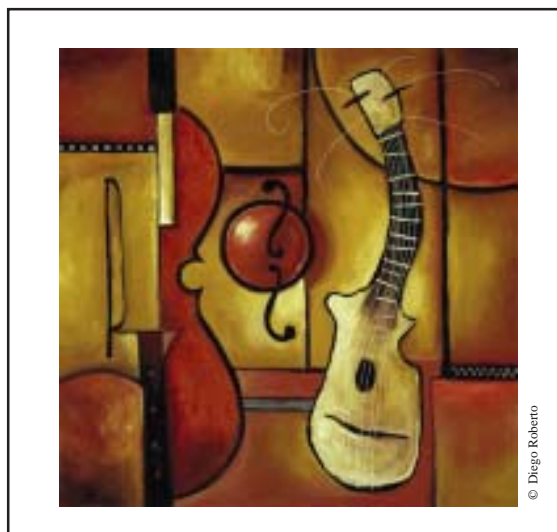


**PARÍS EN LISBOA:  
ECOS PERIODÍSTICOS DE UN SALÓN MUSICAL DE LA BELLE ÉPOQUE\***

Teresa Cascudo



**RESUMO:** Inserido en una línea de investigación centrada en las relaciones entre nacionalismo y música en Portugal, en este texto se busca analizar los trabajos en torno a las actividades culturales de la Condesa de Proença-a-Velha. El eco que tuvieron en la prensa esas actividades justifica que se coloquen en un plano de significación simbólica que va más allá de la mera curiosidad o de la ostentación individual: la condesa fue una pionera al introducir en Lisboa, no sólo obras nunca antes escuchadas en la capital portuguesa, sino también las prácticas que se les asociaban en lo que se refiere a apreciación y recepción de la música orientadas por textos verbales. A través de las primeras audiciones portuguesas que promovió, los conciertos que organizó llevaron a Portugal algunas de las corrientes musicales más modernas de la época.

**PALABRAS-CLAVE:** Salones musicales; Recepción; Distinción; Música antigua.

**ABSTRACT:** Included in an investigation line centered in the relationships between nationalism and music in Portugal, in this text we search for to analyze the works around the Countess's of Proença-a-Velha cultural activities. The echo that had in the press those activities justifies that they are placed in a plane of symbolic significance that goes beyond the mere curiosity or of the individual ostentation: the countess went a pioneer when introducing in Lisbon, not only work never before listened in the Portuguese capital, but also the practices that were associated in what refers to appreciation and reception of the music guided by verbal texts. Through the first Portuguese auditions that it promoted, the concerts that organized took Portugal some of the most modern musical currents in the time.

**KEYWORDS:** Musical salons; Reception; Distinction; Antique music.



## 1. INTRODUCCIÓN

Quien pasea hoy en día por el Chiado, una céntrica zona de la capital portuguesa, todavía puede hacerse la idea de cómo era aquella “Lisboa francesa” de la que queda constancia en los periódicos del cambio de siglo. “Au Bonheur des Dames”, “Paris em Lisboa”... éstos eran algunos de los nombres que ostentaban las tiendas allí establecidas. En 1899, el comercio Ramiro Leão & Cia (que, pasado un siglo, todavía está abierto al público) anunciaba en la prensa que la ropa de señora que vendía se cosía exclusivamente a partir de modelos de las mejores casas de la especialidad que constantemente les eran enviados desde la capital francesa. En otro anuncio, la Grande Maison de Blanc, localizada en el Boulevard des Capucines y especializada en ajuares, advertía a sus clientes que no tenía ninguna sucursal en Lisboa.

De la misma manera, la prensa lisboeta de finales del siglo XIX contiene, por ejemplo, en sus páginas profusa información sobre el affaire Dreyfus, la exposición de París y sobre los teatros de la capital francesa, noticias relacionadas con las temporadas de opereta y fotografías publicadas por motivo de las visitas a Lisboa de actrices célebres, tales como “la” Bernhardt y “la” Réjane... Según un cronista social de estos años, el escritor Carlos Malheiro Dias, a finales del siglo XIX, la transformación de los hábitos sociales en las dos principales ciudades portuguesas, Lisboa y Oporto, estaban dando lugar al nacimiento de un “cosmopolitismo incharacterístico”, directamente identificado con la vida urbana. Éste era su retrato:

Esta Lisboa inquieta y bohemia, que asalta las taquillas de los teatros, que viste a la francesa, que come a la francesa, que delira por las actrices francesas; esta Lisboa incharacterística y

casi cosmopolita, que sustituye las criadas por las *bonnes*, las profesoras por las *institutrices*, las modistas pelas *coupeuses*, el amor por el *flirt*, habiendo perdido los hábitos caseros, se ha desagregado de tal manera que ha perdido casi totalmente ese carácter mundano, que fue el orgullo de las sociedades elegantes en los reinados de D. Maria II, D. Pedro V y D. Luís I. Los teatros han matado los salones. Lisboa ha olvidado el talento para divertirse a sí misma. Paga para que la diviertan.<sup>1</sup>

Este fragmento está empañado por un cierto sentimiento de decadencia en la evaluación de la vida social en las principales capitales portuguesas, Lisboa y Oporto, y por la condena del mencionado “cosmopolitismo incharacterístico” asociado por Malheiro Dias con la vida urbana contemporánea. Paradójicamente, durante estos años, que coinciden con el cambio del siglo XIX al siglo XX, la determinación de una minoría hizo que la vida musical lisboeta se alterase de forma notable. Fue una época en la que la iniciativa privada ambicionó un cambio de rumbo para las prácticas musicales de la capital portuguesa, creando espacios para el disfrute de géneros musicales diferentes de la ópera producida por el Teatro de São Carlos, la institución musical más importante de Portugal desde su inauguración en 1793.<sup>2</sup>

Lisboa también comenzó a formar parte de los circuitos internacionales asociados a la música instrumental, aunque esta incorporación no trajo la “regeneración artística” que muchos esperaban.<sup>3</sup> En paralelo, comenzó a surgir una tímida red de salones musicales con pretensiones artísticas. Esto ocurrió a ocurrir a partir de 1899, fecha en la que se empezó a referenciar, a veces de forma exhaustiva, sus actividades en las columnas de sociedad de los periódicos de la época, ampliando lo que, en años anteriores, se hacía exclusivamente cuando se trataba de reuniones

promovidas por profesores y concertistas.<sup>4</sup> A través de las páginas de los periódicos de la época es posible reconstituir estos cambios, hacerse una idea de quién colaboró en esta transformación y con qué instrumentos.

Esos acontecimientos, y las prácticas y valores musicales que se les asocian, no han sido todavía estudiados de forma exhaustiva y, desde luego, hasta ahora se sabe bastante poco acerca del papel que las mujeres tuvieron en ellos. Hasta ahora, sólo mis trabajos en torno a la Condesa de Proença-a-Velha han traído esa realidad a la discusión musicológica, inseridos en una de mis líneas de investigación centrada en las relaciones entre nacionalismo y música en Portugal.<sup>5</sup> La Condesa organizó varias *matinéés* en su palacio entre 1899 y 1903 que constituyeron acontecimientos excepcionales en el contexto de la vida musical portuguesa. Ella fue la única mujer portuguesa que, durante todos esos años, fue noticia en la prensa de su país como compositora y también la primera melómana ilustre que traspasó los límites de su propia casa, promoviendo acontecimientos que tuvieron lugar en el exterior de la misma, en el salón del Conservatorio de Música de Lisboa y ante un público numeroso en el que también se encontraban periodistas.

En 1900, la Condesa fundó, contando con la colaboración en la parte técnica del profesor de canto y pianista Alberto Sarti, la Sociedad Artística de Conciertos de Canto, cuya actividad se prolongó sólo dos años, el segundo de ellos, sin la Condesa. El mismo Sarti, cuyo trabajo en Lisboa está por estudiar, a título personal, dio continuidad al programa de dicha sociedad hasta 1904, fecha en la que creó la Schola Canturom, cuyos fines eran similares. Una de las singularidades del salón de la Condesa fue la proyección que tuvieron sus actividades musicales más allá de los límites habituales en la Lisboa de su época. La función

del arte, particularmente de la música, como adorno femenino era comúnmente aceptado, pero la aplicación del esfuerzo que suponía su cultivo para alcanzar otros objetivos simbólicos, profesionales, sociales o culturales, no era una práctica entonces implantada.

La Condesa fue la pionera de la introducción en Portugal del modelo de los conciertos temáticos precedidos por conferencias y acompañados por notas de programa explicativas, en los que se hacía explícita la pertinencia de la elección de las obras.<sup>6</sup> Al lado de estos comentarios, surgió un número considerable para el contexto portugués de textos críticos de carácter periodístico, donde las piezas interpretadas, en la mayor parte por primera vez en Portugal, fueron valoradas.

En el presente artículo pretendo analizar la recepción que tuvieron en la prensa la obra de los autores más destacados que ella programó en sus conciertos. Entre los que seguiremos en la prensa de la época, se encuentran Edgard Grieg y Jules Massenet, unánimemente reconocidos como autores contemporáneos de música “moderna”, así como el sacerdote Lorenzo Perosi, un compositor que también estaba “de moda” y cuyas obras plantearon la cuestión de la síntesis entre tradición y modernidad en la música religiosa. Por otro lado, la ejecución de obras de Monteverdi, Peri, Caccini, Pergolesi, entre otros, hizo de la Condesa una precursora de la introducción de la música antigua en Portugal. Se trata de un trabajo de carácter exploratorio, inserido en un trabajo más amplio sobre los salones musicales, que, no obstante, tiene el interés de traer a la luz fuentes primarias que, hasta ahora, nunca habían sido analizadas. La localización y selección de los textos citados se ha realizado a partir del vaciado de la prensa lisboeta entre 1899 y 1903, en un proceso de búsqueda que, inicialmente,

incidía en las referencias a la actividad de la Condesa. Su falta de sistematicidad refleja la misma que se encuentra en las fuentes consultadas. Pretendo, en primer lugar, subrayar los principales los argumentos críticos sobre los que se fundamentó, en Lisboa, la idea de su “modernidad” y, en segundo lugar, plantear la conveniencia de poner las elecciones de la Condesa y su eco periodístico en la perspectiva de los estudios sociológicos que, bajo la égida de Pierre Bourdieu, abordan los consumos culturales bajo el concepto de distinción social.<sup>7</sup>

## 2. GRIEG, MASSENET Y PEROSI: PRODUCTORES DE ARTE MODERNO

A *Arte Musical*, aquélla que llegó a ser la revista portuguesa especializada más influyente, en la portada de su número de lanzamiento, incluyó un artículo sobre Grieg, donde era presentado como uno de los más destacados “productores de arte moderno”.<sup>8</sup> Después de discutir su importancia y de referir algunas de sus obras, Ernesto Vieira, quien firma el texto, concluye con una descripción del estilo del compositor noruego en la que se destaca el recurso a un lenguaje musical moderno que se coaduna con la expresión de su nacionalidad:

La multitud de pequeñas ideas que constituyen la esencia de su trabajo están, sin embargo, dotadas de gran y natural belleza; extraídas en la musa popular, las reviste una forma muy distinta por las novedades del ritmo y por la audacia de la armonía. Predomina en ella con mucha frecuencia la tonada melancólica de la escala menor, porque así lo exige el carácter de la música escandinava, pero la monotonía que podía resultar es hábilmente destruida

por variadas y originales modulaciones que hacen incierta la tonalidad y por una exhuberancia de disonancias que mantienen el oído siempre en sobresalto.<sup>9</sup>



La recepción de Grieg en Portugal estuvo enmarcada por la divulgación de obras literarias de autores nórdicos, que entonces suscitaban un considerable interés por parte del público y de la crítica más informados. Las críticas a estos autores también reflejan la aceptación de la idea de que en la literatura de los países del norte había nacido un nuevo lenguaje como resultado de la fusión de la renovación técnica y de la incorporación de la subjetividad nacional.<sup>10</sup> Esto coloca en su debida dimensión el interés suscitado por el estreno, en el segundo concierto de la Sociedad Artística de Conciertos de Canto dirigida por la Condesa, de las *Escenas*

de *Olav Tryggvason* op. 50, basado en textos del dramaturgo Bjørnstjerne Bjørnson, que fueron presentadas por el compositor en Oslo en 1889. Su rareza fue notada por la crítica en los siguientes términos: “nos lleva de sorpresa en sorpresa y de asombro en asombro, y nos arrebatada por la rareza de ritmo, por la extraordinaria combinación de los timbres, por la frecuencia de las modulaciones inesperadas. No se sabe qué admirar más, si el arrojo de la fantasía o si la audacia de su representación.”<sup>11</sup>

La música de Grieg estuvo presente en Lisboa, no sólo a través del repertorio de sus canciones para voz y piano traducidas al francés, sino también en los conciertos de música de cámara que, entonces, eran recibidos como siendo una de las manifestaciones musicales más selectas. Por ejemplo, su *Sonata op. 45*, de 1887, para violonchelo y piano fue estrenada en Lisboa en 1901 por Agustín Rubio.<sup>12</sup> En mes más tarde, Júlio Cardona incluyó una de sus dos sonatas para violín en otro recital, subrayando la prensa que ésa era la obra más importante del programa.<sup>13</sup> Andrés Goñi interpretó la *Sonata en fa op. 8* en una velada musical organizada en la casa de Sarah Motta Vieira Marques, quien tocó la parte de piano.<sup>14</sup>

También aparecen referencias a la música de Massenet en los conciertos de los salones, particularmente en el de la Condesa, quien había conocido personalmente al compositor durante sus estancias en París. Su interés por la obra massenetiana le llevó a programar un concierto monográfico dedicado al compositor en junio de 1902, durante el cual llegó a ser interpretado el “Duo des Anges”, de *Le Jongleur de Notre Dame*, estrenado cuatro meses antes.

La celebridad de Massenet se asociaba principalmente a las óperas de su autoría que, en estos años, fueron presentadas en el São Carlos: *Werther* y *Sapho*, ambas estrenadas en

Lisboa en enero de 1899.<sup>15</sup> El compositor francés era descrito por la crítica lisboeta como un imaginativo orquestador y un talentoso melodista, y su actualidad fue también asociada a los argumentos de sus obras líricas. *Sapho*, estrenada en Lisboa en 1899, fue considerada “una ópera moderna, realista, filiada por los *leit-motiv* [sic] en la escuela wagneriana”.<sup>16</sup> *Werther* fue recibida con mayor elogio e incidiendo particularmente en su calidad de obra “moderna”. Para el crítico de *A Tarde*, la música de esa obra “desde la primera frase hasta la última, [...] acompaña con arte insuperable la extraordinaria ciencia, toda la acción simplísima del drama íntimo que se representa; en esa ligación hecha según los modernos sistemas de composición, fueron seguidos todos los preceptos, todas las reglas, todas las exigencias que sólo puede usar un gran y extraordinario maestro”. El mismo crítico apunta que la deficiente educación musical explica que la obra tuviese una acogida poco unánime, insistiendo en su modernidad:

Los procesos modernos no son sino la reproducción de otros que durante el siglo pasado hicieron las delicias de nuestros abuelos, pero el público en general, y el nuestro en particular, no los acepta con facilidad, y por eso son raras las óperas del género de *Werther* que obtienen aplausos unánimes, es preciso que en ellas sea introducido un poco de convencionalismo para imponer alguna frase, artísticamente preparada para el aplauso, de otro modo, mientras una parte del público aplaude, la otra se conserva silenciosa, tal como ocurrió ayer.<sup>17</sup>

Según el crítico do *Jornal do Comércio*, esta modernidad estaba directamente relacionada con la cuestión de la “expresión”: “Tenemos la opinión de que, si el sistema seguido por el músico francés no hubiese sido preconizado por Wagner y por éste

anteriormente adoptado, sería ahora necesario inventarlo, porque los sistemas antiguos darían como comentario musical de este drama una soporífera melopea, sin significación de ninguna especie y sin ninguna sinceridad. Ora lo característico de Massenet, principalmente en este drama, es ser sincero y sentir lo que siente.”<sup>18</sup> El compositor francés era, además, para muchos:

[...] el compositor de la mujer, como Dumas fue su dramaturgo y como Bourget es su novelista. [...] La música de Massenet, nerviosa y caliente, tiene pasajes que atontan, que dan vértigos, que hieren más los sentidos que el alma. Hay en sus páginas una extraña presión de voluptuosidad; una *morbidezza* de sueño perturbador. La arrastra un febril *élan* de amor terrenal. Es casi siempre la carne la que habla en sus melodías llenas de color, en sus temas caracterizados por un gran poder de expresión y por una elevada nobleza de formas.<sup>19</sup>

La crítica lisboeta se hace eco aquí de una idea extendida en la época, que se relacionó en Francia con el erotismo contenido en las partituras de Massenet.<sup>20</sup> La síntesis entre intensidad expresiva y modernidad, que en el caso de Massenet tenía una lectura eminentemente carnal, se aplicó también a la música religiosa, que entonces causaba sensación gracias a las obras de Lorenzo Perosi, un joven sacerdote que conquistó una considerable notoriedad con sus composiciones.<sup>21</sup> La fama de Perosi llegó rápidamente también a Lisboa. Un año antes de que se presentase en la Sociedad Artística de Conciertos de Canto el oratorio *La Resurrección de Lázaro*, Perosi había sido nombrado maestro de la Capilla Sixtina por el papa León XIII. El mencionado oratorio tuvo su estreno en Venecia, en julio de 1898, sólo dos años antes de que se fuese presentado en Lisboa. La cuestión de la conciliación entre modernidad y tradición fue

explícitamente planteada ante el público que, en abril de 1900 llenó el salón del Conservatorio de Lisboa para asistir al primer estreno portugués de una obra de este autor y que contó con la presencia de Monseñor Ajuti, el Nuncio Apostólico de León XIII, quien también había asistido a la primera audición del *Stabat Mater* de Pergolesi en la casa de la Condesa, lo que refuerza el significado de su influencia en su medio.

La conferencia introductoria al oratorio de Perosi, pronunciada por Tomás de Vilhena, refirió este aspecto, que también se reflejó en las críticas donde la obra fue descrita como un “drama sinfónico” en el que, según el mencionado Lambertini, se evidenciaba el uso de la música de Bach y Haydn como modelos.<sup>22</sup> Otros periódicos, tal como el *Jornal do Comércio*, también disertaron a propósito de la actualidad de la obra en los siguientes términos: “A aquel pequeño drama sacro [...] lo envuelve la música de Perosi en una atmósfera de ideal misticismo, en la que el alma concibe y entiende toda la grandeza, todo el encanto, toda la inmensa poesía del hecho que esa música, pero que la propia palabra del Evangelio de San Juan, nos va narrando.”<sup>23</sup>

Teófilo Braga, por su parte, en un curioso texto de musicología literaria, reproducido íntegramente en el periódico *O Século*, subraya el significado del oratorio de Perosi, que, a diferencia de otros autores (Saint-Saëns y Gounod), alcanzó la “expresión religiosa con espontaneidad” como “culminación” de la evolución histórica del género al haberle restituido su forma lírico-dramática “con el conocimiento de toda la estética musical moderna, con la pureza melódica de Palestrina, con la intensidad del recitativo de Gluck, con la gracia madrigalesca de Pergolesi y con el colorido orquestal de Wagner.”<sup>24</sup> La descripción que Braga realiza de la obra es reveladora de una forma de escucha basada en la idea de

expresión y está moldada en el estilo que habitualmente se encuentra en la crítica operística de la época.<sup>25</sup> Es particularmente interesante porque son raros los testimonios tan detallados de la experiencia auditiva de una obra por parte de alguien que no tenía formación musical. Mientras Lambertini, en la crítica antes citada, muestra sus conocimientos de historia de la música y de técnicas de composición, dejando que su audición sea determinada por los mismos, Teófilo Braga se abandona a una descripción impresionista, que subraya los efectos provocados “grosso modo” por la partitura en articulación con el texto. La parte final es relevante, porque se relaciona con una experiencia epidérmica de la obra, especialmente grata por su efecto emocional que consigue vehicular la expresión de la fe y conmover al público a través de una evidente teatralización de la música.

### 3. LA MODERNA MÚSICA ANTIGUA

El mismo Teófilo Braga fue el introductor del *Stabat Mater*, de Pergolesi, porque, según notició *O Século*, “esta novedad en nuestro pequeño medio artístico necesitaba ser previamente explicada bajo el punto de vista histórico y estético. El sr. Teófilo Braga, que hace mucho que deseaba escuchar la obra de Pergolesi, se prestó a hacer una pequeña conferencia...”<sup>26</sup> Hacia 1900, aquélla no era una obra con la que el público lisboeta estuviese directamente familiarizado, aunque no es completamente riguroso afirmar que se tratase de una primera audición, ya que el *Stabat Mater*, había sido anteriormente escuchada en Lisboa en espacios privados, además de haber sido regularmente interpretado en contextos religiosos.<sup>27</sup> La audición de la obra de Pergolesi suscitó el interés por la introducción en Portugal de programas exclusivamente

dedicados al repertorio de la música antigua, un gusto que, también en Lisboa, se relacionaba con lo moderno. Ernesto Vieira describió el fenómeno en los siguientes términos:

Saciado el espíritu y fatigado el oído con los requintes de armonía y extremos de sonoridad que el arte moderno ha empleado con un exceso que llega a hacer recelar la decadencia por agotamiento de recursos, se nota en el actual momento histórico un gusto especial por las obras infinitamente más simples de los antiguos compositores.<sup>28</sup>



El gusto venía también de París, tal como se evidencia en el artículo de donde proviene la anterior cita, que refiere como ejemplo las actividades desarrolladas en Francia por Charles Bordes y sus Chanteurs de Saint-Gervais desde 1892.<sup>29</sup> El trabajo de la Condesa se coloca en el ámbito de ese tipo de iniciativas, desarrolladas en la capital francesa desde inicios del siglo XIX, con su aproximación doblemente elitista y piadosa a la música antigua.<sup>30</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX, este interés se renovó gracias al trabajo de músicos como Pauline Viardot-García y François-August Gevaert, ambos amigos de la profesora de la Condesa en Francia, Mathilde Marchesi.<sup>31</sup> En la década de los 60 ambos

estuvieron implicados en la edición de colecciones “modernas” de música antigua, respectivamente la *École Classique du Chant*, a partir de 1861, y *Les Gloires d’Italie*, desde 1868.<sup>32</sup>

En el mercado editorial de la música en París había lugar para este tipo de ediciones modernas de música clásica, en las que se encuentran referenciadas la mayor parte de las composiciones que la Condesa incluyó en los programas de sus conciertos. La inexistencia de su archivo personal hace imposible la confirmación de cuáles fueron las ediciones que ella utilizó en sus conciertos, por lo que sólo se pueden hacer conjeturas a este respecto.<sup>33</sup> Referiremos algunas de ellas porque encuadran debidamente las características, “modernizadas”, de las piezas de música antigua escuchadas en sus conciertos. Algunos de los títulos que programó eran, de hecho, bastante populares, tal como indica su inclusión en la obra pedagógica *L’Art du Chant Appliqué au Piano op. 70*, de Sigismund Thalberg, cuya publicación se inició en 1853.<sup>34</sup> En esa situación están el “Air d’Église (Pie Jesu)”, de Stradella, e la “Lacrymosa” do *Requiem* de Mozart. Otros se encuentran en las ediciones antes referidas de Gevaert y Viardot-García. En *Les Gloires de l’Italie* aparecen la “Canzone de l’Euridice”, de Peri, “Amarilli mia bella”, de Caccini y el “Air du Giasone”, de Cavalli. Viardot-García, por su parte, editó, respectivamente en 1866 y 1879, el “Air de Rinaldo”, de Handel, y “La Calandrina”, de Jommelli. En la colección *Airs classiques*, otra de las ediciones que circularon en la segunda mitad del siglo XIX, de A. L. Hettich, se incluye “Come raggio di sol”, de Caldara. Seguramente, a través de los índices de otras antologías será posible localizar las restantes obras cantadas en estos conciertos.

El *Stabat Mater* de Pergolesi, al menos según la prensa, fue ejecutado a partir de la

“partitura original” extraída del archivo de la Abadía de Monte-Cassino, y su impacto fue considerable.<sup>35</sup> Motivó el artículo antes citado de Vieira, que aborda exclusivamente a la obra, y que se asocia a otras dos series de artículos dedicados a la música religiosa y a la música clásica, ambas publicadas a lo largo del segundo semestre de 1899. La importancia del acontecimiento se reflejó en el momento en el que la obra salió de los límites del salón de la Condesa, tal como señala el crítico del *Jornal do Comércio*:

Esta señora tuvo hace tiempo la felicísima de ejecutar en su casa el *Stabat Mater* de Pergolesi, ofreciendo la audición a sus íntimos como plato delicadísimo de manjar raro. Cuando se constató, fueron profundos los pesares de todos aquéllos que no tuvieron la dicha de admirar el trecho, tan sobradamente célebre, en las salas de la ilustre fidalga y consecuente el deseo de que lo exhibiesen en público los aficionados devotos a quienes cupo el honor de la iniciativa. Aquel pesar y este deseo fueron también uno de los elementos determinantes de la audiencia de ayer.<sup>36</sup>

“Plato delicadísimo de manjar raro”: la expresión gastronómica no parece ser, en absoluto, casual. Es lo que se puede deducir una carta de la propia Condesa en la que se refería a los conciertos de música antigua organizados en dentro del programa de la Exposición Universal de París. En la carta, escrita en Penamacor, le contaba a la vizcondesa de Almeida Araújo que había leído en el *Figaro* de París las crónicas de los conciertos de la *Société des Instruments Anciens* que ella describe como verdaderos *menus des gourmets*.<sup>37</sup> Esa noticia le dio la idea de realizar algo comparable en Lisboa recuperando música antigua portuguesa, que, hasta ese momento, era desconocida para el público. Su intención era hacer ejecutar música de Marcos Portugal



y de usar instrumentos antiguos en uno de los conciertos de abono de la segunda serie de la Sociedad Artística de Conciertos de Canto. Para ello, incumbió a Sarti de la investigación en el archivo de partituras de la biblioteca de la Biblioteca de Ajuda.<sup>38</sup> En esa segunda serie, la sociedad no contó con la dirección de la condesa. Sin embargo, ella consiguió aplicar, en proporciones más modestas, su programa en una de sus *matinéés*, dedicada a la música portuguesa.



#### 4. DISTINCIÓN Y ARTE MODERNO EN LA LISBOA DE 1900

Sería fácil caer en la tentación de pensar que la condesa le pedía a sus amigas los programas de los conciertos parisienses y promovía la ejecución de primeras audiciones portuguesas con la misma intención con la que, en su época, se usaban los “figurines” de vestidos diseñados en París para estar a la última moda. Sin embargo, el eco que tuvieron en la prensa sus actividades justifica que se

coloquen en un plano de significación simbólica que va más allá de la mera curiosidad o de la ostentación individual. En primer lugar, la condesa fue una pionera al introducir en Lisboa, no sólo obras nunca antes escuchadas en la capital portuguesa, sino también las prácticas que se les asociaban en lo que se refiere a apreciación y recepción de la música orientadas por textos verbales. Propuso una forma crítica de percibir las, dándoles un contexto histórico y transformándolas en acontecimientos únicos, cuya pertinencia era de orden conceptual y social. En segundo lugar, a través de las primeras audiciones portuguesas que promovió, los conciertos que organizó llevaron a Portugal algunas de las corrientes musicales más modernas de la época. Esta modernidad, no obstante, fue percibida y traducida verbalmente mediante argumentos estéticos e históricos. Los tópicos que reflejan las crónicas periodísticas abordadas se refieren principalmente a la renovación de la expresión mediante recursos fundamentalmente colorísticos y, en lo que se refiere a la música antigua, a una voluntad de simplificación que podemos calificar de primitivista y que se contrapone a la complejidad asociada precisamente a dicha renovación.

Las observaciones de Malheiro Dias citadas al principio de este artículo, lanzan una interesante luz sobre las actividades musicales de la condesa de Proença-a-Velha. Su idea de dinamizar un salón artístico en la capital según los modelos que había conocido durante sus estancias en París, puede ser confundido con la voluntad de “reatar”, usando la expresión usada en la anterior cita, el presente con tradiciones prestigiosas, casi perdidas y amenazadas por el presente, tal como posteriormente se pudo confirmar. Es decir, sería plausible entender, usando la terminología de Bourdieu, que una de sus intenciones fue prorrogar una forma de distinción social

asociada a la aristocracia portuguesa de mediados del siglo XIX. A partir de aquí, se podría incluso lanzar la hipótesis de que el salón de la condesa constituyó un espacio de sociabilidad que pretendió ser también un símbolo del papel que la aristocracia titulada podía asumir en la regeneración del país. Estos conciertos, por lo tanto, no fueron sólo una manifestación de lujo, sino que también constituyeron una de las primeras tentativas de ejercicio, en Lisboa, de un tipo de poder simbólico fundamentado en la creencia de que la música tenía una misión social que se podía desarrollar a través del cultivo, a partir de las elites, del gusto por las artes.

Este programa tuvo una dimensión no sólo social, sino también política, que preconizó diversas líneas, entre las cuales, y en lo que se refiere a las cuestiones planteadas en este artículo, se encontraba la apropiación de la idea del progreso artístico e intelectual. De ahí la apuesta en la selección de obras de autores cuya relación con el “arte moderno” estaba refrendada públicamente en la prensa de la época.

Concluiré con una breve digresión conceptual. La actualidad de las elecciones artísticas de la condesa estaba directamente relacionada con su conocimiento directo de la vida musical en otros países europeos, principalmente Francia. No me parece, sin embargo, que esta relación deba ser entendida únicamente en un discurso articulado a través de la oposición entre centro y periferia, sino que puede ser encuadrada en una discusión más amplia organizada en torno al concepto de globalización. La instrumentalización metodológica de este proceso implica un punto de vista relativamente novedoso, en el cual, y en lo que se refiere a la construcción de un discurso teórico, el “territorio” deja de tener la preeminencia que hasta ahora se le otorgaba, siendo sustituido por un concepto de espacio social que no se articula únicamente con su localización en unas coordenadas geográficas determinadas. Así, nos parece que estudio del impacto crítico que tuvieron en Lisboa los compositores y los repertorios que fueron escuchados en el salón de la condesa o en los espacios públicos que ella ocupó con sus iniciativas proporciona un punto de vista hasta ahora no explorado que contribuirá al mejor conocimiento de qué era lo “moderno” musicalmente hablando en Europa hacia 1900, de su solapamiento con lo que “estaba de moda” y de cuáles eran los valores que se le podían asociar, aspectos particularmente pertinentes para el estudio de los circuitos de consumo cultural promovidos por músicos no profesionales.

T & M

Texto recibido em julho de 2006. Aprovado para publicação em outubro de 2006.



## 5. SOBRE A AUTORA

**Teresa Cascudo** é Professora da Universidade de La Rioja (Espanha). Coordenadora do Grupo de Investigação “Música e Ideologia”. Pesquisadora do CEIS XX - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (Portugal). Licenciada em Filologia Românica pela Universidade de Zaragoza. Mestre em História da Arte e Musicologia pela Universidade de Zaragoza e Doutora em História da Arte e Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Endereço eletrônico: [teresa.cascudo@unirioja.es](mailto:teresa.cascudo@unirioja.es).

## 6. NOTAS

\* Artículo integrado en el sub-proyecto de investigación intitulado “Transformações da conciencia intelectual portuguesa (1900-1959)”. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX de la Universidad de Coimbra.

1. “Esta Lisboa irrequieta e boémia, que assalta as bilheteiras dos teatros, que veste à francesa, que come à francesa, que delira pelas atrizes francesas; esta Lisboa incaracterística e quase cosmopolita, que substitui as criadas pelas *bonnes*, as professoras pelas *institutrices*, as costureiras pelas *coupeuses*, o amor pelo *flirt*, tendo perdido os hábitos caseiros, desassociou-se por tal forma, que perdeu quase totalmente esse carácter mundano, que foi o orgulho das sociedades elegantes nos reinados de D. Maria II, D. Pedro V e D. Luís I. Os teatros mataram os salões. Lisboa esqueceu os talentos de se divertir a si própria. Paga para que a divirtam.” Carlos Malheiro Dias, *Cartas de Lisboa* (primeira série, 1904), Lisboa, A. M. Teixeira, 1904, pp. 263-264.

2. En 1900, la Real Academia de Amadores de Música, fundada en 1884, era la única organización musical lisboeta que tenía una temporada propia y regular de conciertos, predominantemente dedicados a la música instrumental. Entre 1901 y 1903 surgieron otras dos organizaciones privadas dedicadas a la promoción de este tipo de música: la Sociedad de Música de Cámara, creada por Miguel'Angelo Lambertini, y la Sociedad de Conciertos y Escuela de Música, dirigida por el violinista Júlio Cardona. En 1906, el mismo Miguel'Angelo Lambertini llegó a promover la creación de una Grande Orquesta Portuguesa, de vida efímera.

3. “Quando há dois anos se estabeleceu uma certa corrente para as audições musicais, julgamos nós outros que se manifestava um princípio de regeneração artística no nosso meio. Havia de certo para isso uma salutar tendência, dadas umas determinadas circunstâncias, a que não eram estranhos os esforços de meia dúzia de apóstolos e a inegável intuição musical do nosso povo. Mas era preciso não abusar... Sobretudo o que era preciso era que esse manjar espiritual de que as multidões pareciam gulosas, fosse sabiamente e conscienciosamente administrado, sem precipitação e sobretudo sem deficiências e erros culinários, que haviam de necessariamente entulhar os estômagos e avariar os paladares”. “Concertos”, *A Arte Musical*, 106, 31 de mayo de 1903, p. 113.

4. Hacia 1900, aparecen mencionados de forma regular en la prensa los salones mantenidos por la condesa de Proença-a-Velha, las condesas de Almedina y Penha Longa, los vizcondes de Carnaxide, Sarah Motta Marques y João Arroio.

5. V. Teresa Cascudo, “The influence of Teófilo Braga in the creation of a Portuguese national music”, Anastasia Siopsi (ed.), *Romanticism and Nationalism in Music (actas del congreso organizado por la Universidad Jónica, Corfú, en octubre de 2003)*; Corfu, Ionian University, en prensa; “Patronage and amateurism in the construction of a national, aristocratic and feminine identity: the case of the Countess of Proença-a-Velha in Portugal”, comunicación presentada en la 13<sup>th</sup> Biennial International Conference on Nineteenth Century Music, Durham, agosto de 2004; “Paris em Lisboa: o salão musical da condessa de Proença-a-Velha entre 1899 e 1903”, comunicación presentada en el 13<sup>o</sup> Encontro de Musicologia “Os espaços da música”, Lisboa, octubre de 2005; “A música dos salões em Lisboa como ‘emblema de ideologia’ na mudança do século (ca. 1900)”, comunicación presentada en el II Colóquio Ibero-Americano “Tradição e Modernidade no Mundo Ibérico-Americano”, Coimbra, noviembre de 2005.

6. El modelo venía de Paris, ciudad donde la Condesa se familiarizó con ese tipo de programas. En Francia, esta búsqueda de unidad en los programas se contrapuso al modelo designado de forma despectiva *concert-mayonnaise*, tal como fue recogido en las páginas de *A Arte Musical* en un artículo reproducido en 1903 y firmado por Jean d'Udine. ara este crítico de arte francés, la unidad en los programas era la condición fundamental para que se transformasen, por un lado, en agentes pedagógicos y, por otro, en placenteras experiencias emocionales e intelectuales para la audiencia. La idea fundamental era la de que los diversos números presentasen evidentes lazos “de forma, asunto, o tendencia”, v. “A organização dos concertos”, *A Arte Musical*, 107, 15 de junio de 1903, pp. 147-150. No se identifica la fuente original en francés.

7. La bibliografía relativa a este tema, originada con la publicación de *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, es, como se sabe, vastísima y ha sido revisada en diversos estudios entre los cuales sobresale el de Francisco Vázquez García, *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*, Barcelona, Montesinos, 2002. Su impacto en la musicología data de mediados de la década de los 90. Uno de los primeros trabajos musicológicos en las que fue aplicada específicamente para el análisis del significado social de los programas de concierto en la *Belle Époque* es Jann Pasler, "Concert programs and their narratives as emblems of ideology", *International Journal of Musicology*, 2, 1993, pp. 249-308.
8. V. Ernesto Vieira, "Grieg", *A Arte Musical*, 1, 15 de enero de 1899, pp. 1-3.
9. "A multidão de pequenas ideias que constituem a essência do seu trabalho são porém dotadas de grande e natural beleza; hauridas na musa popular, reveste-as uma forma distintíssima pelas novidades do ritmo e pela audácia da harmonia. Predomina nelas com muita frequência a toada melancólica da escala menor, porque assim o exige o carácter da música escandinava, mas a monotonia que daí poderia resultar é habilmente destruída por variadas e originais modulações que tornam incerta a tonalidade e por uma exuberância de dissonâncias que mantêm o ouvido sempre em sobressalto." V. Ernesto Vieira, "Grieg", *A Arte Musical*, 1, 15 de enero de 1899, p. 2.
10. V., como ejemplo, el siguiente fragmento: "A alma artística do continente europeu, na actualidade, é revolucionada imediatamente pela corrente esquisita de análises e de sensações novas que vêm de diferentes partes, por onde a civilização bárbara passou como uma ventania, como uma *steppe*. Os escandinavos, já que falamos deles, rebeldes eternamente indomáveis, com a sua aspiração de largo domínio e de horizonte sem fim, aspiração que, se na prática se torna irrealizável, lhes serve em extremo nos seus livros – o que é que vós preferis: um reino sem limites ou um livro de horizontes ilimitados? – indo até à pirateria primitiva por largos mares, céus de chumbo [...]. Actualmente, porém, a Escandinávia [...] aparece-nos de súbito com uma literatura reveladora perfeitamente no arrastamento agonizante do século, quebrando as menores fórmulas teatrais com desfechos imprevistos e fazendo girar a acção do seu drama, da sua tragédia, do seu romance e dos seus *Lieds* [*sic*] em torno de um facto simples, antes como um estudo do que como uma tese, social aplanada, estudo e tese a um tempo, mais analítica que conclusiva, largamente, poderosamente observada em todas as suas múltiplas minudências e observações", Almeida Campos (Sílvio), "Ibsen e o seu teatro", *A Tarde*, 11 de mayo de 1898, p. 3. Este texto fue precedido por el estreno del drama *Hedda Gabler*, de Ibsen, el mes anterior.
11. "Leva-nos de surpresa em surpresa e de assombro em assombro, e arrebatá-nos pela estranheza de ritmo, pela extraordinária combinação dos timbres, pela frequência das modulações inesperadas. Não sabe a gente o que há-de admirar mais, se o arrojo da fantasia, se a audácia da sua representação.", Mar Mellus, "Crónica musical. Quarto concerto da Sociedade Artística de Concertos de Canto", 28 de marzo de 1901, p. 2.
12. Cf. "High-Life", *Diário Ilustrado*, 17 de noviembre de 1901, p. 1. Se trata de la noticia de un concierto en el conservatório en beneficio del violonchelista al que asistió la reina.
13. V. "O nosso high-life", *A Tarde*, 10 de diciembre de 1901, p. 2.
14. V. "Carnet mondain", *Novidades*, 2 de abril de 1900, p. 2.
15. El drama lírico *Werther*, de 1887, fue estrenado en alemán en Viena en febrero de 1892 y en francés, en París, en enero de 1893. El estreno parisino de la primera versión de la pieza lírica *Sapho* tuvo lugar en noviembre de 1897. La primera obra de Massenet estrenada en São Carlos había sido *Le Roi de Lahore* (2 de abril de 1884), seguida de *Hérodíade*, que subió al escenario lisboeta el 15 de Abril de 1886. En marzo de 1895, se vio *Manon*, que, tal como *Le Roi de Lahore* y *Werther*, se repuso en temporadas posteriores. El resto de las obras de Massenet presentadas en São Carlos fueron montadas entre 1904 y 1910. Éste es el caso de *Thais* (22 de diciembre de 1904), *Grisélidis* (8 de febrero de 1905), *Le Jongleur de Notre Dame* (19 de marzo de 1906), *Thérèse* (29 de noviembre de 1909), *La navarraise* (18 de noviembre de 1909) y *Marie Madeleine* (11 de diciembre de 1910). La excepción es la comedia heroica *Don Quichotte*, estrenada en 1953. Cf. Mario Moreau, *O teatro de S. Carlos. Dois séculos de história*, vol. 2, Lisboa, Hugin, 1999.
16. "Uma ópera moderna, realista, filiada pelos *leit-motiv* [*sic*] na escola wagneriana", Esteves Lisboa (Aristes), "Teatro de São Carlos. Sapho", *A Arte Musical*, 4, 1 de marzo de 1899, p. 26.
17. "Desde a primeira frase até à última, [...] acompanha com inexecedível arte a extraordinária ciência, toda a acção simplicíssima do drama íntimo que se representa; nessa ligação feita segundo os modernos sistemas de composição, foram seguidos todos os preceitos, todas as regras, todas as exigências, de que só poderia usar um grande e extraordinário maestro"; Os processos

## PARÍS EN LISBOA: ECOS PERIODÍSTICOS DE UN SALÓN MUSICAL DE LA BELLE ÉPOQUE

modernos não são mais do que a reprodução de outros que no século passado fizeram as delícias dos nossos avós, mas o público em geral e o nosso em particular, não os aceita com facilidade, e por isso são raras as óperas de género de *Werther* que colhem aplausos unânimes, é preciso que nelas entre um pouco de convencionalismo a impor uma outra frase, artisticamente preparada para o aplauso, doutro modo enquanto uma parte da plateia aplaude, a outra conserva-se silenciosa como aconteceu ontem.” Cassio, “Teatro de São Carlos: Werther”, *A Tarde*, 17 de enero de 1899, p. 2.

**18.** “Temos para nós que, se o sistema seguido pelo músico francês não houvesse sido preconizado por Wagner e por este anteriormente adoptado, seria agora o caso de o inventar, porque os sistemas antigos dariam para comentário musical deste drama uma soporífera melopeia, sem significação de espécie alguma e sem nenhuma sinceridade. Ora o característico de Massenet, principalmente neste drama, é ser sincero e sentir o que sente.”, Mar. Mellus, “Primeiras representações. S. Carlos. Werther”, *Jornal do Comércio*, 17 de enero de 1899, p. 2. A propósito de la relación entre Massenet y Wagner, v. Steven Huebner, “Massenet et Wagner: une influence à contrôler”, en *Massenet en son temps. Actes du colloque organisé en 1992 à l'occasion du deuxième Festival Massenet*, Saint-Etienne, Association du festival Massenet/L'Esplanade Saint-Etienne Opéra, 1999, pp. 118-137, que incide particularmente en *Werther*.

**19.** “O compositor da mulher, como Dumas foi o seu dramaturgo e como Bourget é o seu romancista. [...] A música de Massenet, nervosa e quente, tem passagens que estonteiam, que dão vertigens, que ferem mais os sentidos do que a alma. Há nas suas páginas uma estranha pressão de voluptuosidade; uma  *morbidez*  de sonho perturbador. Arrasta-a um febril  *élan*  de amor terreno. É quase sempre a carne que fala nas suas melodias cheias de cor, nos seus temas caracterizados por um grande poder de expressão e por uma elevada nobreza de formas.”, “Espectáculos: Manon”, *Novidades*, 14 de marzo de 1900, p. 2.

**20.** V. Annegret Fauser, “L'élément érotique dans l'oeuvre de Massenet”, en *Massenet en son temps, op. cit.*, pp. 156-179.

**21.** “Carnet mondain”, *Novidades*, 6 de abril de 1900, p. 1.

**22.** V. [Miguel'Angelo] L[ambertini]., “Concertos”, *A Arte Musical*, 31, 15 April 1899, pp. 54-5.

**23.** “Aquele pequeno drama sacro [...] envolve-o a música de Perosi numa atmosfera de ideal misticismo, em que a alma concebe e entende toda a grandeza; todo o encanto, toda a imensa poesia do facto que essa música, mais do que a própria palavra do Evangelho de São João nos vai narrando.” “Um acontecimento artístico”, *Jornal do Comércio*, 10/04/1901, p. 1.

**24.** “Com o conhecimento de toda a estética musical moderna, com a pureza melódica de Palestrina, com a intensidade do recitativo de Gluck, com a graça madrigalesca de Pergolesi e com o colorido orquestral de Wagner.”, [Teófilo Braga], “O oratório de Perosi, cantado no Conservatório.” *O Século*, 10 de Abril de 1900, p. 1.

**25.** Tal como se muestra en el fragmento retirado de su artículo que reproducimos en Apéndice 5.

**26.** “Esta novidade no nosso pequeno meio artístico carecia de ser previamente explicada sob o ponto de vista histórico e estético. O sr. Teófilo Braga, que de há muito desejava ouvir a obra de Pergolesi, prestou-se a fazer uma pequena conferência...”, “Matinée artística. O  *Stabat Mater*  de Pergolesi”, *O Século*, 3 de mayo de 1899, p. 1.

**27.** Agradezco a Cristina Fernandes la información relativa a la permanencia del  *Stabat Mater*  en el repertorio eclesiástico en Portugal. Se sabe que, hacia 1787, Gaspar Pessoa Tavares promovió una ejecución de la obra en su casa, siendo pertinente notar que, en su caso, un negociante de origen judío convertido al catolicismo, este acontecimiento se relaciona con una estrategia personal de integración en las élites de la nobleza de su tiempo. Cf. Nuno Gonçalo Freitas Monteiro,  *O crepúsculo dos grandes: a casa e o património da aristocracia em Portugal: 1750-1832, op. cit.*, pp. 420-425. La noticia aparece referida en Marquis de Bombelles,  *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1789* , edición establecida, anotada y precedida por una introducción de Roger Kann, Paris, Centre Culturel Portugais/Presses Universitaires de France, 1979, pp. 100-101 y 120.

**28.** “Saciado o espírito e fatigado o ouvido com os requintes de harmonia e extremos de sonoridade que a arte moderna tem empregado com um excesso que chega a fazer reascar decadência por esgotamento de recursos, nota-se no actual momento histórico um gosto especial pelas obras infinitamente mais singelas dos antigos compositores.”, Ernesto Vieira, “ *Stabat Mater*  de Pergolesi”,  *op. cit.*, p. 70.

**29.** A propósito de la interpretación en clave “moderna” de la recuperación de la música antigua en París, v. Annegret Fauser, “De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889”, en Joan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.),  *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* , Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 289-308.

CASCUDO, Teresa. "Paris en Lisboa: ecos periodísticos de un salón musical de la Belle Époque". *Revista Temas & Matizes* - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - Vol. 5 - Nº 10 - 2º Semestre de 2006, p. 15-28.

- 30.** V. M. Haine, "Concerts historiques", en Joël-Marie Fauquet (ed.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003; V., además, Rémy Campos, *La renaissance introuvable? Entre curiosité et militantisme: la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1846)*, Paris, Klincksieck, 2000.
- 31.** V. Mathilde Marchesi, *Marchesi and music. Passages from the Life of a Famous Singing-Teacher, with introduction by Jules Massenet*, New York, London, Harper and Brothers, 1897. pp. 227-228 y p. 258.
- 32.** *École classique du chant. Collection de morceaux choisis dans les chefs d'œuvre des plus grands maîtres classiques italiens, allemands et français avec le style, l'accentuation, le phrasé et les nuances propres à l'interprétation traditionnelle de ces œuvres par madame P. Viardot-García y Les gloires de l'Italie. Chefs-d'oeuvre anciens et inédits de la musique vocale italienne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Recueillis, annotés et transcrits pour piano et chant.* Las colecciones eran conocidas en Portugal, es lo que se puede deducir de su presencia en los fondos históricos de la biblioteca del Conservatorio de Lisboa, actualmente conservados en el Centro de Estudos Musicológicos de la Biblioteca Nacional.
- 33.** Al menos, en la entrevistas mantenida en 2003 con uno de los nietos de la Condesa, actualmente conde da Foz de Arouce, se refirió la existencia de una maleta actualmente extraviada donde estaba guardada parte de su archivo.
- 34.** Parece significativo recordar que Thalberg fue también, durante cinco años, alumno de canto Manuel García. V. Danny L. Hitchcock, "Thalberg and *The Art of Song*", (último acceso 1 de junio de 2005) <http://www.centrothalberg.it/Artduchantinglese.htm>.
- 35.** "O concerto de amanhã", *Novidades*, 26 de mayo de 1899, p. 2.
- 36.** "Esta senhora tivera a felicíssima ideia, há tempo, de executar em sua casa o *Stabat Mater* de Pergolesi, oferecendo a audição aos seus íntimos como prato delicadíssimo de iguaria rara. Tendo isto constado, foram fundos os pesares de quantos não tiveram a dita de admirar o trecho, tão apregoadamente célebre, nas salas da ilustre fidalga e conseqüente o desejo de que em público o exibissem os amadores devotados, a quem coubera a honra da iniciativa. Aquele pesar e este desejo foram também uma das determinantes da concorrência de ontem.", Mar. Mellus, "Primeiras representações. Matinée Sarti", *Jornal do Comércio*, 16 de mayo de 1899, p. 2.
- 37.** Carta de la condesa de Proença-a-Velha a la vizcondesa de Almeida Araújo, Penamacor, 26 de septiembre de 1900, en *Os nossos concertos*, op. cit., p. 122. Sobre el repertorio de música antigua en la Exposición de 1889, un antecedente de la que cita la condesa, v. Annegret Fauser, "De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889", op. cit..
- 38.** Documentada a través de una carta del director de la misma, Ramalho Ortigão, reproducida en *Os nossos concertos*, op. cit., p. 121, mostrando su disponibilidad para recibir a Sarti y mostrarle los manuscritos musicales allí guardados.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

REVISTA TEMAS & MATIZES

Versão eletrônica disponível na internet:

[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)