

Tomo II

Música Iberoamericana de Salón



Fundación Vicente Emilio Sojo
Ministerio de Educación, Cultura y Deportes

MÚSICA IBEROAMERICANA DE SALÓN

ACTAS DEL CONGRESO IBEROAMERICANO DE MUSICOLOGÍA 1998

TOMO II

COORDINADOR GENERAL

JOSÉ PEÑÍN

FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO

CARACAS - VENEZUELA

2000

Música Iberoamericana de Salón

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN
Gustavo Adolfo Colmenares P.

DISEÑO DE PORTADA
Vicente E. Guevara T.

REVISIÓN EDITORIAL DE TEXTOS
Gustavo Adolfo Colmenares P.

DEPÓSITO LEGAL E ISBN OBRA COMPLETA
IF1582000780211
980-6440-10-2

DEPÓSITO LEGAL E ISBN TOMO II
IF1582000780211.B
980-6440-12-9

© FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO, 2000.

DIRECCIÓN
Avenida Santiago de Chile N° 17. Urbanización Los Caobos, Caracas.
Apartado Postal 70537. Caracas 1071 Venezuela.
Teléfonos: (582) 793 5717 /4948 /6704
Fax: (582) 793 5606

E-Mail: funves@reacciu.ve
Página Web: www.funves.org.ve

IMPRESIÓN
Editorial Texto C.A.
Av. El Cortijo, Qta. Marisa, N° 4, Los Rosales. Caracas - Venezuela
Teléfono: (582) 6329717
Telefax: (582) 6327486

FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE
José Peñín

MIEMBROS PRINCIPALES
Manuel Antonio Ortiz
Alejandro Bruzual
Alberto Naranjo
Hugo Quintana

GERENTES
Gustavo Adolfo Colmenares P.
Vicente Emilio Guevara T.

SECRETARIA EJECUTIVA
Margarita Martínez Benedicto

MIEMBROS SUPLENTE
Carmen Moleiro
Fidel Luis Rodríguez
Teresa Hernández Vega
Emilio Mendoza

ADMINISTRACIÓN
Gloria Rodríguez de Velazquez
Belkis Campero
Ygsora Rausseo

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

DIRECTORIO

MINISTRO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTES
Dr. Héctor Navarro

VICEMINISTRO DE LA CULTURA /
PRESIDENTE DEL CONAC
Prof. Manuel Espinosa

SECRETARIO
Dr. Freddy Castillo Castellanos

DIRECTOR GENERAL
Dr. Manuel Carlos Sulbarán

VOCAL DIRECTIVO
Prof. Benito Irady

VOCAL DIRECTIVO
Dra. Imelda Rincón Finol

_____. «Sobre el origen hispano de nuestro Cuatro».- *Revista Musical de Venezuela*.- Caracas: mayo-agosto de 1981.

RIVAS, Amilcar. «Mérida y la música: Siglo XIX».- p. 93-108.- *Revista Musical de Venezuela*. Caracas: enero-abril, 1998.- N. 36.

SUÁREZ, José María. «Andrés Antón». *El cojo ilustrado*. N. 332, p. 656, 15.10.1905.

_____. *Compendio de Historia musical*.- Caracas: Nuevo Almacén de Música Antonio César Suárez, 1909.- 91 p.

TEJERA, María Josefina. «Apuntes para una historia del libro y la imprenta en Venezuela».- p. 211-223.- *Revista Nacional de Cultura*.- a. XXVIII, n. 173.- Caracas: enero-febrero, 1966.

TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, Westport, Connecticut: The Bold Strummer, LTD, 1991.- 2da. ed.- 168 p.

VANNINI, Marisa de Gerulewicz. *La influencia francesa en Venezuela*.- 2da ed.- Caracas: Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades y Educación, 1968.- 128 p.

VIGLIETTI, Cedar. *Origen e Historia de la Guitarra*.- Bs.As.: Editorial Albatros, 1973.- 289 p.

ZAVADIVKER, Ricardo A. «La guitarra y la vihuela en Hispano-América».- p. 44-49.- *Revista INIDEF*.- n. 5.- Caracas: 1981/82.

Hemerografía consultada sobre Giménez Manjón

Caracas, 1894: *El Tiempo, El Anunciador, La Razón, El Pensador, El Noticiero, El Correo de Caracas*.

LA MÚSICA EN LA CARACAS DE FINES DE SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX, VISTA A TRAVÉS DE LAS PÁGINAS DE EL COJO ILUSTRADO

Hugo J. Quintana

Bastante conciencia se tiene ya acerca de la significación histórica de *El Cojo Ilustrado*, lo cual ha permitido interpretarlo como el «mejor periódico quincenal que ha tenido Venezuela»¹. Debido a esta concepción se han hecho varios estudios importantes, entre los que cabe destacar el *Catálogo de El Cojo Ilustrado* elaborado por Martín Perea Romero².

En el sentido musical, también en los últimos años se ha empezado a concientizar el importantísimo valor de esta revista como principal reservorio de la música producida por los compositores venezolanos y extranjeros de fines del siglo XIX y principios del XX. A este respecto - por ejemplo - Mario Milanca Guzmán³ ofreció los primeros resultados de su investigación sobre la música en *El Cojo Ilustrado* en 1982. Asimismo, Felipe Sangiorgi⁴ publicó un «*Catálogo de las Partituras Publicadas en El Cojo Ilustrado (1892-1915)*» y el Instituto Pedagógico de Caracas⁵ editó, cuatro años después, una recopilación de las *Partituras Selectas* de autores venezolanos publicadas en «*El Cojo Ilustrado*», en la cual Gregorio Guenkadjian reunió las 179 obras que nuestros compositores difundieron por este medio. Finalmente (en 1993) Mario Milanca Guzmán⁶ publicó de manera definitiva su *Música en El Cojo Ilustrado*, en la cual caracteriza e, incluso, extrajo buena parte del contenido musicográfico de la mencionada revista.

¹ Grases, Pedro: «Cincuentenario de El Cojo Ilustrado (1892-1915)», *Temas de Bibliografía y Cultura Venezolanas II*, Monte Avila Editores, 1973, p. 108.

² Perea Romero, Martín: *Catálogo de El Cojo Ilustrado 1892-1915*. Caracas, José Agustín Catalá, editor, 1975.

³ Milanca Guzmán, Mario: *El Cojo Ilustrado 1892-1915: una investigación hemerográfica*. *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, ILVES, CONAC 1982. N° 6, Págs. 73-143.

⁴ Sangiorgi, Felipe: *Catálogo de Partituras Publicadas en El Cojo Ilustrado (1892-1915)*. *Revista Musical de Venezuela* Caracas, FUNVES, CONAC-ME, 1988. N° 24, Págs. 93-130.

⁵ Guenkadjian, Gregorio (recopilador): *Partituras Selectas de Autores Venezolanos Publicadas en «El Cojo Ilustrado»*. Caracas, UPEL-IPC, 1992.

⁶ Milanca Guzmán, Mario: *La Música en El Cojo Ilustrado*. Caracas, Dirección de Cultura de la UCV - Presidencia de la República, 1993.

Por todo lo expuesto hasta aquí, el presente comentario no busca incrementar el catálogo musical hecho sobre la revista de Herrera Irigoyen (aunque creemos que se debe hacer una reproducción facsímil de su parte iconográfica y musicográfica), sino valerse de la información que suministra esta revista para determinar el desarrollo del movimiento musical de fines del siglo XIX y principios del XX. Una revisión cuidadosa de las páginas de esta importante revista nos ha dicho lo siguiente:

En cuanto a las obras y sus compositores

Lo primero que salta a la vista, es el notable número de partituras que se difunden por este medio. Dice Sangiorgi⁷ que *El Cojo lustrado* difundió en estos 22 años, un total de 288 obras musicales. Si dividimos esta cifra en 224 meses (22 años), concluiríamos que en la Caracas de fines de siglo pasado y principios del presente, se difundía (sólo en *El Cojo Ilustrado*) más de una partitura por mes. Esto cobra aún mayor significación, si tenemos en cuenta que la mayoría de las obras eran de compositores venezolanos (113 de los 246 compositores).

El otro asunto que cabe resaltar, es precisamente el alto número de compositores que por aquellos años (1892-1915) desfilaron (o desfilaron sus obras) por la ciudad de Caracas. Como hemos dicho, Felipe Sangiorgi habla de 113 compositores entre venezolanos y residentes en el país, fuera, por su puesto, de los 123 extranjeros cuya música se difundió aquí. Esta cantidad, que obviamente debió de ser menor y desigual durante cada uno de estos veintidós años, no deja por ello de ser francamente positiva, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos hablando de una Caracas de menos de 100.000 habitantes aproximadamente.

Entre los compositores nacionales o nacionalizados, cuyos nombres se repiten en estos catálogos, encontramos a: Eduardo Calcaño, Ramón Delgado Palacios, Andrés Delgado Pardo, Arturo Francieri, Angelina García Mesa, Manuel Guadalajara, Pedro Elías Gutiérrez, J. M. Hurtado Machado, Reynaldo Hahn, Arturo Ibarra, Salvador N. Llamozas, Francisco de P. Magdaleno, Adina Manrique, Isabel de P. Mauri, María Montemayor de

Letts, Manuel Felipe Osío, Sofía R. de Pecchio, Narciso L. Salicrup, R. M. Saumell (hijo), Félix Sánchez Durán, Rosario Silva S, Jesús María Suárez, Redescal Uzcátegui y Federico G. Wollmer (sic).

Por cierto que, como tal vez ha podido notar el lector, el lugar de la mujer en este (llamemos) censo, no es tan pequeño como podría esperarse de una época en la cual la mujer, supuestamente, no tenía una representación en la vida intelectual del país.

La formación y preparación de estos músicos es cosa que el interesado puede investigar en las muchas reseñas biográficas que esta misma revista posee, así como en la bibliografía que comúnmente se utiliza para estos temas; pero ha de advertirse que, adicional a la formación musical que estos artistas tenían, algunos de ellos gozaban de una riqueza cultural y humanística bastante amplia; v. gr. los Calcaño, de los cuales destaca el Dr. Eduardo Calcaño (escritor, periodista, político y profesor universitario); los Larrazábal, destacándose entre ellos Felipe Larrazábal; Jesús María Suárez (pianista, compositor, crítico, pedagogo, y autor de varios libros), Llamozas (pianista, pedagogo, compositor, crítico, articulista, editor y periodista), el Dr. Manuel L. Rodríguez, etc.

Entre los géneros que preferentemente difundían nuestros compositores en esta revista y, por ende, en la Caracas de entonces, se encuentran: valsos (los más numerosos desde luego), himnos, polcas, danzas, romanzas, canciones, marchas, barcarolas, nocturnos, recitaciones al piano, impromptus, aires nacionales, baladas, minuetos, etc, además de algunas obras de carácter religioso como himnos, cantigas religiosas, letanías, ofertorios, un *Tantum ergo* y un *O Salutaris*. Los instrumentos para los cuales están escritas estas obra son básicamente el piano y eventualmente, voz y piano.

En cuanto a los compositores extranjeros, cuyas obras fueron difundidas en Caracas a través de las páginas de *El Cojo Ilustrado*, diremos, antes de mencionarlos, que la propagación de sus obras se hizo, fundamentalmente, a través del «Suplemento Musical» que sacó la revista de Herrera Irigoyen entre 1906 y 1909. En estos 38 suplementos - según nos sigue diciendo Sangiorgi⁸ - se difundieron 87 obras de

⁷ Sangiorgi, Felipe: Op. Cit. Pág. 94.

⁸ Sangiorgi, Felipe: Op. Cit. Pág. 94-96.

compositores foráneos, además de otras muchas que eventualmente aparecieron en los espacios habituales de la revista.

En definitiva, diremos que los nombres de compositores foráneos que se repiten en los catálogos hechos sobre la revista, son: Juan Sebastián Bach (1685-1750), Cécile Chaminade (1857-1944), Federico Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Henselt (1814-1889), Ruggiero Leoncavallo (1858-1919), Filippo Marchetti (1831-1902), Alfred Margis (?), Jules Massenet (1842-1912), Edouard Mathé (?), W. A. Mozart (1756-1791), E. Patierno (?), Gastón Paulín (?), Camile Saint-Saëns (1835-1921), Gaston Schindler (?), Paolo Tosti (1846-1916) y Thérèse Wittmann (?). Además de los mencionados compositores podemos nombrar a otros más recordados hoy, pero cuya obra fue menos difundida en estos suplementos; entre ellos: Charles Gounod (1818-1893), Edvard Grieg (1843-1907), Johann Strauss (1825-1899), Giacomino Puccini (1858-1924) y Ricardo Strauss (1864-1949).

También las obras seleccionadas de los mencionados compositores foráneos, conforman un repertorio integrado por piezas para piano y para voz y piano. Los géneros que aquí hemos encontrados son: minuetos, tocatas, polonesas, valsos, polcas, impromptus, y canciones para voz y piano.

En cuanto a reseñas biográficas de músicos

Sin embargo y, como hemos dicho antes, el potencial musical de *El Cojo Ilustrado* no termina en las partituras que en sus páginas se estamparon. Hay aquí una serie de escritos y fotografías de un notable valor musicológico que, por tal, no podemos descuidar. En este sentido es digna de ser mencionada la treintena de reseñas biográficas de los más importantes compositores venezolanos (debidamente acompañadas de su respectivo retrato) y escritas por sus propios contemporáneos, quienes, además de compositores e instrumentistas, gustaban de tomar la pluma para hacer trabajos de tipo biográfico, periodístico, crítico y necrológico. Entre ellos cabe resaltar a Salvador N. Llamozas y a Jesús María Suárez. Ellos y algunos otros musicógrafos, reseñaron entre otros la vida de los siguientes músicos (para no ser tan reiterativo, sólo mencionaremos aquellos que no

nombramos al hablar de compositores venezolanos con mayor difusión de obras): Manuel Azpurúa, José Antonio Calcaño (1827-1897), Teresa Carreño, Inés Angelina Borges (necrología), Felipe Larrazábal (padre e hijo), Emilio J. Mauri, José Antonio Páez, Dolores Muñoz Tébar de Stolck, María Teresa Villalobos de Rojas, Ramón de la Plaza, Cesáreo Suárez, Federico Villena, Augusto Félix Brandt (aún niño) y Conchita Micolao.

Paralelo a estas reseñas biográficas de músicos venezolanos, abundan también en la revista de Herrera Irigoyen referencias noticiosas sobre los músicos foráneos de actualidad y sobre el estreno de sus obras. A este respecto, y gracias a esta revista, podemos hoy tener la plena seguridad de que en la Caracas de fines del siglo pasado y principios del presente, se tuvo noticias (quizás poca para algunos, pero se tuvo) sobre Liszt (1811-1886), Clara Schumann (1810-1896), Charles Gounod (1818-1893) César Frank (1822-1890), Georges Bizet (1838-1875), Richard Wagner (1813-1883) y su contertulio (también músico) Friedrich Nietzsche (1844-1900), Modest Mussorgsky (1835-1881), Edouard Laló (1823-1892), Anton Rubinstein (1829-1894), César Cui (1835-1918), Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893), Claude Debussy (1862-1918), Giacomino Puccini (1858-1924) y Ricardo Strauss (1864-1949).

Por cierto que respecto a este último grupo de compositores y su conocimiento en la Venezuela de fines de siglo XIX y principios XX, dice Calcaño⁹:

En Europa habían ocurrido sucesos de la más grande importancia en el mundo musical. Habían aparecido los rusos, con su nueva música; Wagner había realizado una de las más trascendentes revoluciones; había aparecido en Francia el impresionismo, despuntaban los ingleses, y hasta la dormida España había abierto los ojos, sin que los músicos venezolanos se hubieran dado cuenta de nada de eso.

Nosotros, por nuestra parte, no diremos que en Caracas se ejecutaban con regularidad las obras de los mencionados compositores europeos, pero tampoco podemos aceptar (de acuerdo a lo que reseña *El Cojo Ilustrado*) que los músicos venezolanos de fines del siglo pasado no «se hubieran dado cuenta de nada» de lo que sucedía en la Europa que les era contem-

⁹ Calcaño, José Antonio: *La Ciudad y su Música*. Caracas, Monte Avila Editores, 1985. Pag. 440.

poránea. Al respecto, veamos lo que nos dice nuestra revista de los compositores que menciona Calcaño.

En cuanto a los rusos, abre uno de los primeros números de esta revista (Pág. 29, N° 2, Año 1992) con la advertencia de que en los números siguientes se difundirá un trabajo escrito por el pianista y compositor Anton Rubinstein, titulado *La Música y su Representantes*. A partir del número 4 y en los números 5 y 6, en efecto, se comienzan a publicar dichas conferencias, en las cuales el reputado artista va dejando ver sus opiniones sobre los más destacados compositores de la historia musical. Posteriormente se publican incluso dos artículos más, de los cuales el segundo (Pág. 14, N° 73, Año 1895), es una reseña biográfica del músico, la cual se publica por motivo de su reciente fallecimiento el 20 de noviembre del año anterior.

Respecto al llamado grupo de los cinco, hemos encontrado tan sólo dos referencias a saber: una «Noticia Breve» sobre la menguada suerte de una de las óperas de César Cui (Pág. 278, N° 393, Año 1908) y una referencia de paso (sobre Musorgski) que hace el crítico Alfredo López Prieto en su estudio de la ópera *Salomé* de Strauss (Págs. 390-394, N° 495, Año 1912). Otro ruso contemporáneo (aunque no era del grupo de los cinco) al que se hizo referencia en la revista de Herrera Irigoyen, fue Chaikovski (o Tschaicovski como lo llaman aquí). Por sus comentarios sobre la *Carmen* de Bizet, vemos como nuestros músicos pudieron tener acceso a los problemas estéticos del momento. Veamos un poco el comentario de Chaikovski (Pág. 728, N° 408, Año XVII 1908):

Ayer para descansar de mis propios trabajos, he tocado toda la *Carmen* de Bizet. Es una obra maestra en toda la acepción de la palabra, es decir, una de las creaciones que traducen todos los esfuerzos de toda una época musical. Me parece que nuestra época presente se distingue del pasado por un signo característico: los compositores buscan efectos hermosos y curiosos, lo que no hicieron ni Mozart, ni Beethoven, ni Schubert, ni Schumann.

¿La escuela rusa es algo más que un conjunto de armonías interesantes, bellas combinaciones de orquestación y otras cosas igualmente superficiales? Antes, cuando se componía se creaba; 'hoy se trata de descubrir'. Este progreso del pensamiento musical es un producto de la inteligencia pura; lo que es causa de que la música contemporánea esté llena de «Sprit», de curiosidades y rarezas, pero a la vez llena de frialdad y desprovista de sentimiento.

Pero hé (sic) aquí que aparece repentinamente un francés en quien todos estos excitantes no parecen ser el resultado de la rebusca y del pensamiento, sino que brotan como de una fuente, que acarician el oído y al mismo tiempo conmueven el corazón. En verdad no conozco nada que pueda llamarse bello con más justicia. Bizet no es solamente un compositor de nuestro tiempo; es además un artista que siente profundamente, un maestro. Estoy persuadido de que dentro de diez años *Carmen* será la ópera más popular del mundo entero. Pero nadie es profeta en su tierra. En París, *Carmen* no ha gustado.

A lo que el traductor agrega:

Esto fue escrito en 1880. ¿Ha sido o no acertada la previsión del sabio músico ruso?

Sobre Wagner, también mencionado por Calcaño, son todavía mayores las referencias. De hecho, creemos que es éste el compositor europeo más citado en la revista de Herrera Irigoyen, lo cual queda bastante comprobado si mostramos aquí las referencias más importantes que hemos podido encontrar de su vida y obra:

Pág. 21	N° 2 Año I (1892).
Pág. 642	N° 112 Año V (1896).
Pág. 394	N° 178 Año VII (1898).
Pág. 258-259	N° 272 Año XII (1903).
Pág. 554	N° 282 Año XII (1903).
Pág. 409	N° 373 Año XVI (1907).
Pág. 41	N° 385 Año XVII (1908).
Pág. 78	N° 386 Año XVII (1908).
Pág. 127	N° 388 Año XVII (1908).
Pág. 218	N° 391 Año XVII (1908).
Pág. 278	N° 393 Año XVII (1908).
Pág. 458	N° 399 Año XVII (1908).
Pág. 487	N° 400 Año XVII (1908).
Pág. 728	N° 408 Año XVII (1908).
Pág. 84	N° 435 Año XIX (1910).
Pág. 679-680	N° 456 Año XIX (1910).
Pág. 123-124	N° 461 Año XX (1911).
Pág. 390-394	N° 495 Año XXI (1912).
Pág. 648	N° 551 Año XXIII (1914).

Como habrá podido notar el lector, las referencias al creador del «drama musical» se hacen aquí con bastante regularidad en los 22 años que duró la revista (la distancia mayor entre un artículo y otro es de cuatro 4 años, pero esto es compensado por ocho referencias que se hacen en un solo año). No vamos a comentar aquí todos las reseñas mencionadas, pues, el interesado puede consultar las fuentes con bastante facilidad; sin embargo, destacaremos algunos aspectos que creemos de suma importancia mencionar. El primer artículo que queremos destacar data precisamente del 15 de enero de 1892, a sólo quince días de haberse iniciado la primera publicación de la revista. En este segundo número, al inaugurar la sección *Bibliografía* se dice que en esta sección se reseñarán sólo «aquellas obras nacionales y extranjeras, que ameriten ser conocidas por su interés general». Paso seguido, encontramos, entre las obras bibliográficas reseñadas, el libro de Grand-Carteret titulado *Wagner en caricaturas*. Este comentario nos hace pensar forzosamente que los venezolanos de fines del siglo XIX, no sólo se habían «enterado del apostolado wagneriano», sino que la labor de éste era de «interés general», por lo menos en la comunidad intelectual y, sobre todo, artístico-musical caraqueña.

Además del hecho, ahora obvio, de que sí se conocieron aquí algunas de las particularidades de la vida y la obra de Wagner, podemos extraer algunas conclusiones interesantes de las citas anteriormente referidas:

Primero: una de las razones que pudo haber influido para que no se difundiesen más las obras de Wagner en la época que estudiamos, es que las mismas no fueron del dominio público sino hasta el 1ro de enero de 1914. De no haber sido así, muy seguramente algunas de estas producciones hubiese llegado aquí a través de las compañías de óperas que solían visitarnos y que, de hecho, estrenaron en nuestros teatros obras de reciente factura. Ello queda reflejado en los números 2, 373 y 385 del listado anterior.

Segundo: otra razón que puede explicar el porqué las obras de Wagner no se ejecutaron aquí cuando sí la de otros contemporáneos suyos, es que dichas obras no encontraron aceptación inmediata, ni siquiera, entre todos los grandes artistas y músicos europeos de su generación e incluso, de generaciones un tanto posteriores a él. A este respecto podemos ci-

tar la cuarta referencia de la lista (Nº 272), en la cual el Conde León Tolstoi (1828-1910) «acomete rudamente contra eminencias como Wagner, a quien califica de falsificador del arte». En otro párrafo (Nº 388), el escritor Paul Bourguet (1852-1935) acusa a Wagner de haber estado «apunto de estropear» la escuela musical francesa. Finalmente, el compositor de óperas Giacomo Puccini (1858-1924) decía, siempre en *El Cojo Ilustrado* (Nº 456):

...muchas de las grandes obras de Wagner concluirán por no gustar. Por el contrario, veo en los «Maestros Cantores» y en «Parsifal», preciosas alhajas que no habrán de perder jamás su brillo ni su encanto. En todos los casos, la melodía no podrá desaparecer jamás.

La música debe ser popular y ella debe aprisionar al pueblo. Los problemas difíciles de matemática musical, con sus mezclas de ruidos imperiosos, ya extraños, que deben finalmente fatigar al músico más paciente, no me interesan en absoluto. La música debe hablar directamente al corazón: debe conmover, aprisionar, fascinar y calmar, pero también debe ser comprendida por todo el mundo.

Como se ve, no tenía nada de raro que nuestros músicos se mantuvieran un poco alejados de las reformas wagnerianas cuando estas eran criticadas aun en la misma Europa.

Tercero: sí hay evidencias de que se ejecutaron aquí selecciones de la obra de Wagner, aunque seguramente fueron pocas y sin ninguna regularidad. A este respecto puede verse la última reseña de nuestro listado (Nº 551), en la cual nos revela el Dr. y compositor Manuel L. Rodríguez que el barítono Luis Alberto Sánchez interpretó fragmentos de *I Pagliacci*, *Erodiade*, *Tannhäuser*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Traviata* y *Lakmé*.

Además de los artículos hasta ahora comentados, hay todavía unos tres más que quisiéramos reseñar, pues, ellos nos revelan que en la Caracas de principios de siglo habían algunas personas (pocos seguramente) que conocían (si es que no eran aficionados) la música Wagner. A este respecto es útil citar lo que dice la revista Nº 386 en el artículo titulado *El Lecho Musical*. Refiere este escrito que «un obrero ginebrino ha inventado un «lecho musical», destinado a las personas que padecen la molestísima enfermedad del insomnio y a las que, por el contrario, duermen demasado...» Al respecto, se pregunta el articulista: «¿Habrá quien no se despierte sobresaltado con la cabalgata de las Walkirias de Wagner?».

La otra referencia (Nº 396) que deseamos comentar es un poema apologético que Leopoldo Díaz (1862-1947) dedica íntegramente a Wagner (así se titula el poema) y a sus obras. Con este canto, cuya edición primera se hizo en *El Cojo Ilustrado*, queda claramente reflejado que de este lado del mundo tenía también Wagner sus seguidores. Y ya que nos estamos refiriendo a Sur América diremos que, en un denso artículo (Nº 408), Alfredo López Prieto nos refiere como en Buenos Aires, y pese a la prohibición de presentar las obras de Wagner fuera de Alemania, se ha ejecutado las partes principales de *Parsifal*. En este artículo, debe advertirse, que el autor hace abundantes comparaciones entre la obra de Wagner y de Ricardo Strauss (el artículo se titula *Salomé* y se refiere al drama musical de este último).

Otro músico (aunque habitualmente no se tenga por tal) al cual se hacen abundantes referencias en *El Cojo Ilustrado*, es Federico Nietzsche, el cual, dada su febril amistad y luego enemistad con Wagner, nos ha dejado bastante información sobre el gran reformador de la ópera. Entre los artículos de Nietzsche o sobre Nietzsche, que reflejan su relación con Wagner apuntamos las siguientes referencias:

Pág. 751-752	Nº 94 Año IV (1895).
Pág. 561	Nº 378 Año XVI (1907).
Pág. 648	Nº 551 Año XXIII (1914).
Pág. 392	Nº 422 Año XVIII (1909).
Pág. 415	Nº 423 Año XVIII (1909).
Pág. 31-32	Nº 457 Año XX (1911).
Pág. 278-282	Nº 490 Año XXI (1912).

Todos estas referencias (especialmente la tercera y la última) han de haberle permitido a los lectores de la época, tener una idea bien clara del origen, evolución y desenlace de la relación Nietzsche-Wagner.

Respecto del Impresionismo francés y, más específicamente, sobre Debussy, hemos encontrado algunas pocas referencias sobre su ópera *Pelléas et Mélisande* (1902). La referencia más importante de las tres halladas data de 1909, fecha en que la obra fue estrenada en Italia. Veamos la crítica que se difundió en *El Cojo Ilustrado* (Pág. 728, Nº 408, Año 1908):

Novedad Musical

La discutida partitura de Debussy, *Pelleas et melisande*, que con *Salomé*, su antípoda por muchas razones estéticas, ha sido la más alta novedad de la música contemporánea después del «drama musical» wagneriano, ha suscitado al aparecer en Italia, las mismas violentas y contradictorias manifestaciones a que dio origen su estreno, en la Opera Cómica de París el año de 1902. «*Pelleas et Melisande*» ha sido, pues, aplaudida y silbada, sostenida y atacada simultáneamente, tanto en el teatro la noche de la «primera» como en la prensa de Milán.

El público milanés, a quien se tiene por juez supremo en esta materia, ha quedado también desorientado y perplejo, ante *Pelleas*, por la extraordinaria novedad de concepción de esta obra, que se encuentra tan lejos del drama musical wagneriano como de las obras de la escuela franco-italiana. Se puede considerar como de una nueva etapa, quizás la más audaz y la más avanzada, en la marcha triunfal que la música de teatro ha hecho del melodrama pretexto a cadencias y «caballete» hacia el teatro verdadero y realista en el que la parte más importante es el drama vivido y la música se convierte en el elemento de expresión al igual de la palabra, de la escena, de la luz, de la reproducción de los trajes, usos y ambientes.

Como se ve, no parece esta ni la lectura ni la escritura que cultiva una persona que no se ha dado cuenta de lo que sucede en su mundo musical. Sin embargo, no debe perderse la ponderación a la hora de valorar la significación de estos testimonios; si un compositor europeo como Puccini decía de estas obras (*El Cojo Ilustrado*, Págs. 679-680, Nº 456, Año 1910): «estas combinaciones melodiosas, extrañas y nuevas, y sus recitados sin fin, no llenan el principio de la música», no podemos esperar que nuestros músicos fueran aficionados a Debussy.

No menciona Calcaño a los otros compositores franceses de fines de siglo que no abrazaron las tendencias impresionistas, pero, indudablemente que ellos también constituyeron la contemporaneidad europea del momento. A este respecto hemos de advertir al lector que las investigaciones hechas en la revista de Herrera Irigoyen también dan testimonio de que en Caracas se conocían los nombres y los estrenos de las obras de Edouard Lalo (1823-1892) Saint-Saëns (1835-1921), Gounod (1818-1893), Massenet (1842-1912) y Bizet (1838-1875). Respecto de este último, por cierto, recordaremos que su «*Carmen*» (1875), fue estrenada en Venezuela en el año de 1887.

Tampoco se dice nada de los compositores italianos de fines del siglo XIX y principios del XX en la referida cita de *La Ciudad y su Música* (tal

vez porque Calcaño sí sabía que sus creaciones se habían difundido aquí), pero es indudable que las obras de éstos jugaban un importantísimo papel en la actualidad musical de la época que estudiamos. En este sentido diremos, que hay en *El Cojo Ilustrado* casi tanta información sobre Giuseppe Verdi (1813-1901) como la que hemos referido sobre Wagner. Además, y esto es lo más importante, sus óperas fueron presentadas en Caracas un buen número de veces, antes de que terminara el siglo XIX. Entre ellas cabe mencionar: *Baile de Máscaras*, *Hernani*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Traviata*, *Aída*, *Otello*, etc... Esto que se ha dicho sobre Verdi debe extenderse también, aunque en menor medida, sobre Filippo Marchetti (1834-1886) y su *Gioconda*; sobre Rugiero Leoncavallo y su *I Pagliaci*; sobre Giácomo Puccini (1863-1945) y su *Cavallería Rusticana* y sobre Umberto Giordano y su *Fedora*.

Siguiendo con el citado comentario de Calcaño, reconocemos no haber encontrado aquí nada sobre compositores británicos de la época, lo cual es extensible también a los compositores de la península ibérica, con la sola excepción de una breve reseña hecha sobre Isaac Albéniz. Por otra parte, y aunque no se dice nada en *La Ciudad y su Música* sobre los compositores de otros países como Noruega, si hay aquí algunas referencias sobre Grieg (1843-1907) hechas en fecha reciente a su muerte. Una de ellas, por cierto, nos revela que había cierta conciencia en el país sobre los movimientos nacionalistas que se manifestaban en el mundo musical de entonces. Veamos lo que este comentario nos dice de Grieg (pág. 654, N° 381, año 1907):

Era un músico verdaderamente nacional de la Escandinavia. Había estudiado con atención cariñosa las viejas melodías nacionales, los cantos populares transmitidos de generación en generación. Y con este género de estudios e inspiración, su talento cobró un aspecto muy original, de un tinte muy agradable y pintoresco. En su patria se le llamaba ordinariamente «El Chopin del Norte».

Tampoco se menciona a los compositores húngaros en la crítica de Calcaño, pero sobre Franz Liszt, contemporáneo de Wagner, no faltan referencias en *El Cojo Ilustrado*. Por cierto que sobre el sucesor de estos dos, Ricardo Strauss (1864-1949) y sobre sus óperas, hay algunos comentarios interesantes en la comentada revista. En este sentido es digno de recomendación el denso artículo de Alfredo López Prieto (Pág.

390-394, N° 495, Año 1912), en el cual se hace un agudo estudio sobre la ópera *Salomé*, y sobre la relación de esta con la obra wagneriana.

En cuanto a reseñas sobre ejecutantes e intérpretes

Entremezclados con los artículos sobre compositores extranjeros y venezolanos, se hallan las reseñas críticas y noticiosas sobre cantantes e instrumentistas. En este sentido y acompañándonos con la laboriosa y densa catalogación de Mario Milanca¹⁰, diremos que las referencias a intérpretes en *El Cojo Ilustrado* están representadas por tres grupos importantes: cantantes, pianistas y violinistas. Entre el primer grupo, hay, por lo menos, treinta referencias escritas (entre crónicas y artículos) sobre nueve cantantes venezolanos y veintidós extranjeros. De lo escrito en estas referencias, se puede concluir lo siguiente: durante los veintidós años de que se estuvo editando *el Cojo Ilustrado*, la ciudad contó, por lo menos, con los siguientes cantantes: Andrés Antón (tenor ibero-venezolano), Bartolomé Febres Cordero (barítono), Carmen Felicitas León, Conchita Micolao del Río (mezzosoprano), Fernando Michelena (tenor), Lucio Delgado (barítono), Luis Alberto Sánchez (barítono) y María Brito de las Casas (profesora de canto). Asimismo, y en lo que respecta a los cantantes extranjeros, sabemos que en Caracas se tuvo noticia, por lo menos, de los siguientes intérpretes líricos: Adelina Patti (tiple ligera), Anna D'angeri, Enrico Caruso (tenor), Casañas (tenor), Cleo de Morade y Eugenia Buffet, Hariclea Darclés (soprano), Emilia Vergeri (soprano), Eva Tetraazzini (soprano), Farinelli (soprano), Josefina Hurgett (soprano ligera), Loreto Prado (tiple), María de Nuzio, María Sasse, Matilde Pretel (tiple), Paoli (tenor), Paolina Albertini (soprano), Giovanni Battista Rubini (tenor), Sofía Cruvelli (soprano), Francesco Tamagno (tenor), Tina Lorenzo y Xavier Privas. De éstos, debe decirse, seis visitaron nuestro país; ellos son: Casañas, Vergeri, Hurguett, Nunzio, Paoli y Albertini. Todo lo dicho hasta aquí es válido si tenemos en cuenta lo escrito en las crónicas y artículos; pero más adelante, cuando hablemos de ópera, operetas y zarzuelas, notaremos que es aun mayor el número de cantantes conocidos en nuestro país.

¹⁰ Milanca Guzmán, Mario: *La Música en el Cojo Ilustrado*. Caracas, Co-Edición Dirección de Cultura UCV / Presidencia de la República, 1993. Tomo I y II. De aquí y de nuestro propio índice, expuesto anteriormente, nos serviremos en lo que queda de este capítulo.

En lo que se refiere al grupo de los pianistas, cuenta la revista con veinticuatro reseñas entre artículos y crónicas noticiosas (exceptuando todas aquellos pianistas que se destacaron más como compositores que como ejecutantes); diez y seis de ellos corresponden a pianistas venezolanos y ocho a extranjeros. De la lectura de estas crónicas, es posible concluir que, de 1892 a 1915, contó el país, por lo menos, con los siguientes pianistas: Adelina Spinetti, Aída van Stenis, Augusto Félix Brandt, Cesáreo Suárez, Hilario Machado Guerra, Inés Angelina Borges, Joaquín Silva Díaz, Juan Antonio Paz Castillo, Juan Bautista Paz Abreu, Manuel Azpurúa, Fernando Rachelle, Narciso L. Salicrup, Ramón Delgado Palacios, Redescal Uzcátegui (español de origen), Rosa M. de Basalo y Teresa Carreño. Asimismo cabe decir que los lectores de la revista de Herrera Irigoyen, tuvieron noticias de pianistas extranjeros como: Clara Schumann, Eliseo Hernández, Enrico Toselli, Ina Littel, José Rodríguez Ariola, Julio C. Arteaga, Franz Liszt, Federico Chopin y Anton Rubinstein. De ellos, Hernández (colombiano), Ina Littel, Rodríguez Ariola (español) y Arteaga (portorriqueño), estuvieron en Venezuela.

Entre el grupo de los violinistas, diez son reseñados en las mencionadas crónicas y artículos. Por éstos sabemos que el país contaba, por lo menos, con los siguientes ejecutantes del violín: Augusto Félix Brandt, F. de P. Medina, Juan Manén, Manuel de la Presa y Ramón Maldonado. Asimismo, fueron reseñados en la revista los siguientes violinistas extranjeros: Andrés S. Dalmau (argentino), Claudio Brindisi Salas (cubano), Gabriel Orbe (dominicano), Luis Palma (chileno), Pablo Sarasate y Urbano Casas Vella. De éstos sólo los dos últimos no visitaron el país.

Respecto de los espectáculos y el repertorio ejecutado

En cuanto al mundo de los espectáculos musicales, diremos que (según las reseñas de *El Cojo Ilustrado*) la mayor parte de ellos descansa en lo que pudiéramos llamar «el espectáculo por excelencia del siglo XIX: la ópera. En este sentido, sabemos que, durante los años que duró esta revista, vinieron a Venezuela las siguientes compañías de óperas, con sus consiguientes montajes:

Año 1890-1891:

Compañía y/o Empresario: Miguel I. Leicibabaza (venezolano)
 Cantantes: Franco Cardenalli y Enrique Beltrán (tenores), entre otros.
 Dir. Orquestal: no se especificó
 Montajes: so se especificó
 Procedencia de la Reseñas: Págs. 19-20, N° 2, Enero 15 de 1892.

Año 1894:

Compañía y/o Empresario: Andrés Antón
 Cantantes: Isabella Svcher (primera tiple ligero), Elena Bassi y Pía Rolutti Salto, Casini (barítono).
 Dir, Orquestal: Giuseppe Pomé
 Montajes: Sonámbula, Hernani, Lucía, Ruy Blas y La fuerza del destino.
 Procedencia de la Reseña: Pág. 95-96, N° 53. Marzo 1 de 1894.

Año 1895-1896:

Compañía y/o Empresario: Salas-Antón (con subvención del gobierno).
 Cantantes: Cardenalli y Beltrán (tenores), entre otros.
 Dir, Orquestal: Emanuel
 Montajes: El Barbero de Sevilla, Aída, Lucía, Traviata y Baile de máscaras.
 Procedencia de la Reseña: Pág. 116-117, N° 98, Enero 15 de 1896.

Año 1896-1897:

Compañía y/o Empresario: Antonio Luisi (con subvención del gobierno).
 Cantantes: María D'Nuncio (soprano dramática), Zaira Montalcini (contralto), Angelina Turconi Bruni (soprano), Anita Budriesi (mezzosoprano), Eugenio Galli (primer tenor), Augusto Azzuli, Giuseppe Pacini (primer barítono), Armando F. Montelatici-Creti y Tanzini (bajos).
 Dir, Orquestal: Azzuli
 Montajes: Aída, Hernani, Carmen, Lucía, Rigoletto, Cavallería rusticana.
 Procedencia de la Reseña: Pág. 911, N° 119, Diciembre 1 de 1896.
 También Pág. 941 y 948, N° 120. Diciembre 15 de 1896 // Pág. 112, N° 122, Enero 15 de 1897 // Pág. 124 y 150, N° 123, Febrero 1 de 1897 // Pág. 218-219, N° 125, Marzo 1 de 1897.

Año 1901:

Compañía y/o Empresario: no se especificó

Cantantes: no se especificó.

Dir, Orquestal: Arturo Bovi (la orquesta estaba integrada por treinta y seis profesores caraqueños).

Montajes: I Pagliaci, Cavallería rusticana, Lucía, Boheme, Sonámbula, Aída, Traviata y Trovador.

Procedencia de la Reseña: Pág. 207, N° 222, Marzo 15 de 1901. También Pág. 237, N° 223. Abril 1 de 1901.

Año 1905:

Compañía y/o Empresario: Alba (de Alcozer y Giacobazzi).

Cantantes: Sras. Fontana, Gattini, Vicini, Montis y Gais, y los Sres. Vannutelli, Polombi Poggi y Bertini.

Dir, Orquestal: Di Gezú

Montajes: Geisha, Bohemia, Fanfán, La Tulipe, La cigarra, La hormiga y Fedora.

Procedencia de la Reseña: Pág. 658, N° 332, Octubre 15 de 1905. También Pág. 723, N° 334. Noviembre 15 de 1905.

Año 1909:

Compañía y/o Empresario: Miguel I. Leicibabaza (venezolano).

Cantantes: Clasenti (soprano ligero), Matilde Blanco (mezzosoprano), Paolina Albertina (soprano dramática), Guiseppe Paganelli (tenor ligero), Emilio Cabello (barítono), Manuel Izquierdo (tenor), Antonio Sabellico y Augusto Dadó (bajos)

Dir, Orquestal: José Tolosa.

Montajes: Aída y Traviata.

Procedencia de la Reseña: Pág. 315, N° 419, Junio 1 de 1909.

Año 1910:

Compañía y/o Empresario: Américo Martín (con apoyo del Gobierno Nacional).

Cantantes: Guiseppe Paganelli (tenor), entre otros.

Dir, Orquestal: no se especificó

Montajes: Baterfly, Bohemia, Tosca, Manón, Aída, Otelo, Hugonotes, Africana, Traviata, Hernani, Barbero de Sevilla, I Pagliaci, Pescadores de perla, Cavallería rusticana, Carmen, Favorita y Andrea Chenier.

Procedencia de la Reseña: Pág. 563, N° 451, Octubre 1 de 1910.

Zarzuelas y Operetas: paralelo a la actividad operática se encuentra también el montaje de zarzuelas y operetas, cuyas temporadas (según lo registra *El Cojo Ilustrado*) podemos describir de la siguiente manera:

Año 1893:

Sólo se advierte que en el Teatro Caracas se presentó una compañía de zarzuela española.

Procedencia de la Reseña: Pág. 132-133, N° 31, Abril 1 de 1893.

Año 1897:

Compañía y/o Empresario: no se especificó.

Cantantes: Concha Martínez (no se especificó otros).

Dir, Orquestal: no se especificó

Montajes: Mascota, La inciana, Venta de baños, La zíngara, Olé Sevilla.

Procedencia de la Reseña: Pág. 189, N° 124, Febrero 15 de 1897. También Pág. 227-228, N° 125. Marzo 1 de 1897 // Pág. 458, N° 131, Junio 1 de 1897.

Año 1905:

Sólo se notifica que próximamente llegará a Caracas la compañía de operetas Scognamiglia.

Procedencia de la Reseña: Pág. 723, N° 330, Septiembre 15 de 1905.

Año 1907:

Compañía y/o Empresario: Gattini-Angelini.

Artistas: Gattini, Angelini, Merighi, Sra. Terhán, Sr. Sghelli

Dir, Orquestal: Sr. Loureglio

Montajes: La cigarra y la hormiga.

Procedencia de la Reseña: Pág. 594, N° 379, Octubre 1 de 1907.

Año 1911:

Compañía y/o Empresario: Sagi-Barba.

Cantantes: Luisa Vela (primera tiple), Sagi-Barba (barítono) y Cosuelo Chaves.

Dir, Orquestal: Sagi-Barba

Montajes: La princesa del dollar, de Leo Fall (austríaco).

Procedencia de la Reseña: Pág. 314, N° 467, Junio 1 de 1911.

Año 1913:

Compañía y/o Empresario: opereta y zarzuela española.

Cantantes: Angelina Baillo (primera tiple cómica), Consuelo Bailo (primera tiple absoluto), Manolo Puétoles (primer actor y director), María Luisa Marsili, Sra. Miquel, Srta. Monterde y Jesús Ortega (cómicico venezolano).

Dir, Orquestal: Manolo Puétoles

Montajes: no se especificó.

Procedencia de la Reseña: Pág. 627, N° 526, Noviembre 15 de 1913. También Pág. 681, N° 528, Diciembre 15 de 1913 // Pág. 88, N° 531, Febrero 1 de 1914.

Año 1914:

Compañía y/o Empresario: Lahoz.

Cantantes: Anetta Gattini, Augusto Angelini, Fiiori, Teherán, Guidi, Sghelli y Merighi.

Dir, Orquestal: Sr. Lerregio.

Montajes: Los saltimbanquis, La carta Susana, Man'zalle Nitouche, The geisha, El duquesito, La viuda alegre, Amor de príncipe, etc.

Procedencia de la Reseña: Pág. 174, N° 534, Marzo 15 de 1914.

Nota: contemporáneamente con estas funciones del Municipal, se realizó (en el Teatro Caracas) el beneficio de la tiple cómica Lola Arellano. Allí también se presentó el «Cuento del dragón» y «La Moza de mulas».

Siguiendo el esquema de trabajo propuesto, diremos además que, así como se publicitaban en *El Cojo Ilustrado* los espectáculos del género lírico realizados dentro de la nación, asimismo, se daban a conocer los acontecimientos del géneros ocurridos en el exterior. En este sentido es también válido afirmar que los caraqueños de tiempo de *El Cojo Ilustrado*, estuvieron al tanto de las siguientes novedades, relacionadas con la ópera y géneros afines:

Obtiene éxito Leoncavallo por sus recién creadas óperas: *Cavallería rusticana* y *La Amico Fritz*. Pág. 29, N° 2. Enero 15 de 1892.

Se estrenó la ópera *L'ille du rêve*, de Reynaldo Hahn. Pág. 423, N° 155. Junio 1 de 1893.

Se ha estrenado con gran éxito la ópera *Floretta* del compositor británico M. Harry Farjeon. Pág. 622, N° 186. Septiembre 15 de 1899.

Puccini ha acometido la composición de otra ópera cuyo argumento está tomado del *Cyrano de Bererac*. Pág. 175, N° 221. Marzo 1 de 1901. También: Pág. 740, N° 359. Diciembre 1 de 1906.

Prohibida la representación de *Salomé*, de Ricardo Strauss en EE.UU. Pág. 348, N° 371. Junio 1 de 1907.

Obtiene éxitos Reynaldo Hahn por la recién creada ópera «*La Carmelita*». Pág. 103-104, N° 267. Junio 1 de 1903. También: Pág. 132, N° 268. Febrero 15 de 1903.

Anuncia *Il Secolo* que el Maestro Macagni está terminando su ópera *María Antonieta*. Pág. 631, N° 284. Octubre 15 de 1903.

Se están forjando actualmente las siguientes óperas italianas: *Vestita*, de Mascagni; *La festa del Nilo*, de Humberto Giordano (1867-1948); *Las primeras armas de Fígaro*, y *Rosa de invierno*, de Leoncavallo; y *Gloria* de Francisco Cilea (respecto de esta última puede verse también la Pág. 513, N° 401. Septiembre de 1908). Asimismo Montemezzi se prepara para la elaboración de un drama lírico basado en las *Víctimas*, de Paul Adam. Pág. 513, N° 401. Septiembre 1 de 1906.

Se ha estrenado en la Opera de París, *Ariadna* y *Barba azul*, cuento en tres actos de Mauricio Maeterlink, música de Paul Dukas. Pág. 409, N° 373. Julio 1 de 1907.

Se estrenó en Madrid la ópera *Enrique VIII* de Camilo Saint-Saëns. Pág. 41, N° 385. Enero 1 de 1908. También: Pág. 218, N° 391. Abril 1 de 1908.

Nueva dirección en el estilo del autor revela *Marcela*, la nueva ópera de Humberto Giordano. Pág. 41, N° 385. Enero 1 de 1908.

Con éxito se ha estrenado la ópera *Solea*, de M. Isidoro de Lara. Pág. 103, N° 387. Febrero 1 de 1908.

Luisa, la recién creada ópera de Gustavo Charpentier, ha alcanzado éxito en el Manhatta Opera House. Pág. 128, N° 388. Febrero 15 de 1908.

Se efectuará en Dresde la primera representación de *Electra*, de Ricardo Strauss. Pág. 123, N° 388. Febrero 15 de 1908. También: Pág. 278, N° 393. Mayo 1 de 1908 // Pág. 304, N° 394. Mayo 15 de 1908.

Se ha estrenado una nueva ópera de Carlos Goldmark titulada *Reconto d'inverno*. Pág. 158, N° 389. Marzo 1 de 1908.

La nueva ópera *Horóscopo de las Estrellas*, de Sigfredo Wagner ha alcanzado éxito en Hamburgo. Pág. 218, N° 391. Abril 1 de 1908.

Pérez Galdós corrige el libreto de su ópera *Zaragoza*. Pág. 218, N° 391. Abril 1 de 1908.

Se estrenó en San Petersburgo *Leila y Mecuim*, primera ópera escrita por un persa. Pág. 218, N° 391. Abril 1 de 1908.

Se estrenó *Boris Godounof*, de Moussorgski en la «Opera de París». Pág. 248, N° 392. Abril 15 de 1908.

Se anuncia el estreno de la ópera *Tierra prometida* de Pedrollo. Pág. 248, N° 392. Abril 15 de 1908.

Fracasó la ópera *Mateo Falcone*, de César Cui, y obtuvo éxito *La Maja*, de Stoccarda. Pág. 278, N° 393. Mayo 1 de 1908.

Seis obras nuevas cerraron la última temporada de ópera en Italia: *Terra promessa*, de Pedrollo; *I Goliardi*, de Zagari; *La principessa*, de Capozzi; *Jeba*, de Rodríguez Socas; *Eidelbergamia*, de Pacchierotti y *La Tradita*, de Cimellini. Pág. 304, N° 394. Mayo 1 de 1908.

Se acaban de estrenar cuatro óperas nuevas: *Dietrich de Berna*, de Sigfried Wagner; *La Maja*, de Leoncallo; un nuevo *Hernani*, del maestro Hernán, y una ópera de Saint-Saëns. Pág. 458, N° 399. Agosto 1 de 1908.

Se estrenó sin éxito *Tebas*, de Rodríguez Socas, compositor montevideano. Pág. 548, N° 402. Septiembre 15 de 1908.

El Barón von der Goltz acaba de terminar una nueva ópera titulada *Wittichs*. Pág. 728, N° 408. Diciembre 15 de 1908.

Pelleas et Melisande, de Debussy, ha causado en Italia las mismas violentas y contradictorias manifestaciones que en París. Pág. 728, N° 408. Diciembre 15 de 1908.

Dejando ya en mundo de la ópera y adentrándonos más bien en el del recital y el concierto, comenzaremos por advertir que las referencias a este tipo de eventos que se hallan en *El Cojo Ilustrado*, no son tantas ni tan notables como aquellas que se refieren a la ópera; per con todo, es de cierto valor lo que hemos encontrado. Nos interesa resaltar en este caso lo siguiente: Primero: los concertistas venezolanos y extranjeros que visitaron las salas de Caracas; Segundo: los conciertos y recitales que intérpretes venezolanos dieron en el exterior; Tercero: el repertorio que se interpretó en cada caso. Todo esto con miras a tener una primera aproximación sobre la actividad concertística del período estudiado, así como determinar cuál era el repertorio que solían interpretar nuestros ejecutantes del momento.

Como en el caso ya comentado de los intérpretes y ejecutantes, los recitales y conciertos referidos en la revista de Herrera Irigoyen son relativos a cantantes, pianistas y violinistas; así pues, y siempre siguiendo a la revista, podemos afirmar que los conciertos caraqueños estaban constituidos básicamente por este tipo de interpretaciones. Veamos en detalle cada una de ellas.

En lo que respecta al grupo de los cantantes, y debido a que sus actuaciones están principalmente vinculadas al mundo de la ópera, sólo dos referencias a recitales propiamente dichos hemos podido ubicar en *El Cojo Ilustrado*: un recital que dio Conchita Micolao del Río en el Municipal y otro que dio el barítono venezolano Luis Alberto Sánchez. En el primer caso la mezzosoprano (a veces se señala como contralto) ejecutó *El profeta* (no se dice de qué autor), la Cavatina de *Romeo y Julieta*, un trozo de *El barbero de Sevilla*, otro de *Ceneréntola*, y un bolero y romanza, cuyo autor tampoco se especifica (Pág. 75, N° 28. Febrero 15 de 1893). En el caso de Luis Alberto Sánchez, sabemos que interpretó fragmentos de *Erodiade*, *Tannheuser*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Traviata* y *Lakmé*. También sabemos que el barítono venezolano Bartolomé Febres Cordero (quien había estudiado primero en Venezuela y luego en Europa) dio un recital en Milán en el cual interpretó el recitado y aria «Vien Leonora» de *Traviata* y el andante y cabaleta «Il balen del suo sorriso» de *Trovador*. Con estas pocas notas se cierran las referencias a recitales de canto, que hasta ahora pudimos ubicar en *El Cojo Ilustrado*.

Bastante mejores son las referencias cuando de recitales de piano se trata. Por ellas podemos saber que durante los años de vida que duró la revista de Herrera Irigoyen, por lo menos se dieron en Caracas más de una decena de recitales que la dirección de *El Cojo* encontró reseñables. Asimismo, es posible hallar aquí una serie de referencias sobre el repertorio que solía ser ejecutado por estos pianistas, el cual será también objeto de este estudio. La primera nota que encontramos, en este último sentido, pertenece a una reseña biográfica hecha en torno a Salvador Narciso Llamozas, de quien se dice que «bien pudiera interpretar las dificultades más enmarañadas de Liszt y Rubinstein. No obstante lo expuesto, se afirma que, «por su carácter y por el elemento que domina en su cerebro, adora y practica con preferencia la música de Gottschalk y de aquellos que

como éste pintan y expresan con riqueza de colorido las cosas de nuestra zona» (Pág. 35-36, N° 3, Año I). Este dato es importante, pues, nos está diciendo que, tanto el cronista como Llamozas, conocían el repertorio pianístico de Liszt y de Rubinstein, aunque el último prefería la música de Gottschalk y la de aires nacionales (¿por qué no esperar lo mismo de Llamozas?).

La segunda referencia, pero primer recital de piano reseñado en estos veintitrés años de vida caraqueña, corresponde a Redescal Uzcátegui, quien se presentó en el Salón Principal de la Academia de Bellas Artes (ya antes había dado otros conciertos en París y New York). En aquella oportunidad tocó Uzcátegui el siguiente repertorio: *Vuelta al Hogar*, *Sonata en mi menor*, *Recuerdos* y *Air de Ballet*, todas del propio autor, además de *Allegro appassionato*, *polonesa en la bemol*, *Trémolo*, *Rhapsodie d'Auvergne* y *Concierto en sol menor* de Saint-Saëns, Chopin, Gottschalk y Mendelssohn, respectivamente (Pág. 71 y 75, N° 28. Febrero 15 de 1893). Otro caso que se reporta en este mismo año de 1893 dice que, andando Andrés Delgado Pardo de gira por los Estados Unidos y Puerto Rico (1886), ejecutó una pieza titulada *Al Fresco* (no se dice de quién), la tarantela de Mosnokouski y el andante final de *Lucía*, para mano izquierda sola (Pág. 160, N° 33. Mayo 1 de 1893).

La siguiente referencia que nos da la revista data de 1895. Tocóle la oportunidad en esta ocasión a Narciso Salicrup, quien en un recital realizado en la Agencia de Pianos Stenway de Caracas, interpretó obras de Beethoven, Weber, Liszt y Chopin (Pág. 376, N° 84. Junio 15 de 1895). En 1896, S. N. Llamozas escribe una reseña biográfica sobre Ramón Delgado Palacios en la cual, a pesar de no comentar ningún concierto en particular, dice que el pianista domina desde niño las dificultades de Thalberg y de Gottschalk. Asimismo, enumera las siguientes como obras ejecutadas por Delgado Palacios: *Polonesa en mi bemol*, con orquesta, de Chopin; *Fantasia húngara* y *Fausto* de Liszt; *Scherzetto* de Godard y otras caprichos de Ketten y Nogués. También señala Llamozas que con motivo a celebrarse el Centenario de Sucre (1895) y de Monagas, le cupo a Delgado Palacios «la suerte de tocar la *Célebre Tarantela* de Gottschalk con grande orquesta. Por cierto que respecto de esta obra, agrega Llamozas que «artistas del rango de Rubinstein, Planté y Joseffy», la cuentan «en el álbum de sus

triumfos predilectos». De la misma manera sigue agregando el cronista que «el distinguido tratadista Henry Cohen la califica de obra maestra en su género». Finalmente se dice en este artículo (en una nota a pie de página) que dicha *Tarantela*, «la estrenó (en Venezuela) la señora Montemayor de Letts el 22 de marzo de 1884 en el Concierto Benéfico de Andalucía». En otro orden de ideas, expone Llamozas que «debese a Frai (sic) Olegario de Barcelona el que Delgado Palacios se trasladase a París con el objeto de seguir un curso especial de órgano; gracias a esta munificencia, los acentos inmortales de Bach y de los Palestrina resuenan inspirados en nuestras basílicas...» (Pág. 808, N° 117. Noviembre 1 de 1896). Todos estos comentarios son importantes, pues, nos revelan que la razón por la cual nuestros músicos del pasado siglo ejecutaban obras de compositores hoy olvidados o marginados (V. gr. Thalberg, Gottschalk, Godard Ketten y Nogués), no era porque tuvieran poco criterio para seleccionar su repertorio, sino porque dichas obras eran ejecutadas y valoradas también por las grandes celebridades de Europa¹¹. Respecto a lo dicho sobre Bach, es importante recordar al lector que la música del gran compositor estuvo totalmente olvidada hasta principios del siglo XIX, incluso en la naciente Alemania, donde Felix Mendelsohn y su maestro, se encargaron de revivirlo para el mundo. En este sentido, tal vez sería justo reconocerle a Delgado Palacios el honor de haber revivido la música de Bach para los oyentes venezolanos.

Volviendo al asunto del espectáculo, diremos que el próximo recital sobre el cual tenemos noticia en *El Cojo Ilustrado* fue el aquel que dio Juan Antonio Paz Castillo, quien para aquella oportunidad (1898) tenía sólo diez y seis años. En esta ocasión el concierto se realizó en los salones del señor Heny (importador de pianos en Venezuela) y las obras interpretadas fueron las siguientes: *Las hilanderas*, de Liszt; una sonata de Beethoven, una romanza de Rubinstein, un nocturno de Chopin, un capricho español y un vals de Delgado Palacios (Pág. 698, N° 163. Octubre 1 de 1898). También en el año de 1899 Hilario Machado Guerra (oriundo de Ciudad Bolívar) dio un recital en la sala del Instituto Nacional de Bellas Artes. Lamen-

¹¹ La presente advertencia la hacemos en función de lo dicho por José Antonio Calcaño en su obra *La Ciudad y su Música*. (Pág. 440). Allí se tilda de «vacío» a Gottschalk y se juzgan como «tristemente desorientados» a los músicos venezolanos de fines del siglo XIX y principios del XX, por el hecho de «tocar las pequeña piezas de piano de Grieg, de Godard y de la Chaminade».

tablemente, esta reseña no comenta el programa de concierto (Pág. 485, N° 182. Junio 15 de 1899). Desde este año hasta 1903, no volvemos a encontrar ninguna crónica sobre recitales de piano realizados en Caracas o por caraqueños. La primera referencia aparecida, ya en el siglo XX, corresponde a la pianista Aida van Stenis, quien en la mencionada fecha hizo públicamente (como era costumbre entonces) su último examen de piano. Lamentablemente, tampoco se dio el programa interpretado en esta ocasión.

Por los mismos motivos antes señalados (exámenes finales), sabemos también que en el año de 1907, el pianista venezolano Joaquín Silva Díaz dio un recital en la sala de Instituto Nacional de Bellas Artes y que entre las obras en aquella oportunidad ejecutó estaban el *Idilio*, de Wolf y el *Capricho de Concierto* de Ritter (así lo reseñan los Nros. 376 y 377 de agosto y septiembre de mencionado año). En otra referencia, esta vez de 1913, se dice también que Silva Díaz tocaba también a Grieg, Chopin y Beethoven (Pág. 347, N° 516. Junio 15 de 1913). Antes del mes de junio de este mismo año un pianista portorriqueño (Julio C. Arteaga) dio también un concierto en el Municipal, pero el respectivo programa no fue publicado en las páginas de *El Cojo* (Pág. 259, N° 513. Mayo 1 de 1913). No obstante, en el mes de agosto de este año, Eliseo Hernández (concertista colombiano) dio un recital en la sala del Instituto Nacional de Bellas Artes, y en esa oportunidad sí se dijo que el programa ejecutado había sido el siguiente: estudios siete, ocho y nueve de Chopin, un minué de Paderewsky, las rapsodias 6 y 11 de Liszt y la *Campanella* de este mismo compositor (Pág. 432, N° 519. Agosto 1 de 1913).

Si, como referencia comparativa, se quiere saber qué ejecutaban los importantes pianistas del momento en las salas europeas, diremos que en el mismo *Cojo Ilustrado* del año 1892, se reseñó que Teresa Carreño dio un concierto en Berlín donde ejecutó obras de Beethoven, Weber (el final de la *Sumata*), Chopin (el tenor de la *Polonesa*), la *Marcha Militar* de Schubert (reducida para piano por Tausich) y pequeños trozos de Boccherini y Henset (Pág. 139, N° 9. Mayo 1 de 1892). Como se ve, no dista mucho esto, de los que se ejecutaba en Venezuela.

Respecto a las reseñas sobre recitales de violín halladas en la revista de Herrera Irigoyen, diremos lo siguiente: en 1896 nos visitó a Caracas

una vez el célebre violinista cubano Brindis Salas. Lamentablemente no nos revela esta reseña qué fue lo que interpretó (Pág. 646, N° 112. Agosto 15 de 1896). Dos años después, Gabriel Orbe, violinista dominicano de apenas nueve años, dio una audición en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde ejecutó una fantasía sobre motivos de *Otello*, de Rossini; *La abuelita* de Ländler; variaciones sobre un tema de *Marta*, de Leonard y el *Carnaval de Venecia*, de Danda (Pág. 207, N° 149. Marzo 1 de 1898). Dos años más tarde, F. P de Medina, violinista barquisimetano, recibió justicieros reconocimientos de la prensa capitalina por su notoria ejecución. Tal hubo de ser ésta, que el Jefe Supremo de la República dispuso que el señor Medina se trasladase a Italia a fin de que pudiera perfeccionar su arte (Pág. 341, N° 203. Junio 1 de 1900).

Ya entrado el siglo XX, pudimos tener la siguiente información sobre el movimiento violinístico venezolano: a finales de 1905 el violinista Manuel de la Presa inauguró en el Teatro Nacional una temporada de espectáculos; lamentablemente y como en otros casos, no se reseñó el programa ejecutado (Pág. 59, N° 337. Enero 1 de 1906). Un año después, el violinista Juan Manén, quien había visitado nuestra capital diez años antes, cuando sólo tenía trece años, volvió a Caracas hecho ya toda una celebridad. Tampoco se dijo en este caso, qué ejecutó, pero sí se advirtió que su violín era un Guarnerius (Pág. 683-684, N° 357. Noviembre 1 de 1906). En junio de 1910 se celebró una velada en el Municipal en nombre del joven violinista Augusto Brandt. En aquella oportunidad -señala el autor de la crónica- se interpretó su *Marcha Triunfal* por una orquesta de cerca de cien músicos bajo la dirección del propio autor. También aquella crónica que se le había oído tocar a Brandt, el concierto de Mendelssohn, los *Aires Españoles* de Sarasate y la *Gran Polonesa* de Wieniawski (Pág. 367, N° 444. Junio 15 de 1910). En 1913 se reseñó la visita de un violinista extranjero a nuestro país. Se trató en aquella oportunidad de la intérprete española Gristeta Goñi, quien actuó en el Municipal. Lamentablemente no se registró el programa ejecutado (Pág. 677, N° 228. Diciembre 15 de 1913). Finalmente en 1914, Ramón Maldonado, hijo, quien había estudiado en Italia, regresó a nuestro país y, con ese motivo, ofreció un recital de violín el 29 de marzo de aquel año. Ejecutó en aquella oportunidad la *Rapsodie Hongroise* de Hauser, la romanza del segundo concierto de Wienawski y la

Serenata Galante de Ranzato (Pág. 201, N° 535. Abril 1 de 1914). Ese mismo año Andrés Dalmau (violinista argentino) visitó nuestra capital y dio aquí un concierto. Como en tantas otras oportunidades, no se registró el programa del interpretado (Pág. 341, N° 540. Junio 15 de 1914).

No podemos terminar esta sección referida a los espectáculos musicales que tuvieron lugar en la Caracas de fines del siglo XIX y principios del XX, sin antes hacer una justa mención a lo que podríamos llamar «la diversión por excelencia de los domingos en la mañana»: la presentación de bandas o retretas al estilo americano. Esta alusión es inevitable, no sólo por la participación que tenían las bandas en la recreación de la vida caraqueña, sino porque de hecho -y es este el eje central de este capítulo- ellas tienen una representación relativamente importante en las reseñas musicales de *El Cojo Ilustrado*. En efecto, durante los casi veintitrés años de revista, se han podido encontrar veintisiete referencias a bandas o a personas relacionadas con ellas. De estas veintisiete, debemos advertirlo, sólo quince corresponden a referencias musicográficas, puesto que las otras doce pertenecen a fotografías, acaso con una pequeña orientación escrita. Asimismo corresponde decir, que de las veintisiete referencias nombradas, veintitrés están relacionadas con bandas venezolanas y el resto con extranjeras. De las veintitrés que corresponde a Venezuela, sólo diez y seis tienen que ver con el área caraqueña, que es la circunscripción geográfica de este trabajo. No se especifica en ninguna de estas reseñas caraqueñas, cuál era el repertorio que solían interpretar estas bandas, pero sí se corrobora el hecho de que sus espectáculos se realizaban fundamentalmente los domingos (Pág. 439, N° 496. Agosto 15 de 1912. También en la Pág. 145, N° 509. Marzo 1 de 1913). Nos dejan ver también estas reseñas que contaba Caracas, por estos años, con cinco bandas a saber: la Banda Caracas o del Distrito Federal; la Banda Infantil «Restauración», perteneciente a la Cárcel Pública de Caracas; la Banda de la Academia Militar de Música; la Banda Infantil del Buen Consejo y la Banda Castro (después se llamó banda Gómez) que, a pesar de estar vinculada al Estado Miranda, solía ejecutar sus funciones en Miraflores. También nos dejan conocer estas crónicas, quiénes fueron algunos de los directores de las bandas; entre ellos: Federico Villena, Leopoldo Sucre y Pedro Elías Gutiérrez, directores sucesivos de la Banda Marcial Caracas (Pág. 519, N° 163. Agosto 1

de 1899. También Pág. 428, N° 253 Julio 1 de 1902 // Pág. 449, N° 554. Julio 15 de 1902 // Pág. 119, N° 508. Febrero 15 de 1903); Arturo D. Francieri, director de la Academia Militar de Música (Pág. 775, N° 312. Diciembre 15 de 1904); el maestro Arcílogo, presidente de la banda infantil de Buen Consejo (Pág. 683, N° 504. Diciembre 15 de 1912) y Vicente Martucci, director de la Banda de la Cárcel Pública de Caracas (Pág. 60, N° 337. Enero 1 de 1906).

De las bandas del interior del país no podemos decir nada por encontrarse fuera de nuestro margen geográfico de referencia, pero sí es preciso hacer notar que la existencia y actividad de aquéllas no les era desconocida a los caraqueños. Esto es también válido para lo que tiene que ver con el movimiento bandístico internacional, pues, como hemos dicho, hay también alguna información, aunque poca, sobre bandas foráneas. Particularmente interesante en este último sentido es la encuesta hecha (y reeditada en la Pág. 700, N° 407. Diciembre 1 de 1908 de *El Cojo Ilustrado*) por un redactor del *Daily Mail* de Londres «con el fin de saber cuál es el género de música preferido por los auditores de concierto al aire libre...»

Las respuestas pueden resumirse así: se escucha siempre con mayor gusto los fragmentos de las operetas célebres; también demuestran gran atracción por las transcripciones de las óperas wagnerianas y a la vez por la música de Beethoven, Liszt, Weber, Mozart y Bach; gustan, estos públicos, de la música francesa, pero la más escuchada es la italiana; también (según los directores encuestados) los viejos maestros italianos están en decadencia; Rossini será el único de este grupo que se salvará; también se escucha con atención arreglos de las óperas de Verdi, pero las que más gustan, según esta encuesta del *Daily Mail*, son las transcripciones de las obras de Puccini, de la *Cavalleria rusticana* de Paggiacci y de la *Gioconda*...

Aunque, como hemos dicho, el repertorio ejecutado por las bandas caraqueñas no se registró en las reseñas encontradas, nada tendría de raro que se pareciera al anteriormente mencionado, pues, como hemos visto a lo largo de este capítulo, todos los compositores mencionados se conocían aquí. A dicho repertorio habría sólo que agregar, las creaciones de los compositores venezolanos que, como hemos visto, era comúnmente ejecutado en otros ambientes.

Para finalizar con este punto, diremos que no hemos encontrado información sobre la vida sinfónica propiamente dicha, pero es obvio que para

los montajes operáticos anteriormente citados tuvo que haberse formado ciertas agrupaciones orquestales. Por lo tanto afirmaremos que, si bien es de suponer que la actividad sinfónica en este período fue poca, sin embargo, sí debe haber existido. Un ejemplo de lo dicho puede verse en el siguiente comentario del crítico Eugenio Méndez y Mendoza, al referirse al montaje de *Lucía de Lammermoor* y *Ruy Blas* (Pág. 77, N° 52. Febrero 15 de 1894):

Llama la atención en esta temporada lírica el mejoramiento de la orquesta, lo que no ha de achacarse sólo a que es ella ahora numerosa. Tanto como lo es actualmente lo fue otras veces y no por eso dejaban de roncar los cobres a lo mejor, o de verse los artistas en apuros aunque el director rompiera la batuta y se quitase, como Cajano, el cuello y la corbata. La orquesta, en mi concepto, ha mejorado, así porque cuenta esta vez con mayor número de músicos entendidos, como porque el maestro Pomé sabe donde le aprieta el zapato y por ello felicito al director.

Otra referencia que se hace a una orquesta es una reseña sobre Augusto Brandt aparecida en la Pág. 367, N° 444. Junio 15 de 1910, donde se dice que «en la velada que se celebró en el Teatro Municipal fue muy aplaudida su *Marcha triunfal*, ejecutada por cerca de cien músicos, bajo la dirección de su propio autor.

Respecto a la crítica y a la crónica

Como el lector habría podido imaginar, para que un tren de espectáculos como el que se ha venido mencionando aquí hubiese podido ser reseñado durante casi veintitrés años de vida de *El Cojo Ilustrado*, ha debido contar esta revista con un número significativo de cronistas y críticos que pudieran generar cerca de un centenar de reseñas sobre espectáculos, que es lo que, en efecto, hemos podido ubicar en la revista. Este casi centenar de reseñas fue escrito por un total de veintiún cronistas entre quienes destacan los siguientes nombres: Jesús Serprum (Ariel), quien publicó unas once reseñas, casi todas en el año de 1907; Carlos Benito Figueredo (Cloto), con unas quince reseñas escritas, casi todas, entre 1896 y 1897; Salvador N. Llamozas, con unas nueve crónicas dispersas a todo lo largo de vida de la revista, pero destacándose en los años de 1896 y 1897; Eugenio Méndez y Mendoza, quien, siendo el más prolífico de los cronistas, escribiera veintidós reseñas, fundamentalmente entre los años de 1893 y 1895; Miguel

Eduardo Pardo, con ocho crónicas entre los mismos años; Jesús María Suárez, con igual número de escritos, publicados de manera dispersa a lo largo de los 23 años de revista; y otros (menores en número de reseñas musicales) entre los que cabría mencionar a Román Campos, Pedro Emilio Coll, Andrés Jorge Vegas (CRISYPO), J. M. de los Ríos, Enrique Gómez Carrillo, Hugo-Notti (seudónimo), F. Giménez Arraiz, Felipe Larrazábal (hijo), Alfredo López Prieto, Carlos Paz García, Manuel Revenga, Manuel L. Rodríguez, Séptimo (seudónimo) y J. I. Vargas Vila.

Estableciendo unas líneas muy generales respecto a las tendencias o corrientes de pensamiento que son posible describir en todos estos artículos, señalaremos los siguientes como puntos más o menos comunes:

Primero: una postura nada timorata ni complaciente con los espectáculos presentados por artistas y compañías extranjeras. Esto es así, aun cuando algunos de dichos espectáculos (montajes operáticos básicamente) gozaran de apoyo gubernamental. Ello no quiere decir que la crítica caraqueña no encontrara nada que aprobar en los espectáculos que aquí traían los artistas o compañías extranjeras, pero en general, la crítica no parece ser fácil de sorprender ni agradar.

Segundo: un claro y decidido apoyo al artista nacional, sobre todo a las futuras promesas del país. En este sentido hemos de advertir que, por los testimonios presentados en la revista de Herrera Irigoyen, muchas de las pensiones o becas que le fueron concedidas a nuestros jóvenes estudiantes de música, para que terminaran su formación en Europa, se debieron a la promoción que en este sentido dio la crítica.

Tercero: cierta complacencia por la obra con esencias nacionales. En este sentido podemos citar los comentarios que se hicieron cuando se difundió en Caracas la edición del *Capricho Popular* de S. N. Llamozas. Veamos lo que de esta pieza escribió Jesús María Suárez y apoyó Manuel Revenga (Pág. 211, N° 35. Junio 1 de 1893):

El Capricho Popular posee brillantez y gracia del ritmo indígena, y además condiciones polifónicas que le darán vida perdurable en los programas de nuestros aficionados y artistas: es, en una palabra, pieza musical de éxito seguro para el pianista.

Pero no sólo por las excelencias de su último trabajo es que merece aplauso el compositor; sino que siempre hemos de felicitarlo por las tendencias

que en él observamos, de explotar, haciéndolo conocer, el rico venero de nuestra música vernacular, tan descuidada por los demás autores nuestros, que se ocupan, más de fabricar imitaciones de música extranjera, que de trabajar con el oro de buena ley de la inspiración nacional.

También (aunque en un lenguaje distinto, pues, no se trataba de un músico) Eugenio Méndez y Mendoza, se refirió a esta obra en los siguientes términos (Pág. 230, N° 36. Junio 15 de 1893):

La obra, que se titula *Capricho Popular*, está bellamente editada por la casa que gira con la firma del autor. El carácter especial de nuestros aires nacionales ha servido a Llamozas de inspiración para esta obra, que no vacilo en calificar de bella y singularmente original. No se descubre en ella el tema de ninguno de nuestros aires populares, ni existe allá un compás siquiera que de ellos presente la más ligera reminiscencia; y sin embargo, está tan de relieve el carácter de nuestra música popular, chispeante y voluptuosa, que oyendo ejecutar la obra se adueña del alma aquella gratísima emoción que en nosotros produce ora el aroma de las flores de nuestros campos, ora la contemplación de algún típico rasgo de nuestras costumbres, ora el sabor de nuestras comidas nacionales con que formósenos el paladar, y nutriéndose de las cuales, se han formado así mismo nuestra sangre y nuestros huesos.

Felicito al inspirado ingenio y doy muy sinceras gracias al amigo.

Cuarto: a veces las críticas y crónicas revelan un despliegue de conocimientos técnicos por parte de crítico (aunque este no sea músico de profesión), lo cual nos hace pensar que algunos cronistas asumían su tarea con mucha seriedad. Otras veces, por el contrario, nos encontramos con un músico de oficio que se ha despojado de su valioso instrumental técnico para convertirse en poeta. Esta tendencia, que parece ser común a la crítica romántica europea, podemos hallarla en la necrología que hizo Llamozas de la pianista Inés Angelina Borges (Pág. 43, N° 27. Febrero 1 de 1893).

Quinto: también suele ocurrir que el crítico, lejos de valorar la actuación del artista de una determinada función, se dedica a explicar al lector las particularidades de la obra o del autor, como queriendo contribuir a la formación musical del público. Este último - por ejemplo - es el caso de algunos de los artículos escritos por Salvador N. Llamozas.

Antes de terminar con este subcapítulo habría que agregar a todas estas críticas y crónicas nacionales, la densa cantidad de artículos y rese-

ñas tomadas y traducidas de revistas y periódicos extranjeros, cuyo amplísimo trabajo queda bajo la autoría (algo anónima) de «la redacción». Por estos artículos sabemos que los caraqueños del período estudiado, leían, a través de las páginas de *El Cojo Ilustrado*, los numerosos artículos, críticas y crónicas publicados en otros países. Entre ellos podríamos mencionar: la *Gazzetta Musicale de Milano*, el *Daily Mail* de Londres, la *Perseverancia* de Milán, la revista *Cuba Musical* y *El Fígaro*, también de Cuba, el *Repertorio Histórico* y un gran etcétera, pues la redacción de *El Cojo* siempre mantuvo contacto permanente con las otras redacciones de periódicos y revistas nacionales y extranjeros.

Respecto a la educación musical

Indudablemente que a la hora de hablar de la educación musical caraqueña de fines del siglo XIX y principios del XX tenemos que hacer referencia al Instituto Nacional de Bellas Artes (o Academia Nacional de Bellas Artes), pues, era éste el centro principal (no único) que regía la formación musical del país para aquellos años. Afortunadamente, las páginas de *El Cojo Ilustrado* son también generosas en este sentido. En efecto, era costumbre para aquellos años que la revista de Herrera Irigoyen dedicara reseñas sobre los exámenes y demás actividades de aquel instituto, cada vez que finalizaba el año escolar. Esta actividad, por cierto, no era interpretada como cualquier cosa, pues, como ha quedado claramente evidenciado en la revista que aquí estudiamos, hasta el Presidente de la República asistía a las muestras de fin de año, donde se medía públicamente el avance de los artistas en proceso de formación. Por estas reseñas sabemos además, cuáles eran las materias que para aquellos años constituían el pensum de estudios musicales. A este respecto, veamos lo que se dice en la Pág. 499, N° 351. Agosto 1 de 1906:

Hasta el lunes 23 (de julio) verificáronse los exámenes de Teoría Musical y solfeo, para varones y niñas; Armonía y composición; ejercicios de vocalización y piano, pronunciación italiana y de Música instrumental y vocal, todos con adelanto de los numerosos alumnos y brillante éxito por lo que es acreedor a sinceras felicitaciones el señor Mauri...

Asimismo, nos revelan estas reseñas quiénes eran algunos de los profesores, alumnos y repertorios que se solían seleccionar para la for-

mación de estos discípulos. A este respecto la crónica de la Pág. 564, N° 159. Agosto 1 de 1898, nos dice:

Los exámenes de música y canto se efectuaron ante selecto auditorio de damas y caballeros... (Los examinados fueron): Félix Luis Ayala, José Bocardo, Santiago Santana, Adolfo Montero y José María Alcega. Los primeros llamaron poderosamente la atención del público en la ejecución de un quinteto de violines y violoncello; y el último arrancó tantos aplausos como notas a la flauta en que tocaba la fantasía de *Ione*.

Distinguiéronse notablemente las señoritas Lastenia Pachano y Rosario Arroyo, como alumna de la escuela de canto; y entre las de la clase de piano la señorita María Teresa Silva, en primer término, y luego las señoritas Belén Porras, Avelina García y Amelia D. Arvelo.

El tercer acto de *Fausto*, último número de los exámenes, cantado por las señoritas Lastenia Pachano, Guillermina González y Socorro Machado, y los señores David García y M. V. Muñoz, produjo el mayor entusiasmo en el auditorio que, justiciero, distribuyó sus aplausos entre los alumnos y los maestros, citándose entre estos a la señora Rosa de Basalo, señorita Budriesi y señor Andreoli.

Todavía otro de estos editoriales (Pág. 502, N° 280. Agosto 15 de 1903) nos da mayores detalles sobre los alumnos, profesores, materias instrumentales y repertorio de estudio (esto último es lo que nos interesa reseñar en este caso); veamos que nos dice:

Los días cuarto y quinto de este mes, estuvieron consagrados a las pruebas de suficiencia artística... y la de obtención del diploma de profesora de piano, a la señorita Aida van Stenis.

Los Actos del primer día constituyeron un bello concierto, sometido a un exquisito programa para números de piano, cornetín, flauta, bombardino y violín; canto y recitación, en cuya parte figuraban nombres y obras de los más ilustres maestros, como Gottschalk, Verdi, Chopin, Donizetti, Leoncavallo, Weber, Meyerbeer, Beethoven, Liszt y Gounod.

Los alumnos que concurrieron a estas pruebas fueron: (se dan treinta y siete nombres entre los cuales figuran B. Febres Cordero y J. A. Paz Castillo, a quienes nombramos aquí, por ser nuestro interés reseñarlos más adelante).

Los exámenes de la señorita van Stenis fueron... un satisfactorio éxito a los esfuerzos... de la profesora, la señora de Pecchio.

Otra de estas reseñas que enriquece un poco más nuestra visión respecto al repertorio que se usaba como material de estudio, es la que corresponde a la Pág 690, N° 137. Septiembre de 1897. En ella se dice:

Miércoles 11 de agosto: La Academia de Bellas Artes... brindó brillantemente sus exámenes, que fueron clausurados por el Ministro de Instrucción Pública... Entre los números de canto que amenizaron la fiesta fue calurosamente aplaudida la pleraria de la ópera *Moisés*, cantada en coro por todas las alumnas del plantel.

Empero, no eran estas audiciones públicas de los alumnos de la Academia, las únicas actividades realizadas para evaluar y estimular el desarrollo artístico de su alumnado; existieron también los llamados concursos semestrales, de los cuales tenemos las siguientes noticias: «Con resultados provechosos para la cultura artística del país ha tenido efecto el primer concurso semestral del Instituto Nacional de Bella Artes... En la sección de ... música (alcanzó el premio) el señor J. M. Hurtado Machado, autor de una balada» (Pág. 205, N° 149. Enero 15 de 1907). A este concurso que, por lo visto, contaba sólo con la iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes, debemos agregar otro directamente promovido por la Presidencia de la República. En este sentido resa un artículo aparecido en la Pág. 616, N° 186 de 15 de septiembre de 1898, lo siguiente:

Con fecha 3 de febrero del presente año dictó el Presidente de la República un Decreto por el cual se creaban dos premios anuales denominados *Premio de Arte*, con el objeto de estimular a los jóvenes que poseyeran notorias aptitudes en cada uno de los ramos siguientes: pintura, escultura, arquitectura y composición musical. El premio consiste en una pensión de cuatrocientos bolívares mensuales durante tres años, a dos de los vencedores en la serie de concursos promovidos al efecto por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Los señores Federico Brandt (pintor), Lorenzo González C. (escultor), Mariano Herrera Tovar (arquitecto) y Manuel María Betancourt (músico)... fueron laureados en el primer concurso...

Respecto a esta iniciativa de hacer concursos, debe decirse además lo siguiente: en las reseñas biográficas de músicos venezolanos, cuya referencia hiciéramos en páginas anteriores, hay constantes comentarios que revelan la existencia de los mismos, provenientes tanto de iniciativas privadas como públicas. También conviene recordar aquí, que entre las actividades dedicadas a la estimulación y formación de alumnos del Instituto Nacional de Bellas artes, estaban los conciertos hechos por importantes intérpretes extranjeros y nacionales, de los cuales nos ocupamos en el subcapítulo dedicado a espectáculos.

Siguiendo con el asunto de las instituciones educativas, reiteramos que, aunque el Instituto Nacional de Bellas Artes, era el organismo por excelencia que regía los estudios musicales en el país, no por ello dejaron de existir otras instituciones (públicas o privadas) que ofrecían similares oportunidades de estudio. En este sentido, y circunscribiéndonos estrictamente al área caraqueña, diremos que *El Cojo Ilustrado* nos da información relativamente importante sobre las exigencias de una «escuela de canto» dirigida por la profesora María B. de las Casas (Pág. 838, N° 117, Noviembre 1 de 1896); sobre un «proyecto de creación de una academia de canto y declamación por parte del Gobierno y del Teatro Nacional (Pág. 300, N° 127, Abril 1 de 1897); sobre la fundación de una Academia Militar de Música (Pág. 775, N° 312, Diciembre 15 de 1904); sobre la creación de una Banda Infantil («Recreación») para la Cárcel Pública de Caracas y sobre la creación de un proyecto de «coros del país» (Pág. 150, N° 123, Febrero 1 de 1897). Por cierto que sobre este último proyecto, uno de los cronistas de la revista – Cloto – nos da los siguientes detalles:

Jueves 14 de enero: Hoy avisa la Empresa del Teatro Caracas que, deseando formar un cuerpo de coros del país, aceptará, en clases de aprendices, a las señoritas y caballeros que quieran, siempre que el Maestro Director encuentre que reúnen las condiciones de voz necesarias.

El embrión de corista ganaría desde el día en que sea aceptado B. 60 mensuales, tres primeros meses, 120 en los tres siguientes, y B. 180 en lo sucesivo.

Pero todavía hay más sobre oportunidades de estudios musicales en la Caracas de fines del siglo XIX y principios del XX: otra de estas opciones, claramente reseñada en los medios informativos de la época, eran las clases particulares a domicilio o, en pequeños grupos, en la casa del maestro. Un ejemplo de lo dicho lo constituye el «CURSO DE SOLFEO Y PIANO PARA NIÑAS bajo la dirección del profesor (recién llegado a esta ciudad) Modesto Borrel, el cual se dictaba en su propia casa, dos horas diarias y tres días por semana (Pág. 281, N° 167, Abril 1 de 1898). El hecho aquí mencionado sobre la foraneidad del profesor Borrel, es también digno de resaltar, pues, era bastante común encontrarse profesores extranjeros, los cuales dictaron cátedra en nuestra capital. En este sentido se puede citar el nombre del profesor español Andrés Antón quien, además de haber sido notable cantante, fue profesor de violín y contó entre sus discípulos al aventajado violinista

venezolano Félix Augusto Brandt (ver Pág. 93-94, N° 219, Febrero 1 de 1901 y Pág. 543, N° 523, Octubre 1 de 1913). Asimismo es digno de mencionar aquí el caso de la profesora de piano Sofía R. de Pecchio (italiana), quien había egresado del Conservatorio de Milán y contó entre sus discípulas a Aida van Stenis, egresada de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1903 (ver Pág. 645, N° 92, Octubre 15 de 1898 y Pág. 502, N° 280, Agosto 15 de 1903). También es este el caso de Fernando Rachele (nacido en Cataluña), quien además de participar en la vida artística de la nación, se dedicó a la enseñanza, contando entre sus discípulos a Narciso Salicrup (ver Pág. 51-52, N° 4, Febrero 15 de 1892 y Pág. 485, N° 182, Julio 15 de 1892).

Becas de Estudio: debe advertirse, sin embargo, que la formación de los caraqueños (o venezolanos) no necesariamente se limitaba a los márgenes de la nación; no por lo menos, en los casos de los alumnos más destacados. En efecto, y tal y como nos lo describen las páginas de *El Cojo Ilustrado*, fueron muchos los alumnos aventajados del país que perfeccionaron sus talentos en el exterior gracias a la ayuda del Gobierno Nacional. El «modus operandi» en estos casos, era casi siempre el mismo: el joven instrumentista o cantante daba una audición pública en alguno de los teatros capitalinos; la crítica periodística hacía sus beneficiosos comentarios y recomendaba al Ejecutivo Nacional una pensión; al cabo de cierto tiempo, el Gobierno concedía el beneficio para que el alumno en cuestión continuara sus estudios en Europa. Más tarde aún, ya porque el joven músico está de regreso a la patria, ya porque se ha reseñado alguna información en una de las revistas internacionales que llegaban a la dirección editorial de los periódicos, la prensa capitalina vuelve a referirse al beneficiado. Un caso de este tipo que podemos seguir más o menos de cerca en la revista de Herrera Irigoyen, es el del violinista Félix Augusto Brandt. En efecto, en 1903 (cuando todavía vivía en Puerto Cabello), la mencionada revista nos comenta que a la edad de diez años el niño Brandt «es un consumado pianista de grandes dotes de ejecución y buen gusto (además de haber)... producido algunas obras ligera de diverso género...» (Pág 691, N° 286, Noviembre 15 de 1903). Por esta razón el redactor del artículo agrega:

Al prestar con toda complacencia nuestro estímulo al tierno y precoz artista, nuestros votos muy sinceros son porque en sus oportunas decisiones por el renombre y la prosperidad moral de nuestro país, el Gobierno de la Repú-

blica auxilie, con su poderosa cooperación las aptitudes y las magníficas disposiciones de este niño, cuyos dotes hacen esperar que una educación completa en los grandes establecimientos artísticos de Europa, pueda constituirlo en una de nuestras futuras glorias.

Siete años después, estando el joven Brandt residenciado en Caracas desde 1904, y siendo «bastante conocido por nuestro mundo social.. (por su participación)... en conciertos y veladas artísticas...», se lee este comentario en *El Cojo Ilustrado*: «no es de dudarse que el Ejecutivo Federal, atendiendo a la recomendación de la Cámara del Senado, y tomando en cuenta los talentos brillantes que posee Augusto Brandt, resuelva enviarlo a Europa a perfeccionar y completar su educación artística (Pág. 367, N° 444. Junio 15 de 1910). Por lo que se ve, los buenos resultados no se hicieron esperar, pues, tres años después se publica una carta que Brandt envía a su maestro caraqueño Andrés Antón, por medio de la cual le hace saber que ha ganado el primer premio en el concurso de violín que realizaba el Conservatorio de Bruselas, donde se encontraba (Pág. 543, N° 523. Octubre 1 de 1913).

No debe pensarse que el caso de Brandt, fue un caso único en país, en aquellos años. Por el contrario, hay en esta revista un buen número de reseñas noticiosas, las cuales nos revelan que antes y después que Augusto Brandt, se enviaron jóvenes músicos venezolanos a realizar estudios en el exterior; entre ellos podemos mencionar: el barítono Bartolomé Febres Cordero, quien estudió primero en la Academia Nacional de Bellas Artes y luego se trasladó a Italia en donde un diario milanés dio cuenta de sus éxitos (Pág. 118, N° 292. Febrero 15 de 1904); la Cantante Carmen Felicitas León, la cual después de estudiar en Caracas bajo la dirección de María Irazábal, fue pensionada por la administración de Juan Vicente Gómez para que prosiguiera sus estudios en Milán (Pág. 425, N° 543. Agosto 1 de 1914); la mezzosoprano Conchita Micolao del Río, quien también estudió en Europa (Pág. 75, N° 28. Febrero 15 de 1893); el tenor Fernando Michelena, quien fuera enviado a Milán por cuenta del gobierno en 1881 (Pág. 82-83, N° 6. Marzo 15 de 1892); el pianista y compositor Ramón Delgado Palacios, el cual fue enviado a Europa por en General Crespo en 1884 (Pág. 808, N° 117. Noviembre 1 de 1896), el pianista Hilario Machado Guerra, quien comenzara sus estudios en Ciudad Bolívar con el reputado profesor José Mármol y Muñoz, luego fuera enviado por sus padres a Europa y, finalmente, viniera a Caracas a impartir sus conocimien-

tos (Pág. 537, N° 184. Agosto 15 de 1899); el pianista Joaquín Silva Díaz, quien también fuera pensionado por el Gobierno Nacional para perfeccionar sus estudios pianísticos en Europa (Pág. 343, N° 516. Junio 15 de 1913); el pianista y también compositor Redescal Uzcátegui, el cual estudió en Venezuela con Silverio Talavera y Jesús María Suárez y luego se fue a París, gracias a una pensión del gobierno venezolano (Pág. 71, N° 28. Febrero 15 de 1893); el violinista barquisimetano F. de P. Medina, quien después de ser aplaudido en Caracas, fuera a Italia por disposición del Jefe de la República (Pág. 341 N° 203. Junio 1 de 1900) y el violinista Ramón Maldonado, hijo, quien después de estudiar en Italia regresó a Venezuela y dio en Caracas importantes conciertos (Pág. 201, N° 535. Abril 1 de 1914).

Como bien sabemos que no basta con que un discípulo salga becado al exterior para que «per se» tenga un brillante rendimiento, nos gustaría transcribir aquí algunas de las reseñas que publicó *El Cojo Ilustrado* respecto al rendimiento de estos jóvenes venezolanos en el exterior. Para ello hemos reseñado las crónicas de Redescal Uzcátegui, Hilario Machado Guerra y Carmen Felicitas León, no por que consideremos que los otros jóvenes no hayan tenido notables éxitos, sino porque en los casos mencionados se dan mayores detalles (Pág. 71, N° 28. Febrero 15 de 1893). Comencemos con Redescal Uzcátegui:

Al llegar a París tuvo la suerte de estudiar bajo la dirección del sabio maestro Marmontel, quien se reputa de excelente, no tanto debido su técnica, como a ciertas especialidades de interpretación estética que son la base primordial de su enseñanza.

En 1889 (había salido para Europa el año anterior) fue admitido en el célebre Conservatorio de París y principió a cursar armonía y composición en la clase de M. Duprato. Como es costumbre en los concursos de admisión, diéronle un tema para su desarrollo, y tan cabalmente supo hacerlo, que creyéndose el jurado ser víctima de una mistificación, obligáronle a pasar un «concurso a puertas cerradas» donde con nuevo tema dio el mismo favorable resultado. La prensa de aquel año se ocupó del curioso incidente. Obtuvo en este concurso «Mención Honorífica», y en la continuación de sus estudios le vemos figurando en la lista de premios del Conservatorio, primero como alcanzando un «primer accesit» y más después (en el 3er año de estudios) el 2do premio, que es, según dicen, la mayor recompensa a que puede pretender un alumno extranjero del Conservatorio.

En el mes de julio del pasado año prestó un lucido examen para adquirir derecho de entrada en la clase de «Grande Composición» que regenta el célebre armonista M. Th. Dubois.

Sus profesores del Conservatorio en lo relativo al piano fueron, hasta su regreso a la patria, M. de Bériot (de alta reputación como tecnicista) y el popular compositor M. Francis Thomé.

Veamos ahora las circunstancias que rodearon el viaje de Hilario Machado Guerra, a quienes sus padres enviaron a Europa en 1886 (ver Pág. 537, N° 184. Agosto 15 de 1899):

La insigne Clara Shumann, al oírle por primera vez en sus salones de Francfort, pudo asegurarle que sería recibido en el Conservatorio de dicha ciudad, como efectivamente fue así, siguiendo estudios en aquel instituto durante cinco años, con la dirección, principalmente, del profesor Kwast. En 1891 se traslada a París, donde fue presentado a Demier y Beriot, profesores de las clases superiores del Conservatorio de aquella ciudad; pero ocupados a la sazón los puestos reservados para alumnos extranjeros, Demier lo agregó como auditor, a su clase, poniéndole además bajo la dirección especial del ya para entonces notable laureado pianista Ed. Risler. Grave dificultad se oponían, pues, en su entrada en el instituto francés, dificultad solamente allanable mediante la renuncia en tierra extraña de su nacionalidad venezolana, y a ello no se conformaron sus sentimientos patrióticos ni la voluntad de sus padres. Hubo de regresar a Venezuela en 1893; y por fin renunciar a su aspiración de cursar en el Conservatorio de París, por impedírsele luego (sic) la ley del 94 que fija como máximo la edad de 18 años para ser recibido en las clases reglamentarias. Sin embargo, aprovechó últimamente su estadía en París, hasta estos últimos años, estudiando con Marmontel, padre, exprofesor del Conservatorio y recibiendo especialmente lecciones de armonía de Theodore Dubois, actual Director del mismo instituto.

Para finalizar transcribiremos algunos detalles de la vida en Europa de Carmen Felicitas León (Pág. 425, N° 543. Agosto 1 de 1914):

Terminada su educación artística en Milán, dirigida por el reputado maestro Melchor Vidal y continuada a la muerte de éste por el no menos conocido maestro Piccoli, entra Carmen Felicitas en el período de darse a conocer en Italia, fenecido ya el goce de su pensión, sin recursos suficientes ni influencias poderosas que la ayudasen, y luchando con la competencia de innumerables aspiraciones. Sin embargo tuvo la suerte de recibir ventajosas ofertas para cantar en Rusia la *Lucía*, durante la temporada de invierno de 1912, y en vísperas de sellar su compromiso, cae gravemente enferma su señora madre, por lo cual fue imposible aceptar. A mediados del pasado año la oye en Milán el empresario Ambrosini: prendado de su voz le presenta una escritura halagadora para una debutante, tratándose nada menos que del Teatro Lírico de Milán, con la obligación de cantar doce obras, entre óperas y operetas, de

las cuales sólo había estudiado *EL barbero de Sevilla* y *Elixir de amor*. Ante el propósito de probar el alcance de sus fuerzas, no arredra la animosa artista y dedícase con ardor al estudio de las otras diez restantes, empresa que resultó superior a sus resistencias físicas. Al cabo de un mes sobrevino el cansancio y la consiguiente depresión moral, viéndose precisada a rescindir la contrata.

Llega al fin el suspirado momento de realizar su estreno en el Teatro Municipal de Guastalla, en enero del presente año, animada por su discípulo en la clase del Maestro Vidal, el joven y aplaudido barítono Bione, aunque luchando siempre con serios contratiempos, porque no podía llevar consigo a su querida madre, en virtud de su salud precaria, bien que asistida por la compañía de su hermano. De augurio considera la opción de *Rigoletto*, una de sus óperas preferidas, en unión de *Lucía* y *El barbero de Sevilla*: llena de temor al principio, luego alentada por el aplauso, gradualmente recobra el dominio de sus facultades, y al terminar la deliciosa cavatina «Carò nome», que la joven artista recama de fulgente pedrería, el éxito se manifiesta espontáneo y halagador; confirmase después en el dúo con el barítono «Figlia mia» y a partir de este momento, sucédense las llamadas aclamaciones. Consecuencia natural del triunfo obtenido, fue su contrata para el Teatro Municipal de Ferrara, donde cantó varias noches el *Elixir de amor*, con éxito cada vez mayor.

Y ya que estamos cerrando este subcapítulo con una estudiante de canto, nos atreveremos a incluir un comentario más: tanto se habían arraigado los estudios de canto en la sociedad caraqueña de fines del siglo XIX y principios del XX, que en una oportunidad pudimos encontrar el siguiente comentario crítico en las páginas de *El Cojo Ilustrado*: «Desde que el aprendizaje del *bell canto* se ha abaratado, hasta el punto de que hoy tengamos profesoras de a dos bolívares por semana, no hay una hija de familia, bien o mal parecida, que no eche su cuarto a espadas con Verdi, Donizetti, Meyerber, etcétera (Jabino, Pág. 486, N° 87. Agosto 1 de 1895). Cosa parecida, nos imaginamos, debía decirse de los estudios de piano. Por esta razón el mismo Jabino (Miguel Mármol) hizo una crítica igualmente mordaz sobre los pianistas en la Pág. 75, N° 97. Enero 1 de 1896.

Respectos a otros temas musicales que se difundieron en Caracas en tiempos de *El Cojo Ilustrado*

Como lo probaremos de inmediato, no sólo eran los temas mencionados hasta ahora los únicos tratados en las páginas de *El Cojo Ilustrado* y, por ende, tampoco los únicos que conformaban la actividad musical de los caraqueños de entonces. En este sentido debemos por lo menos hacer bre-

ve mención de este amplio espectro de temas considerados en la revista, a fin de que tengamos una mejor idea de cuan rico era el pensamiento musical o musicológico de la época. Entre los temas tratados en la revista de Herrera Irigoyen, estarían entonces:

Acústica: dentro de esta temática cabe resaltar el artículo Pedro V. Azpurúa denominado *Teoría de la Afinación* (Pág. 782-784, N° 340. Diciembre 15 de 1901), en el cual el autor expone y calcula matemáticamente el número de vibraciones de cada una de las notas de la escala cromática a partir del diapasón normal (1a) de 870 vibraciones sobre segundos, que era el que entonces se utilizaba en el país.

Estética de la música: dentro del amplio espectro que implica esta materia pudiéramos mencionar el artículo de A. Rubinstein (Pág. 58-59, 68-69, 90-92, Nros 4, 5 y 6, correspondientes a febrero 15, marzo 1 y 15 de 1892) denominado *La Música y sus Representantes* donde el autor (o entrevistado) nos habla, entre otras cosas, de la supuesta superioridad de la música instrumental sobre la vocal. También son dignos de mencionar el artículo de Manuel Revenga (Pág. 178, N° 178. Junio 15 de 1892) titulado *El Elemento Dramático en la Opera*, donde además de analizar la diferencia entre la música instrumental y la dramática, hace una crítica respecto a la actitud de los espectadores de la ópera. Otro interesante artículo relacionado con los estudios de estética de la música es el de Elías Toro (Pág. 606-610, N° 211. Octubre 1 de 1900) titulado *Psicología de la música*. En él, el autor, valiéndose de los argumentos expuestos por autoridades como Fétis, Platón, Helmholtz, Plutarco y Descartes (sobre estos autores ver apéndice I), demuestra que el origen de la música «está en la imitación de las entonaciones del lenguaje hablado». Asimismo, el autor interpreta la música como un lenguaje de los sentimientos y no de la razón. A este respecto dice: «cuando se trata de música no debe emplearse nunca la palabra comprender, fuente de numerosos errores; la música no se comprende sino se siente».

También se puede incluir dentro del terreno de la estética musical el artículo de Tulio Febres Cordero (Pág. 62-65, N° 266. Enero 15 de 1903), el cual lleva por título *Qué es la música*. En él, haciendo gala de un lenguaje sumamente poético, Febres Cordero establece otra de las líneas típicas del pensamiento musical decimonónico: el de lo indefinible de la música. Pero a la vez - dice el autor - ella «habla a todas las lenguas, congenia con

todas las razas y reina en todas partes del mundo». Finalmente debemos mencionar aquí el artículo de Key Ayala, el cual lleva por nombre *Música literaria* (Pág. 463-464, N° 472. Agosto 15 de 1911), en donde el conocido ensayista e historiador refuta la opinión que dio sobre la música el filósofo inglés Arthur James Balfour (1848-1936), ante un congreso internacional de música. Los conceptos de Balfour los toma Key Ayala del filósofo Ramiro Maeztu (1874-1936). Ante todo lo dicho debemos afirmar que todas estas ideas estéticas revelan una gran sintonía por parte de los venezolanos de fines de siglo, con el pensamiento tradicional del Romanticismo Europeo. Al respecto recomendamos al interesado ver los capítulos X, XI y XII (este último en lo que tiene que ver con Helmholtz) del libro de Enrico Fubini titulado *Estética de la Música desde la Antigüedad Hasta el Siglo XX*.

Etnomusicología, folclor y música popular: aunque no son muchos los artículos que en ese sentido publicó la revista, hay muestras de que los temas etnomusicológicos eran también difundido por la redacción de *El Cojo Ilustrado* y, por lo tanto, leído por sus suscriptores. A este respecto podríamos citar el denso artículo de Ch. Marsillon, *Los indios Moki y su baile de la serpiente* (Pág. 222-224, N° 125. Marzo 1 de 1897), en el cual el autor describe este extraño baile tal y como, siglos antes, lo había hecho ante Cristóbal Colón. Desde el punto de vista folclórico son dignos de mencionar aquí los artículos de Adolfo Ernst (Pág. 41-43, N° 27. Febrero 1 de 1893) y Arístides Rojas (Pág. 100-102, N° 30. Marzo 15 de 1893) titulados, respectivamente *Para el cancionero popular de Venezuela* y *El cancionero popular de Venezuela*, en los cuales se hacen sendos estudios sobre los versos tradicionales venezolanos. Por último cabría destacar aquí las siguientes crónicas: de Emiliano Hernández (Pág. 632, N° 454. Noviembre 15 de 1910), *Barrio Caraqueño: teoría acerca del joropo, danzón cubano y bambuco colombiano*; de Pedro Loti (Pág. 553-554, N° 329. Septiembre 1 de 1905), *Músicas de España: guitarristas andaluces*; y de Ricardo José Castillo (Pág. 49, N° 530. Enero 15 de 1914), *El Tango*. Todos ellos y los anteriores, nos revelan que también la teorización sobre temas etnomusicológicos y folclóricos eran importantes para los estudiosos caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX.

Musicoterapia: como ya lo dejara ver Mario Milanca Guzmán en su ya citado catálogo sobre *La Música en El Cojo Ilustrado* (Págs. 530-544), otro de los temas que no fue ajeno a la revista de Herrera Irigoyen y, por lo

tanto, a alguna porción de aquella sociedad de fines del siglo XIX y principios del XX, fueron los asuntos de la musicoterapia. Ello lo prueba, en efecto, el hecho de que existan en la revista, por lo menos diez y seis crónicas sobre el tema. Las mismas no pueden ser tratadas aquí, ni siquiera someramente, por ser muy amplio el tema, pero dejaremos por lo menos la referencia a fin de que el interesado pueda acceder a ella de manera directa:

La música y el sistema nervioso (Pág 574, N° 110. Junio 15 de 1896).

Medicina en notas: hospital del Dr. Kneipp (Pág 220, N° 125. Marzo 1 de 1897).

Influencia de la música sobre el Cabello (Pág 221, N° 125. Marzo 1 de 1897).

Una influencia ignorada de la música; efecto de la música sobre la temperatura de los animales (Pág 373, N° 129. Mayo 1 de 1897).

La música y el corazón (Pág 378, N° 129. Mayo 1 de 1897).

Aplicaciones terapéuticas de la música (Pág 648-649, N° 136. Agosto 15 de 1897).

Influencia curativa de la música (Pág 561-562, N° 159. Agosto 1 de 1898).

Efectos de la música en los animales (Pág 387, N° 179. Junio 1 de 1899).

La música contra las orugas (Pág 80, N° 194. Enero 15 de 1900).

El efecto de la música en los músculos (Pág 330-331, N° 202. Mayo 15 de 1900).

¿Son los sordomudos insensibles a la música? (Pág 407, N° 228. Junio 15 de 1901).

La música y los dentistas (Pág 268, N° 248. Abril 15 de 1902).

La música y los tarantulados (Pág 651, N° 260. Octubre 15 de 1902).

La tarántula, su picada (Pág 686, N° 261. Noviembre 1 de 1902).

El lecho musical: creación de un obrero ginebrino (Pág 78, N° 386. Enero 15 de 1908).

Los Caballos y la música (Pág 134, N° 388. Febrero 15 de 1908).

Técnica pianística: como bien sabe el lector, *El Cojo Ilustrado* no es una revista especializada sobre música; por ello mismo nos sorprende ver como en sus páginas haya un variado número de notas sobre tópicos tan particulares como los aspectos técnicos que inciden en la ejecución del pianista. Por esta razón no podemos sino pensar que entre el equipo redactor de la revista tenían que haber músicos o personas muy interesadas en

difundir asuntos tan particulares de la música (V. gr. Manuel Revenga, quien fue pianista además de director de *El Cojo Ilustrado*). Asimismo, tenía que existir cierta certeza, por parte del equipo editorial, de que dichos temas iban a tener lector interesados entre la comunidad más inmediatamente beneficiada en la difusión del periódico: Caracas, en donde, como ya vimos había además un buen número de pianistas. Por ambas razones, pensaremos forzosamente que los problemas técnicos de la ejecución de un instrumento (el piano en este caso) formaban parte de las conversaciones de los músicos caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX. Como prueba irrefutable de lo antes dicho encontramos en *El Cojo Ilustrado*, los siguientes artículos:

La fuerza de un pianista (Pág 720, N° 114. Septiembre 15 de 1896).

María Jaël: ideas sobre la ejecución del piano (Pág 502, N° 132. Junio 15 de 1897).

Ingenioso invento: pera mejorar la mala ejecución de pianistas (Pág 201-202, N° 149. Marzo 1 de 1898).

Los dedos de los pianistas (Pág 149, N° 172. Febrero 15 de 1899).

La fuerza que se gasta en los pianos (Pág 778, N° 191. Diciembre 1 de 1899).

Ejercicios prácticos: de Rosa M. Basalo (Pág 376, N° 517. Julio 1 de 1913).

Organología: la revista de Herrera Irigoyen tampoco fue un catálogo sobre instrumentos musicales, pero en sus páginas hay un sustancial número de reseñas sobre diversos instrumentos viejos y nuevos, así como sobre los constructores de los mismos, lo cual nos revela que también los suscriptores de la revista estuvieron al tanto de los múltiples inventos y demás curiosidades que en cuestión de instrumentos musicales se hicieron a fines del siglo XIX, producto de la explosión científica y tecnológica que tenían los países industrializados de aquel entonces. Muestra de aquí dicho es la treintena de reseñas aparecidas en *El Cojo Ilustrado* y que de inmediato pasamos a registrar:

Nuevo órgano para San Pedro de Roma: encargado a un constructor de Perusa, marginando a los grandes constructores de la época: Cavillé-Coll, Merklin, Walquer, etc. (Pág 29, N° 2. Enero 15 de 1892).

Juan Bautista Abreu: organista y constructor de órganos (Pág 599, N° 90. Septiembre 15 de 1895).

Nuevo órgano (Pág 597, N° 90. Septiembre 15 de 1895).

El piano merfíco (Pág. 629, N° 91. Octubre 1 de 1895).
Música: una revolución en la enseñanza del piano mudo (Pág. 630, N° 91. Octubre 1 de 1895).
Instrumentos de música de los chinos (Pág. 810, N° 96. Diciembre 15 de 1895).
Juan Sebastián Bach: órgano en el cual tocó y en el cual compuso algunas obras (Pág. 539, N° 109. Julio 1 de 1896).
El piano con pedalier (Pág. 610, N° 111. Agosto 1 de 1896).
Cesáreo Suárez: constructor del «melovitro» (Pág. 733, N° 115. Octubre 1 de 1896).
La pintura musical» (Pág. 754, N° 115. Octubre 1 de 1896).
Hojas de calendario: al clásico órgano se unen en las iglesias capitulinas «tres instrumentos nacionales: el furruco, el cinco y las maracas (Pág. 74, N° 121. Enero 1 de 1897).
La música de color (Pág. 203, N° 149. Marzo 1 de 1898).
Aparato para tocar en el lecho: el teclado horizontal (Pág. 665, N° 162. Septiembre 15 de 1898).
Tambores: de aluminio (Pág. 763, N° 165. Noviembre 1 de 1898).
Organillo y almas (Pág. 25-26, N° 409. Enero 1 de 1909).
La ciudad de Verviers: centro de los pianos de manubrio (Pág. 81, N° 194. Enero 15 de 1900).
Curioso violín: calavera humana (Pág. 657, N° 212. Octubre 15 de 1900).
El pianino: por la Casa J. Cicerón Castillo, de Barquisimeto (Pág. 491-492, N° 231. Agosto 1 de 1901).
M. Honoré y su piano geológico (Pág. 594-595, N° 234. Septiembre 15 de 1901).
Arte e industria: bandolín (Pág. 141, N° 244. Febrero 15 de 1902).
Música andariega: combinación del órgano y del arpa eólica (Pág. 409, N° 348. Junio 1 de 1906).
Tortugas, langostas y violines (Pág. 298, N° 369. Mayo 1 de 1907).
Notas breves: violín mecánico (Pág. 249, N° 392. Abril 15 de 1908).
Notas breves: valor de los violines (Pág. 488, N° 400. Agosto 15 de 1908).
El violín con teclado (Pág. 397, N° 445. Febrero 15 de 1908).
El arpa (Pág. 26, N° 481. Enero 1 de 1912).
Audición de Juan David León, quien adaptó música venezolana para la pianola (Pág. 397, N° 542. Julio 15 de 1914).
Agencia comercial de Elbano Spinetti: pianos, autopianos y tocado-

res de piano automáticos (Este título corresponde a un anuncio publicitario, cuyos avisos aparecieron en casi todos números que la redacción de *El Cojo Ilustrado* difundió entre 1910 y 1915. En esta casa se vendían, además de los artículos señalados en el título, rollos de música para pianola, gramófonos y discos, el los cuales se difundía las grabaciones de las grandes celebridades del momento).

Como se ve, por más que quisiéramos, no podríamos comentar cada uno de los artículos mencionados sobre organología, pero sí creemos conveniente resaltar aquél referido a Cesáreo Suárez y a su melovitro, pues, ello nos revela que también algunos caraqueños de fines del siglo XIX se sumaron a la invención de instrumentos, cosa muy característica de esta época.

También cabría resaltar aquí -dado que todo trabajo de organología u organografía, está incompleto si no posee imágenes gráficas de los instrumentos a que hace referencia- que el aporte de *El Cojo Ilustrado* en este sentido es todavía mayor que las referencias que acabamos de hacer. El lector, sin embargo, deberá hacer uso de las referencias que incluimos en estas notas para poder hacer uso de tales ilustraciones, pues su número es tan grande que resulta imposible traerlas hasta aquí.

Difusión de partituras y libros de música: otra cosa que se deja ver en las páginas de *El Cojo Ilustrado*, es el de la difusión de álbumes musicales y demás libros de música que se editaban en el país. En efecto, y por lo que se ve, no era tan escaso el desarrollo de la empresa editora de música, pues son varia las referencias que en este sentido se encuentran en la revista de Irigoyen. Al efecto pueden verse, entre otras, las siguientes citas: Pág. 230, N° 36. Junio 15 de 1893 // Pág. 505, N° 71. Enero 12 de 1894 // Pág. 774, N° 312. Diciembre 15 de 1893 // Pág. 774, N° 263. Diciembre 1 de 1902 // Pág. 83, N° 312. Enero 15 de 1907 // Pág. 376, N° 517. Julio 1 de 1913, etc.

Respecto a ilustraciones musicales

Al tratar de reseñar las ilustraciones musicales de *El Cojo Ilustrado* uno se da cuenta que, lo que pudiéramos llamar «ilustraciones musicales» es a veces muy relativo, pues, existen objetos musicales (instrumentos)

que se hallan en ilustraciones que no tienen la música por fin. Asimismo, hay grabados o cuadros que tiene una razón musical como inspiración y, sin embargo, no aparecen instrumentos en ellos. No obstante esto y, cualquiera que sea el criterio que se tome para tal fin, resultará siempre inmenso el número de ilustraciones referidas a la música; esto es: fotos o grabados sobre instrumentos, compositores y músicos en general, eventos musicales, salas de concierto, teatros, etc. En este caso, no podemos sino volver a referir al lector a la mismas páginas de la revista, para que de tal manera pueda darse una idea de las referencias iconográficas que disponían los caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX.

Una última reflexión

Todo lo que hemos dicho hasta aquí, constituye, a muy grandes rasgos y según las páginas de *El Cojo Ilustrado*, el panorama musical de la Caracas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX; el mismo panorama que dio luz a todas esas danzas, fantasías y romanzas que nosotros llamamos música de salón. Seguramente, son muchas las conclusiones que se pueden hacer de este movimiento musical; sin embargo, lo que no parece muy sustentable es que la música creada por nuestros compositores del siglo XIX, haya adoptado el género pequeño, por un problema de aislamiento cultural o de desconocimiento de cuanto sucedía en el mundo. Da más bien la impresión -cosa nada rara en Latinoamérica- que se estaba muy pendiente de cuanto sucedía en Europa, ya que tal conocimiento era muestra de modernidad y cultura. La copia, sin embargo, no es textual: los compositores caraqueños hacen una selección, tomando de lo europeo lo que mejor se adapta a su medio y posibilidades. Por eso, las obras extranjeras que más se ejecutaban en nuestro siglo XIX eran las de Chopin y Gottschalk y, más adelante, las pequeñas piezas para piano de Grieg, Godard y Chaminade. Calcaño, después de tildar a Gottschalk de «vacío», señala que «todo esto revela una triste desorientación»¹²; pero si tenemos en cuenta que el gusto estético es de libre elección, sobre todo para quienes conocen

las posibilidades y limitaciones que les brinda el medio, entonces caeremos en la cuenta que esta era tan sólo una justa y legítima orientación estética. Orientación que obviamente era distinta a la que tuvo Calcaño cincuenta años después. En este sentido me atrevería a proponer una premisa, saludable, por lo menos, a la hora de estudiar la historia del arte: libremos nuestros trabajos de investigación de todo juicio y limitemos a la comprensión del hecho histórico; porque todo juicio está supeditado a las subjetividades propias del investigador. Recordemos -para finalizar- aquella sabia frase de Einstein que decía: «quien pretenda erigirse como juez en el terreno de la verdad y del conocimiento, naufragará bajo la risa de los dioses».

¹² Calcaño, José Antonio: Op. Cit. Pág. 440