mitad del siglo diez i ocho, perdió de repente el oído como el ilustre Bethoven. Consultó todos los médicos de la ciudad; nuestro compositor halló entre los facultativos Florentinos muchos charlatanes sin duda, pero ningun asesino, felizmente para Rossini, que mas tarde no nos habria regalado los oídos con tan delicioso *tema*, i bien contra la opinion de Boileau, que decia.

En Florencia se cuenta que un médico vivia, Grande hablador i célebre asesino (se decia.)

Barroni desesperado, salio peregrinando a pedir su curacion a nuestra señora de Loreto. Allí sus milagrasa operó en favor suyo; recobró el oído, i en el exceso de su reconocimiento a la santa *madona*, compuso de inspiracion en su alabanza, un coro que con el título de *Letania della Santa Casa*, se ejecuto por primera vez el 15, de Agosto 1737, (hasta la fecha se encuentra). Esta letania se cantaba despues anualmente el dia de la *madona*. Rossini, al pasar por nuestra señora de Loreto se arrojó al oír el encanto de esta cantilena i exclamo como Molière. Tomo lo que es mio donde lo encuentro. “Je prends mon bien úo je le trouvo,” i la colocó en su *Tancredi* donde ha sido cantada por tantas admirables voces. Este es el famoso **DI TANTI PALPITI.**

VARIEDADES.

Escentricidades de los compositores antiguos i modernos.

Con este motivo hemos sacado de varias crónicas musicales algunos pormenores curiosos que creemos podrán interesar a nuestros lectores.

Gluck, para exaltar su imaginacion i trasladarse a Táurida, a Esparta, o al Erebe, necesitaba situarse en medio de un prado: allí, al aire libre, espuesto a los rayos del sol, con su piano delante i dos botellas de Champaña a los lados, escribia las dos *Ifjenias*, las *quejas de Orfeo* i los *amores de Paris*. Sarpi, por el contrario, necesitaba un salon vacío i que estuviese alumbrado de un modo lúgubre con una sola lámpara colgada en el techo; pues no le ocurrían ideas musicales, sino en medio de la lobreguez i en el mas profundo silencio; así es como compuso el *Medonte* i la magnífica cancion *la doce campagna*. Salleri, autor de *Tarare*, se veía obligado, para amenizar su imaginacion, a salir de su casa, correr las calles mas públicas comiendo golosinas, i llevando siempre en la mano su libro de memorias i el lapicero para cojer al vuelo i anotar al punto las felices imágenes que se le presentaban a la me-

moria. Cimarosa gustaba del bullicio, i queria, cuando componia, que le acompañasen sus amigos: así escribió los *Horacios* i el *Casamiento secreto*. Paesiello no podia dejar su lecho, i entre dos sábanas salieron a luz *Nina*, el *Barbero de Sevilla*, la *Molinera* i otras. La lectura de un trozo de los santos Padres, o de algun clásico latino le era indispensable a Zingarelli para improvisar i estender en seguida, en ménos de cuatro horas, todo un acto de *Pirro* o de *Romeo* i *Julieta*. Anfossi, compositor napolitano, que murió jóven i daba las mas bellas esperanzas, no podia escribir una sola nota, si no se hallaba rodeado de capones asados, de salchichas olorosas, de jamones i de guisos. Para reanimar su imaginacion, el célebre Haydn, empezaba por mandar que le peinasen, vistiéndose en seguida con la misma elegancia que si hubiera de presentarse en un concierto, poniéndose despues una hermosa sortija que Federico, rei de Prusia, le habia regalado, i mas de una vez se le oyó decir que si por casualidad se le olvidaba ponerse la sortija ántes de componer, no se le ocurría ninguna idea musical; su número desfallecia i se consumia, faltando aquel testigo elocuente de la admiracion de un gran monarca. Gretry cuenta en sus memorias que se sentia inspirado bebiendo té o una limonada.

En cuanto a los compositores contemporáneos, los detalles que damos son tomados de un artículo reciente de la Francia musical.

Rossini no puede sufrir que toquen ni canten en su presencia sus composiciones, pues esto seria darle el mayor disgusto, en lo que manifiesta suma modestia; pues todo el mundo conoce la prodijiosa facilidad que este gran maestro tiene para componer, habiendo sido improvisadas la mayor parte de sus obras clásicas, i compuestas en medio de los ardientes placeres de una vida alegre i juvenil. La *Gazza ladra* la compuso en doce dias: la sublime particion del *Guillermo Tell* la escribió en Paris en tres meses, i en un salon siempre lleno de jente, con el murmullo de las conversaciones mas animadas, en las cuales el autor tomaba buena parte; pero Rossini, insensible a toda especie de cumplidos de sociedad, no suspendia su trabajo mas que cuando alguno de los concurrentes se ponía a cantar o cuando un órgano de Berbería se paraba bajo las ventanas de la casa; pero dejando al célebre maestro italiano, entremos en casa de Meyerbeer, el hombre de las melodías patéticas, de los cantos sentidos, de las notas graves i dolientes: vedle solo, encerrado en aquel desvan, oculto para todos. El viento muje, la lluvia cae a torrentes, los transeuntes se refugian bajo las puertas de las casas todos hacen por huir del huracan: un solo hombre aplaude entónces aquel desorden de la naturaleza, aquella revolucion de los elementos, i es Meyerbeer, cuyas ideas nacen con las aficciones i cuyos dedos hacen salir del teclado los sonidos mas encantadores.

Paso, paso, a un lado, habitantes de Pa-

ris. Jente a pié i que andais despacio, paso, os digo : ved ahí que llega un caballero al galope ; mirad cómo obedece el caballo al impulso del jinete, como corre, como se traga la tierra. . . . Paso, os vuelvo a decir, dejad a ese hombre de mirada centellante, pues no solo galopa, sino que compone. . . . Sí, lector, así es como *Aubert* compuso *Fra Diavolo, el Dominó negro, los diamantes de la corona* i otras muchas obras maestras. Su caballo es el único a quien podría llamarse Pegaso, sin faltar a la verdad mitológica. Habiéndonos informado del modo con que *Aubert* compuso uno de sus mas hermosos coros, vamos a referirlo; quizá no ignorará el lector que todas las mañanas acuden multitud de jentes al mercado de los Inocentes; pues un dia, i a pesar de las órdenes de los encargados de la policía, un hombre a caballo atropelló aquella muchedumbre, siendo imposible describir el guirigay que motivó su atrevimiento : vendedoras, pescaderas, hortelanos, empleados de policía, todos llenan el aire de gritos, solo el caballero impávido sale de aquel tropel con ademan tranquilo i satisfecho. . . . era *Aubert*, que en aquel momento habia compuesto el coro del mercado en la *Mutta di Portici*.

El artista que ha compuesto el *Châlet, le Postillon de Longumeau* i otras muchas óperas tan conocidas, hace sus particiones de un modo no ménos orijinal. *Adolfo Adam*, despues de haber comido, se acuesta en su canapé, haciéndose tapar hasta las narices con ropas de abrigo, aun en medio del verano : en seguida hace que coloquen sus dos grandes gatos, uno junto a su cabeza i el otro a los piés, i en esta posicion, que a cualquiera otro debiera ser molesta, es como él halla aquellas agradables consonancias que el público aplaude todavia en sus obras.

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. F. FETIS.

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

Estos instrumentos se inventaron en Alemania hace pocos años, i tienen tantos nombres cuantos son sus divisiones, esto es *fisa monical éolina, eo, todion, etc*; pero no tienen bastante fuerza para producir efecto en los salones grandes, aunque son muy agradables. *M. Dietz*, factor de pianos en Paris, ha perfeccionado este sistema de resonancia en un instrumento que ha llamado *aeréfono*.

Esta clase de instrumentos producen un efecto semejante al de la armónica, que se efectua por medio del roce. Un irlandés llamado *Puckeridge*, parece fué el primero que pensó en juntar un número de vasos de beber, acordarlos variando su entonacion por la cantidad de agua que se pone en ellos i de sacar sonidos frotando sus

bordes con los dedos un poco mojados. El célebre doctor *Franklin* hizo algunas perfecciones a este descubrimiento, con indicar principalmente los procederes para fabricar los vasos propios para producir sonidos puros. Este instrumento asi perfeccionados fué introducido en Europa, i dos hermanas inglesas, llamadas *Davis*, le dieron reputacion por su habilidad en tocarlo. Despues se ha perfeccionado la *armónica* construyéndola con campanas de vidrio atrevesadas con un eje de hierro, i movidas por una rueda. Por medio de un teclado muy particular se hace avanzar al borde de las campanas un tapon de piel que reemplaza al dedo, i de este modo se pueden ejecutar piezas regulares en la harmonia i hacer acordes en ella. El efecto vidrioso de este instrumento es dañoso para la salud porque ajita el sistema nervioso con demasiada fuerza.

Aimitacion de la armónica se han hecho varios instrumentos de frotacion siendo el mas célebre el *clavicilindro* que el físico *Chladni* hizo oír en Paris por los años de 1806. Aunque el inventor de este instrumento guardó el secreto de su construccion, se ha creído descubrir que consiste en un número de cilindros metálicos, en los cuales un manubrio hace mover unos arcos, puestos en contacto con ellos por medio de teclas.

Falta hablar de la última i ménos importante especie de instrumentos que son los de percusion, cuyas formas i uso no dejan ninguna duda en las muestras que nos ofrecen de ellos los monumentos de la antigüedad. Estos instrumentos se dividen en dos clases principales, que son : *sonores* i *ruidosos*. Entre los sonoros que se usaron en Egipto, Grecia i Roma, se ha de contar el *sistro*, que consistia en un cerco de laton de figura elíptica atravesado por unas varillas sonoras que se herian con otra varilla para hacerlas sonar : los *címbalos*, formados de dos platos sonoros que se chocan uno con otro i los *crotales* o *chinescos*. En las pinturas i bajos relieves antiguos no se observa mas que un instrumento de ruido, que es el tambor con cascabeles, que nosotros llamamos *pandero* o *pandereta*. En aquellos tiempos se tocaba como en el dia ya batiéndolo con la mano o ya ajitándole.

La música moderna admite un gran número de instrumentos de percusion. Entre los sonoros se nota el *triángulo*, cuyo nombre toma de su figura, i consiste en una verga de acero que se abate con una varilla de hierro. Este pequeño instrumento cuyo oríjen viene de oriente, produce bastante buen efecto en ciertos lugares de una pieza, cuando no se prodiga el uso. En la música militar se une bien con los demas instrumentos de percusion sonora. Los *chinescos* o *crotales* i los *címbalos* derivan tambien del oriente, donde se fabrican los mejores. Estos instrumentos en otro tiempo solo servian en las músicas militares; pero *Rossini* i sus imitadores introdujeron el uso de ellos, o mas bien el abuso en el teatro, uniéndolos al *bombo* instrumento el mas ruidoso de todos los de per-

cusion, i que está bien a la cabeza de un cuerpo de soldados a quienes marca el paso.

(Continuará.)

ORQUESTA.

Nos hemos propuesto no decir nada por esta vez de la ejecucion del *Bravo*; pero suplicaríamos a los clarinetes que toquen algo mas fuerte.

No habiendo mas que dos en la orquesta, es preciso hacer oír estos instrumentos algo mas i en todas circunstancias.

OTELLO.

Muchas personas nos encargan pidamos esta ópera del maestro de los maestros.

AVISOS.

SCHOTISCH.

Se venden ejemplares sueltos de este hermoso baile, en la imprenta de *Julio Belin i Ca.*

AVISO.

El que suscribe tiene el honor de avisar al público que dará Lecciones de piano i canto i tambien se encarga de afinar pianos.

Las personas que quieran honrarle con su confianza podrán dejar sus nombres en la botica del señor *Barrios i Hermanos*, calle de las Monjitas, media cuadra de la plaza.

Rafael González.

NUEVO METODO DE MUSICA.

Se está imprimiendo un método de música, lo mas completo i compendiado que conocemos.

Su autor, *Quicherat*, es uno de los profesores mas acreditados en Europa i sobre todo en Francia, por cuya Universidad ha sido aprobado su método para la enseñanza en las escuelas.

Precio 2 pesos.

Se reciben suscripciones en este periódico.

ACABA DE LLEGAR

Al almacén de los *SS. Germain Hermanos*, calle *Abumada* junto a la pasteleria de *M. Monfranc*, el mas variado surtido de música que haya venido hasta ahora a Santiago, cuya música se quiere realizar i por esto se dará tan barata, que es imposible que en ninguna parte se encuentre a ménos precio.

Hai óperas completas para piano solo, i tambien de canto, Cuadrillas de *Bohlman*, *Longueville*, *Musard* i otros; *Polkas*, *Valses* i una infinidad de piezas sobre motivos de las últimas operas, tales como, el *Profeta*, *Giralda*, *Fée-aux-roses*, *Porcherons* i de muchas óperas italianas de las mas escojidas.

El precio de cada pieza será desde un real para adelante.

SEMANARIO



MUSICAL.

Imprenta de Julio Bellu i Ca., calle de Agustinas núm. 31.

SEMANARIO MUSICAL.

BENEFICIOS.

En el orden de los beneficios, al Sr Ubal-
li debe suceder el del Sr. Bastogi. Este
artista prepara una ópera de gran reputa-
cion en el mundo músico i quizá la de mas
mérito del fecundo i popular Pacini.

Este autor pertenece a esa especie de
triumvirato contempóraneo i existente, com-
puesto de Rossini, Mercadante i él, que
tiene la misma edad de este último.

La fecundidad de su talento ha sido mi-
rada con admiracion. A la edad de treina-
años habia compuesto igual número de
óperas, i hubo año en que escribió *cuatro*,
sin dejar por esto de componer música de
emplo. Tenemos de su pluma i por obse-
juio del Sr. Neumane una gran misa de
requiem, que nos parece admirable de ar-
monía i sentimiento relijioso.

Las continuas interrupciones en sus ta-
reas quizá son la causa de que su nombre
no ocupe el lugar que le corresponde en la
escena lírica. Pacini se llenó de gloria en
Paris, al mismo tiempo que fracasaba Mer-
cadante.

La obra que va a ofrecer al público el
Sr. Bastogi es mirada como el mas admi-
table esfuerzo de Pacini: la hemos oido
preferir a todas las de este autor.

SAFFO, este es su título, ha sido he-
cha venir de Europa para la presente com-
pañia, no solo por su mérito si no por ser
perfectamente adecuada para los artistas
que la componen.

La conformacion de esta obra está basa-
da bajo el sistema que mas agrada a nues-
tro público, es decir, que los trozos que la
componen estan separados de un modo de-
masiado perceptible.

Tenemos la idea de que ha de agrada-
rnos que el Bravo, con el que tiene cierta
análoga, en particular por tener parte en ella
los mismos actores, con la diferecia que en
la *Saffo* hai cuatro grandes árias, que deben
ejecutar los cuatro personajes principales.
Por lo que hace a trozos de conjunto i co-
ros, los hai admirables. Respecto a estos
últimos, tendremos lo que hasta aqui no
habiamos cesado de reclamar: coro de mu-
jeres.

Suponemos tambien que habrá un au-
mento de orquesta, por que la instrumen-
tacion es la que escribió el autor. Por últi-
mo, la funcion que el Sr. Bastogi ofrece al
público, nos parece que no ha tenido supe-
rior ni quizá igual.

A propósito, diremos que por el órden
de beneficios, deben seguir los Sres. Leo-
nardi, Cavedagni i la Sra. Neumane. To-
dos ellos preparan funciones dignas de ri-
valizar con la presente: el Sr. Leonardi,
La Muda de Portici; la obra maestra de
Auber; enm que debe hacer la arte de la
muda la Sra. Micciareli, ántes de presen-
tarse como cantante, enteramente resta-
blecida i en todo el brillo de su talento. La
Sr. Neumane, la Luisa Müller, una de las
últimas obras maestras de Verdi: en cuan-
to al Sr. Cavedagni, repetirá la funcion
que dió en Valparaiso, animado por buen
éxito que allí tuvo.

LA BIBLIOTECA NACIONAL.

Esto biblioteca que recibe anualmente
del gobierno un considerable auxilio para
la adquisicion de libros, no ha gastado,
que nosotros sepamos, un solo real en obras
de música.

No hai conocimiento humano en que
un hombre estudioso quiera ocuparse, del
que no encuentre numerosos volúmenes en
la biblioteca. Solo la música no se encuentra
en este caso, i este establecimiento contie-
ne unicamenté en sus estantes algunos
pobres restos que pertenecieron a los je-
suitas i que por consiguiente no son de
mui reciente data. Los mas modernos son
Zarlino i Glaréau, autores del siglo 16, i
Kircher que es del 17. Estos escritos solo
se miran en el dia, i con razon, como ob-
jetos de curiosidad. Posee tambien la bi-
blioteca los articulos de la Enciclopedia
francesa que con pocas excepciones se ha-
lla en el mismo caso, i por último un mé-
todo incompleto de clarinete, otro de pia-
no i otro de guitarra, de la misma especie.
Los principios de armonía escritos por
Fétis hace treinta años, que aun entónces
se miraron como insignificantes.

A esto poco mas o ménos se reduce lo
que posee nuestra biblioteca respecto a
música, es decir, respecto al arte i ciencia
sobre que mas se ha escrito. Hace ya vein-
te años a que Fétis decia haber leído mas
de CUARENTA MIL VOLUMENES
sobre esta materia, ¿a cuantos acenderá en
el dia que tantos se escribe sobre ella?

Mucho trabajamos hace un año por ha-
cer comprar a la biblioteca en *tres cuar-
tos de onza* la obra grande de Fétis, en
ocho tomos: no lo pudimos conseguir. Los
Sres. Alcedo i Portilla habian dado 26 ps.
por ella!!!

FUNCIONES RELIJIOSAS.

Hemos concurridos en estos últimos
dias a varias fiestas celebradas en gran
parte de nuestras iglesias. En todas sin
excepcion se han ejecutado obras de acre-
ditados compositores i por una orquesta
correspondiente. Las funciones que al mis-
mo tiempo han tenido lugar en la catedral,
tales como la de *Corpus*, de San Pedro,
etc., etc., han sido oficiadas con órgano so-
lo. ¿De que sirve el mérito de las compo-
siciones, i el buen desempeño de la mayor
parte de los cantores, no contando con otro
acompañamiento que el de un órgano, i es-
to en el templo mas espacioso i ménos so-
noro de la capital?

Hemos estado en algunas repúblicas
americanas, en cuyas catedrales habia si-
do preciso suspender las orquestas por el
desórden ocasionado en las rentas, a con-
secuencia de las revoluciones; pero jamas
hemos visto en estas mismas iglesias cele-
brar funciones ni aun de segundo órden
sin mas que con órgano.

Solo en la catedral de Santiago ha sido
proscripta la orquesta, i de un modo tan
absoluto que no solo las grandessolemnida-
des que hemos mencionado se celebran
con órgano; sino tambien las de semana
santa, sin recordar sin duda que en tales
dias es prohibido por la misma iglesia el
uso de este instrumento.

Hemos dicho que solo en Santiago se ve
esta rareza, i hemos dicho la verdad; pues
hasta en la matriz de Chiloé, el órgano es
acompañado por un contrabajo, único in-
strumento que aquella pobre iglesia ha po-
dido proporcionarse.

Nue-tros hábitos i casi diriamos nue-tro
culto romano rechazan el órgano solo. Es-
te instrumento es propio del protestantis-
mo que lo ha adoptado escluyendo los de-
mas. El nuevo órgano de la catedral es de
fábrica protestante. Si fuéramos super-
ticiosos diriamos quizá que este es el moti-
vo de la resistencia con que lo toleran los
oidos católicos de la capital; pero hai ho-
tra razon puramente musical, i es el siste-
ma o *temperamento* de su templo.

¿Que diferente efecto produciria ese mis-
mo instrumento, tocado en ausilio de la or-
questa, o en aquellos casos en que se quie-
re producir nuevos i variados efectos!

No se crea ni por un momento que la
hablar asi no hacemos justicia al sobresa-
liente mérito del actual organista. Somos
los primeros i quizá los únicos que habla-
mos con elojio de su talento, en el *Progre-
so*, desde las primeras vez que tuvimos el

gusto de oírle, a lo que debemos añadir que aun no le hemos saludado. Nos somos los únicos en creer que el día que este artista falte, la catedral habrá hecho una pérdida irreparable.

DICCIONARIO DE MUSICA.

El vocabulario de la música es, de todas las bellas artes el mas estenso, i para el cual por consiguiente un diccionario es mas útil.

J. J. ROUSSEAU.

(Continuacion.)

Q.

Decima septima letra del alfabeto comun.

QUINTA. Intervalo consonante que puede presentarse bajo diversos aspectos. La *quinta justa* es compuesta de tres tonos i un semitono: la *quinta menor*, llamada por algunos *quinta diminuta* i por otros *quinta falsa*, es compuesta de dos tonos i dos semitonos; i la *quinta aumentada* es compuesta de tres tonos i dos semitonos. Esta se llamaba ántes *quinta superflua*.

QUINTA. Nombre por el cual suele designar la Viola.

QUINTETTO. Pieza de música compuesta para cinco voces, o cinco instrumentos. El *quintetto* vocal es comunmente acompañado por la Orquesta.

R.

Decimaoctava letra del alfabeto comun.

RALLENTANDO. Vease *ritardando*.

RASCADOR. Músico que toca asperamente el violin o el Bajo.

RASCAR. Palabra de desprecio por la que se designa el mal modo de tocar un instrumento, tal como el violin o el bajo haciendo rechinar las cuerdas bajo del arco.

RASGADO. Preludio de *boleras* i de *seguidillas* que los Españoles ejecutan, haciendo sonar rapidamente todas las notas de la guitarra con el dedo pulgar.

RE. Nombre de la segunda nota de la gama de *ut*. Entre los Alemanes i los Ingleses se indica por la D.

RECITATIVO. (*recitado*.) Parte de la música dramática que no está sujeta a la medida, i que el cantor ejecuta a su voluntad sacando los mejores efectos de la articulación i del acento que él da a las palabras.

REDUCCION. Música a grande orquesta, de cualquier naturaleza que sea, arreglada para el piano, o para un corto número de instrumentos. La palabra reduccion se sustituye algunas veces con el término de *arreglamiento*.

REFRAN. (*en español estribillo o retorne-lo*.) Terminación de una copla o de un aire que se repite ordinariamente dos o tres veces, i que se canta algunas veces en coro.

REGLAS DE LA COMPOSICION. Colección de preceptos, dictados por la experiencia adquirida en el arte de escribir la música.

REGULAR. Un movimiento de armonía es *irregular* cuando no da lugar mas que a

buenas sucesiones de intervalos; en caso contrario es *irregular*.

REGISTRO DE LA VOZ. Estension natural de cada género de voz. La voz de pecho es un *registro*: la voz de cabeza, llamada comunmente *falsete*, es otro registro. La igualdad de la intensidad i de la calidad del sonido de un registro a otro es de las mas grandes dificultades del arte de cantar.

RELATIVO. Un tono es *relativo* de otro cuando ofrece en la clave los mismos signos de tonalidad. En caso semejante, uno los tonos es un modo mayor, i el otro un modo menor.

REPERCUSION. Palabra nuevamente introducida en el lenguaje de la ciencia musical, i que significa la misma cosa que *reentrar*: es decir la segunda o tercera entrada que hacen las partes en una fuga.

REPETIR. Hacer una repeticion.

REPLICA. Significa *octava* cuando se trata de un sonido doble, *represa* o *continuacion de sujeto*, cuando se habla de una fuga.

REPOSO. Terminación de una frase, de un periodo etc., en un trozo de música.

REPRESA. Primera i segunda mitad de un trozo de música cuya reparacion es marcada con una doble barra acompañada de puntos colaterales. Esta reparacion indica que cada mitad del trozo debe ser cantada o tocada dos veces.

RESOLUCION. Sucesion de un intervalo o de un acorde consonante; a un intervalo o acorde afectado de disonancia.

RESONANCIA. Producción del sonido por la vibración de un cuerpo sonoro, tal como una cuerda, una tabla harmónica, una plancha metálica, etc.

RESPIRACION. Acción de los pulmones cuando se llenan de aire i que en seguida los espelan. Esta acción se compone de la *aspiración*, es decir, de la atracción del aire, i de la *espiración*, es decir, de la repulsión del aire. El arte de respirar convenientemente i de mantener la respiración es una de las partes mas difíciles del canto, i de los tocadores de instrumentos de viento.

BENEFICIO DEL SR. UBALDI.

Este beneficio ha sido uno de los mas concurridos, i con justicia. ¿Quién no asistiria con gusto a ver por primera o segunda vez el *Bravo*?

El Sr. Ubaldi tuvo sin embargo, la mala idea de añadir dos piezas de *canto* a la ópera en *cuatro* actos que daba en su funcion.

Esta especie de *entremeses* no pueden producir otro efecto que hartar, aburrir al público dándole mas de lo que razonablemente puede contener su estómago. Esta abundancia seria disculpable si se tratara de hacer oír a un cantante muy apreciado del público, que no tuviese parte en la obra principal; pero suspender la marcha de la ópera para hacer oír trozos sueltos que nada tienen que ver con la funcion, i esto por dos interlocutores del mismo drama, no puede traer otro resultado que fastidiar a la concurrencia,

Si a esto se nos dice que los aplausos *del público* estan en contra de estas observaciones; replicaremos que nuestros apreciables artistas se equivocarian mucho si tomaron todos aplausos como moneda corriente.

Los entremeses estan desterrados del teatro dramático en America hace mas de medio siglo: no sabemos por que los haria revivir el lírico. Una ópera como el *Bravo* no necesita adminículos estraños para llenar completamente los deseos del mas exigente público. A los inconvenientes imprescindibles de la ópera, no agreguemos otros: en estos casos *lo que abunda daña*.

El Sr. Ubaldi debe estar satisfecho de las pruebas de aprecio que el público le dió esa noche; no solo con sus *verdaderos* aplausos, si no tambien concurriendo en gran número.

HISTORIA

DE LOS INSTRUMENTOS,

ESCRITA POR

J. F. FETIS.

i traducida del frances

POR A. F. S.

(Continuacion.)

Los *timbales* se cuentan en el número de los instrumentos de percusion mas ruidosos, distinguiéndose de los demas porque puede acordarse i variar sus entonaciones. Los timbales consisten en dos vacías de cobre cubiertas de piel tendida por un arco de hierro que se estrecha por medio de tornillos. Cada uno de los dos timbales produce un sonido diferente, i estos sonidos se modifican estrechando o aflojando los arcos de hierro. Los dos timbales se afinan por lo regular el uno a la 4.^a o a la 5.^a del otro; pero hai casos en que se invierte este orden. Aunque no es fácil percibir bien la entonación de los timbales no obstante un oído atento llega a conocer cuando el instrumento esta bien afinado.

Usanse en la música militar otros dos instrumentos del mismo género; el uno es el *tambor* propiamente dicho que es muy ruidoso, sirviendo para marcar el ritmo de la marcha de los soldados; el otro es el *redoble*, que consiste en una caja cilíndrica mas prolongada que la del tambor, i que produce un sonido mas grave i ménos fuerte. A veces se introduce tambien en las orquestas ordinarias.

En la recapitulación que acabamos de hacer de los instrumentos de música, no hemos hecho mención de algunas variedades que tuvieron corta existencia, o que solo pueden considerarse instrumentos de fantasía. Con todo, no debemos pasar en silencio algunos de estos que tuvieron por objeto la resolución de dos problemas difíciles, enriqueciendo la música con un sistema de efectos que no existian i abasteciendo de medios a los compositores para