

El pensamiento musical en Caracas

Hugo J. Quintana M.



Universidad Central de Venezuela
Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico

Humanidades y
Educación

Copyright, 2023
© Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico,
Universidad Central de Venezuela (CDCH-UCV)
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes.

Autor:

Hugo J. Quintana M.

Título:

El pensamiento musical en Caracas.
Desde principios del siglo XVIII hasta principios del siglo XX

ISBN: 978-980-6708-839

Depósito Legal: DC2024000125

Coordinador Editorial:

Glisell Bonilla

Coordinador de Producción:

Glisell Bonilla

Corrección de textos:

Glisell Bonilla

Diagramación:

Glisell Bonilla

Portada:

Glisell Bonilla (2023)

1^{ra} Edición (Digital)

Todas las obras publicadas por el CDCH-UCV son sometidas a arbitraje.

El pensamiento musical en Caracas.

Desde principios del siglo XVIII hasta principios del siglo XX - 1^a. Ed. –

Hugo. J. Quintana M. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de
Desarrollo Científico y Humanístico, Facultad de Humanidades y Educación. 2023.
Colección Estudios.

1 Música, notación musical, pensamiento musical, compás musical, tiempos y aires, nota,
tiempo, género, tonos, teoría musical. Consonancia y disonancia, composición musical,
contrapunto, acorde y armonía musical. Historiografía musical, literatura musical,
etnomusicografía, instrumentos musicales, música venezolana, música caraqueña, música
de época musicografía; estética, crónica y crítica musical; textos y tratados musicales
dieciochescos y decimonónicos.



Licencia Creative Commons BY-NC-ND
(Atribución, No Comercial, Sin Obras Derivadas) 4.0 Internacional.

El pensamiento musical en Caracas. Desde principios del siglo XVIII hasta principios del siglo XX.

Entendemos por “pensamiento musical” todo aquello que no es música, pero la explica, la justifica o la cuestiona. En consecuencia, el presente trabajo no es otra cosa sino un estudio sobre el conocimiento musical difundido y cultivado en Caracas durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Dada la naturaleza del tema, la investigación tiene un matiz estrictamente documental, sirviéndose para ello de los tratados teórico-musicales y fuentes hemerográficas que se difundieron o produjeron en nuestra ciudad capital durante el período en cuestión, además de otros estudios modernos que han arrojado algunas luces sobre el tema. La investigación, por la metodología propuesta, es de naturaleza eminentemente histórica, pero aborda contenidos que le son propios a la teoría, a la estética y a la crítica musical. De esta manera haremos confluir en ella aspectos relacionados con la historia y la musicología. Por último, debe hacerse notar que, pese a la particularidad de su temática, el trabajo podría ser de gran importancia para explicar algunos de los fenómenos más importantes de la historia de nuestras composiciones musicales, además de llenar un vacío sobre esta parte de nuestra historia cultural.

Hugo J. Quintana M. Profesor en Ciencias Sociales mención Historia (UPEL), Magíster en Historia de Venezuela (UCAB) y Doctor en Humanidades (UCV); Director de Coro y ejecutante de guitarra renacentista y vihuela, guitarra barroca y tiorba, y guitarra clásico-romántica. Cursó una diplomatura en Compositores de América en la UNAM y tiene un certificado de Locución de la UCV. Para la fecha es profesor Titular Jubilado de la Universidad Central de Venezuela, fue Jefe del Departamento de Música, Coordinador de la Maestría en Musicología Latinoamericana, Director de la Escuela de Artes, Representante del Área de Artes ante la Comisión de Estudios de Postgrado y Coordinador de Extensión, Académico y Decano Encargado de la FHE. Fue co-fundador y primer Director de la Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología y ha asistido como ponente a diversos congresos musicológicos nacionales e internacionales. Ha publicado en revistas académicas de Venezuela, Colombia, Argentina, España y Estados Unidos, y es autor de *Textos y ensayos musicales de la Universidad de Caracas y Cincuenta años de musicografía caraqueña* (CDCH-UCV); co-autor de *Temas de musicología y a tres bandas*; y editor y compilador de *La Lira Venezolana, Tosca y Bails*, dos textos hispano-coloniales de música especulativa y práctica y *La Ciudad y su Música*. Ha ganado dos veces el Premio Municipal de Música (2010 y 2018) y su tesis doctoral recibió una mención especial en el Premio Casa de las Américas 2012. Es Maestro del Conservatorio de Música Simón Bolívar y Asesor del Centro Investigaciones Musicales de El Sistema (CIDES).

Correo electrónico: quintana.hugo@gmail.com hugoquintana@cantv.net

Colección Estudios

El pensamiento musical en Caracas

Desde principios del siglo XVIII hasta principios del siglo XX

El pensamiento musical en Caracas

Desde principios del siglo XVIII hasta principios del siglo XX

Hugo J. Quintana M.



Universidad Central de Venezuela
Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico
Caracas, 2024

EL PENSAMIENTO MUSICAL EN CARACAS
Desde principios del siglo XVIII
hasta principios del siglo XX

Caracas, 2024

INDICE DE CONTENIDO

	Página
Resumen.	6
Agradecimiento.	7
Prólogo a la primera edición	8
Introducción	9
Propuesta y argumentación	13
Limitaciones	18
Parte primera: la difusión del pensamiento musical europeo en la Caracas del siglo XVIII.	21
Advertencia.	22
1. La difusión de las ideas teórico musicales.	24
Preliminar sobre las fuentes del capítulo	
1.1 Figuras de valor usadas en la notación musical.	25
1.2 Noción y representación de gráfica del tiempo, medida o compás. Sus transformaciones a lo largo del siglo XVIII.	31
1.3 Aparición de los distintos tiempos o aires	33
1.4 El pentagrama, el nombre de las notas y las alteraciones	34
1.5 Otros conceptos de la teoría musical elemental	
1.5.1 Tonos o modos	36
1.5.2 Géneros	37
1.5.3 Intervalos	38
1.5.4 Consonancia y disonancia	39
1.6 Teoría básica del contrapunto	41
1.7 Nociones básicas de composición	42
1.8 Otros conceptos típicamente hispanos sobre la creación musical	44
1.9 Nociones de bajo cifrado, acorde y armonía	45
2. La historiografía musical inserta en la Literatura Colonial Dieciochesca	
Advertencia y generalidades sobre las fuentes.	49

2.1	La crítica de los estilos operáticos en los estudios literarios del siglo XVIII	51
2.2	La historia de la teoría musical occidental.	55
2.3	Laharpe y la historia de la ópera francesa	58
2.4	Noticias etnomusicográficas en las crónicas de Indias	63
2.5	Las crónicas de Indias y las primeras noticias sobre la historia musical de la Provincia de Venezuela	68
2.5.1	Música para la expedición y la conquista armada.	69
2.5.2	Música docta para convertir a los infieles	70
2.5.3	Otros aspectos de la vida musical criolla.	71
3.	La difusión de las ideas estético-musicales	
	Advertencia sobre las fuentes:	72
3.1	Fundamentación teológica del canto gregoriano	73
3.2	Feijoo y la crítica a la nueva música de los templos	76
3.3	Pluche y la música como medio útil a la instrucción	82
3.4	Rousseau, la música y la teoría sobre el origen de las lenguas	86
3.5	Iriarte, la música y la lengua castellana	91
3.6	Arteaga, el empirismo, la belleza ideal y la música como imitación de la naturaleza	93
3.7	Batteux y la música como imitación de los afectos	102
3.8	Tomás Iriarte y su retórica de los afectos	105
3.9	Agustín García de Arrieta y su “poética” de la ópera	109

Parte segunda: el pensamiento musical en los primeros impresos caraqueños y la música venezolana en los testimonios de los primeros viajeros del siglo XIX 113

	Generalidades	114
1.	La teoría musical en los impresos de Tomás Antero	
1.1	Entre la tradición y la innovación en materia de notación musical	116
1.2	Nociones elementales de teoría musical	117
1.3	Otras innovaciones en materia de teoría musical	119
2.	Los primeros ensayos de historiografía musical publicados en Caracas y los testimonios de la música venezolana en la relatoría de los primeros viajeros del siglo XIX.	

2.1	El <i>Mercurio Venezolano</i> y la primera aproximación historiográfica sobre los músicos de Caracas.	121
2.2	Un ensayo de historia de la teoría musical occidental inserto en un método de canto	123
2.3	Testimonios de la música venezolana en los relatos de los primeros viajeros del siglo XIX	124
3.	Los primeros impresos para la interpretación de música en Caracas y la renovación y modernización del gusto musical en la ciudad.	
	Liminar.	127
3.1	Dos nuevos impresos musicales y la llegada del bel canto rossiniano a Caracas.	128
3.2	El <i>Nuevo Método de Guitarra o Lira</i> y la introducción de inéditas danzas decimonónicas al salón caraqueño	139
4.	La crítica, la crónica y el aviso de prensa de interés musical en los primeros impresos hemerográficos caraqueños.	
	Advertencia.	143
4.1	La <i>Gaceta de Caracas</i> y las primeras aproximaciones a la crítica musical. La crónica y la publicidad musical en el primer periódico de la ciudad.	144
4.2	La crítica musical en <i>El Nacional</i> (1834 y 1837), <i>La Oliva</i> (1836) <i>La Bandera Nacional</i> (1837-1838)	
4.2.1	El surgimiento de la crítica musical sin firma	150
4.2.2	La afición a la ópera y a Rossini como símbolo de civilidad y modernidad	152
4.2.3	Otros aspectos de crítica musical de esta temprana época	156
4.3	La crítica musical en <i>El Venezolano</i> y <i>El Liberal</i> (1843)	
4.3.1	La crítica de los diletantes.	159
4.3.2	¿El surgimiento de las primeras columnas?	170
4.4	La crítica musical en <i>El Diario de Avisos</i> (1850 -1858)	
4.4.1	El papel de la crítica en la creación y el mantenimiento del Teatro Caracas.	173
4.4.2	Hacia la confirmación del oficio de la crítica propiamente dicha	176
4.4.3	Verdi y la recepción de un nuevo fenómeno musical	182

4.4.4 La polka y la idea de progreso y civilización en el <i>Diario de Avisos</i> .	186
--	-----

**Parte tercera: del pensamiento musical en los impresos
caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX. 190**

Liminar.	191
1. Los rudimentos de la música en los impresos caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX.	193
1.1 Cambios en la terminología y en algunos conceptos elementales de la teoría musical.	
1.2 El sistema Sánchez.	197
2. Las primeras observaciones en torno a la música criolla o criollizada.	
2.1 Las descripciones en torno al cinco de la danza- merengue venezolana	200
2.2 Las referencias en torno al vals venezolano	204
2.3. El caso del fandango o joropo.	207
2.4 Los primeros estudios sobre el cancionero popular venezolano.	208
3. El surgimiento de la historiografía musical especializada.	
Liminar.	214
3.1 Ramón de la Plaza y los orígenes de la historiografía musical venezolana.	216
3.2 Los primeros herederos de los <i>Ensayos sobre el Arte en Venezuela</i> .	
3.2.1 <i>El Arte en Venezuela</i> .	221
3.2.2 <i>Compendio de historia musical</i> .	225
3.2.3 <i>Historia y Teoría de la Música Elemental y Superior</i> .	226
3.3 El aporte de los historiadores de finales del siglo XIX y principios del XX a la musicología venezolana.	227
4. Los primeros escritos caraqueños sobre estética musical.	
Liminar: sobre las fuentes foráneas que nutren la reflexión estético-musical caraqueña.	231
4.1 La carta pública de Felipe Larrazábal y la comparación de la música y la pintura.	233
4.2 Ramón de la Plaza y sus consideraciones sobre <i>El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical</i> .	235

4.3	Elías Toro: la música, su origen y su verdadera naturaleza.	244
4.4	Ángel Fuenmayor: wagnerianismo y teosofía; la polémica con V. E. Sojo.	246
5.	La crítica y la musicografía en la hemerografía cultural caraqueña.	
	Liminar	252
5.1	La crítica de la ópera como espacio privilegiado de <i>El Heraldo</i> (1861) y <i>El Federalista</i> (1864).	253
5.2	La crítica en el semanario <i>El Zancudo</i> 1876-1878 y 1880-1883).	255
5.3	<i>La Lira Venezolana</i> (1882-1883): revista semanal de música y literatura. La crítica musical de Salvador N. Llamonas.	259
5.4	La crítica y la recepción musical en <i>El Cojo Ilustrado</i> (1892-1915)	
	5.4.1 Generalidades.	270
	5.4.2 Manuel Revenga y la crítica a la crítica musical caraqueña	273
	5.4.3 La crítica y el apoyo a la obra musical con esencias nacionales.	275
	5.4.4 La crítica y la polémica en torno a la rechifla en el teatro.	277
	5.4.5 Jesús María Suárez y la crítica a la política cultural del gobierno.	279
	5.4.6 Llamozas y la recepción del verismo en Caracas.	280
	5.4.7 Jesús María Suárez y la recepción de <i>La Bohème</i> .	283
	5.4.8 El crítico como promotor de las nuevas figuras el arte nacional.	285
5.5	Más allá de la crítica de oficio: otras reseñas museográficas en <i>El Cojo Ilustrado</i> .	
	5.5.1 Noticias musicales extranjeras.	286
	5.5.2 Noticias musicales nacionales.	296
	5.5.3 Artículos de opinión y de difusión científica o de pretendida científicidad.	297
	Síntesis conclusiva.	301
	Lista de referencias.	305

Resumen

Entendemos por “pensamiento musical” todo aquello que no es música, pero la explica, la justifica o la cuestiona. En consecuencia, el presente trabajo no es otra cosa sino un estudio sobre el conocimiento musical difundido y cultivado en Caracas durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Dada la naturaleza del tema, la investigación tiene un matiz estrictamente documental, sirviéndose para ello de los tratados teórico-musicales y fuentes hemerográficas que se difundieron o produjeron en nuestra ciudad capital durante el período en cuestión, además de otros estudios modernos que han arrojado algunas luces sobre el tema. La investigación, por la metodología propuesta, es de naturaleza eminentemente histórica, pero aborda contenidos que le son propios a la teoría, a la estética y a la crítica musical. De esta manera haremos confluir en ella aspectos relacionados con la historia y la musicología. Por último, debe hacerse notar que, pese a la particularidad de su temática, el trabajo podría ser de gran importancia para explicar algunos de los fenómenos más importantes de la historia de nuestras composiciones musicales, además de llenar un vacío sobre esta parte de nuestra historia cultural.

Descriptor: musicografía; teoría, estética, historiografía, crónica y crítica musical; textos y tratados musicales dieciochescos y decimonónicos.

Agradecimiento y dedicatoria

A Norka

Por ser...

*mi primero y último amor
el principio y el final de cada día
la pausa y restauración de cada jornada
mi permanente compañera en cada momento y cada proyecto
y, desde luego, la primera editora de este trabajo.*

Prólogo a la primera edición

Este texto básicamente recoge el contenido de la tesis doctoral homónima defendida y aprobada con honores a finales del 2009. El trabajo también ganó el Premio de Investigación de la Facultad de Humanidades y Educación – UCV 2008-2009, el Premio Municipal de Música en el año 2010 y una mención de honor en el Premio Casa de la Américas 2012. A pesar de ello el texto se mantuvo inédito, pues después de su defensa supimos de la existencia de otro de los “incunables musicales” de Venezuela (*El Arte de cantar*, de López Remacha), además de haberse ampliado el conocimiento sobre alguno de los que ya conocíamos (el *Nuevo método de guitarra o lira...*), lo que nos hizo pensar que, dada su significación histórica, nuestras consideraciones sobre dichos libros debía ampliarse y registrarse en este trabajo sobre el pensamiento musical.

Con el transcurrir del tiempo y la acumulación de experiencias, también pensamos que podíamos y debíamos ampliar nuestras consideraciones sobre la crítica musical hemerográfica caraqueña en el siglo XIX y así decidimos hacer un notable reajuste a los capítulos referidos a ese tema¹.

Finalmente, y tras nuestra edición crítica y estudio de fuentes de *La ciudad y su música* (Calcaño, 2019), ampliamos igualmente nuestra visión sobre lo que la musicología histórica venezolana le debe a los historiadores del siglo XIX, hecho que nos impuso otra ampliación en este otro ámbito del texto original de nuestra tesis doctoral.

Sin duda ya sabemos que la historia nunca termina de escribirse y que cualquier texto que se produzca, siempre terminará por quedar incompleto; no obstante, ya nos sentimos más seguros de entregar este trabajo a la luz pública. Espero que el señor lector también encuentre algún significativo grado de satisfacción en las mejoras que se introdujeron en el trabajo.

¹ Al respecto escribimos y publicamos sendos artículos en la Revista Argentina *Música e investigación* (Quintana 2015 y 2016a), contenido que ahora se incorpora a este trabajo.

Introducción

Con la expresión “pensamiento musical” hemos abarcado en este trabajo todos aquellos aspectos que no son hoy entendidos como música propiamente dicha, pero comúnmente la acompañan, la explican, la justifican o la cuestionan. Entra en esta categoría toda la producción intelectual hecha en el área de la teoría, la estética, la historia, la crítica y la reflexión sobre el folclore musical, áreas a ser definidas en los siguientes términos.

Teoría de la música: como es común en la jerga musical, llamamos “teoría musical” a todas aquellas reflexiones que – en primera instancia– buscan satisfacer las necesidades cognitivas en los predios de la escritura musical, sean éstas para registrar las cantinelas del canto llano, del canto de órgano (el canto mensural) o de lo que en el período colonial se llamó canto “mixto” (el canto de himnos y secuencias), el cual tenía también una particular forma de escribirse. Además de esta teoría elemental, también se inserta en lo que llamamos teoría de la música, todo planteamiento destinado a teorizar sobre el contrapunto, la composición, la acústica, la armonía, etc.

Estética musical: como escribió Humberto Sagredo en una oportunidad, “no existe un cuerpo consistente de conceptos que se llame Estética de la Música” (1995, p.279); no obstante lo dicho, podemos asumir aquí, de manera operativa, que esta disciplina se ocupa de toda la especulación filosófica dada en torno a la capacidad expresiva de la música (expresión de los afectos), en torno a su capacidad moralizadora (el llamado *ethos* de los griegos), en torno a sus vínculos con el lenguaje, en torno a sus relaciones con otras artes, etc. Independientemente de la postura que se tenga respecto a esta acepción, es a este cuerpo de ideas a las que se alude en esta tesis cuando se habla de estética musical.

Historia de la música: contrario a lo que pasa con la estética musical, la práctica historiográfica de la música ha hecho que ésta disciplina tenga un campo de estudio más definido, por lo menos en lo que concierne a la práctica escolarizada. Dada esta circunstancia parecerá ocioso definir en este párrafo introductorio el área de estudio de la historia de la musical de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. En su momento, sin embargo, se hará una descripción detallada del contenido específico de los libros que se difundieron y produjeron en Caracas y que eran contentivos de esta disciplina.

Crítica de la música: de conformidad con lo expuesto por Rafael Yanes (junio-julio, 2005), entendemos la crítica profesional del arte (o de la música) como “un género periodístico argumentativo en el que se valora una obra de arte con un texto creativo, firmado por un experto en la modalidad artística que enjuicia...”(s.n.p.). Dada su condición de género periodístico, tendrá sus primeros atisbos caraqueños a partir de la llegada de la imprenta (1808), pero no será sino con el curso de las décadas cuando (acaso en la segunda mitad del siglo XIX) cuando adquiera su verdadero carácter de crítica musical profesionalizada.

Estudios de la música folclórica o popular: la reflexión especializada en torno al fenómeno de la música folclórica aparece en Caracas a finales del siglo XIX y principios del XX. Entonces se le confundía con la expresión castiza “música o cancionero popular”, que es el más comúnmente usaremos aquí. Pese a lo tarde que aparece esta rama del saber en tanto disciplina especializada, no sólo en la América Hispana, sino en toda la cultura occidental, las constantes referencias a la cultura indígena y al saber del pueblo abundan –como veremos, en la crónica de Indias y en los relatos de viajeros, cosa que se hizo reflejar en este trabajo.

Respecto a sus cultores, el pensamiento musical es comúnmente cultivado por los mismos músicos (ya sean estos intérpretes, compositores o docentes), pero también es construido por el que aprecia o valora el quehacer musical desde la periferia de este arte. En ese sentido, este es también un estudio sobre lo que la intelectualidad caraqueña (o conocedora de la realidad venezolana) leyó y escribió sobre el fenómeno socio-musical local, ya sea que se trate o no de un profesional de la música en términos prácticos.

Para la elección del título de esta tesis pudimos también aludir a términos más comúnmente usados en el mundo contemporáneo para referirse al estudio sistemático y disciplinar de la música, cual es el caso de la voz musicología, proverbialmente difundida desde el siglo XX por lo menos; pero preferimos evitar el riesgo de hacer un uso anacrónico de una voz que se difundió con alguna posterioridad al período aquí estudiado. Por la misma razón haremos frecuente uso del término “musicografía”, pues fue esta la denominación hispana que comúnmente designó a este tipo de disciplinas en el siglo XIX. Por ello y, en definitiva, hemos creído que la expresión “pensamiento musical” era bastante más amplia y abstracta, de modo que

podía abarcar cómodamente todo lo que se produjo en este ámbito de la cultura musical durante los siglos XVIII, XIX y principios de XX.

La organización del presente trabajo obedece precisamente a las advertidas áreas que operativamente concretan el pensamiento musical en esta tesis; esto es: la teoría, la estética, la historia, la crítica y los estudios sobre el folclore musical. A ello habría sólo que agregar su disposición cronológica, cosa que se realizó en lo que creemos fueron las primeras etapas de la musicografía venezolana; esto es: el período colonial (dieciochesco, fundamentalmente) claramente marcado por la difusión de la ideología musical hispana y enriquecida al final de la etapa por el pensamiento musical ilustrado de fuerte tendencia francesa y a veces italiana; le sucede luego un segundo período de carácter transicional, pero definitivamente significativo, en la que hacen su aparición los primeros tratados musicales impresos en Caracas (los impresos de Tomás Antero), conjuntamente con la crítica musical hemerográfica; y finalmente vislumbramos una tercera etapa de mayor producción, difusión y diversificación de trabajos teórico-musicales locales (divulgados por igual, tanto en medios bibliográficos como medios hemerográficos), los cuales acusan una marcada influencia de muchos de los teóricos del Conservatorio de París.

Aparecen, también en este último período, nuestras primeras historias de la música, nuestros primeros estudios sobre estética y nuestras primeras teorías sobre el folclore musical. Estas tres etapas se ubicarían, cronológicamente hablando, de la siguiente manera:

Primera etapa: de principios del siglo XVIII (fecha a partir de la cual comienzan a tenerse noticias sobre la difusión de textos musicales en Caracas) hasta el final del período colonial².

Segunda etapa: de fines del período colonial hasta el final del segundo tercio del siglo XIX.

² Este trabajo comienza en el siglo XVIII porque antes de este siglo no existen noticias positivas que permitan comprobar la difusión de textos musicales en la Caracas de entonces. Esto no quiere decir que estemos afirmando que antes de dicho siglo no haya existido algún cultivo del arte de los sonidos en el sentido más amplio de la expresión, pero en tanto no se tengan documentos que sustenten las afirmaciones históricas sobre este período, tendremos que conformarnos con simples suposiciones al respecto.

Tercera etapa: de 1873 (fecha de la primera edición de los *Rudimentos de la música*, de Jesús María Suárez) hasta la segunda o tercera década del siglo XX, década esta, en la que aparece el movimiento musical liderizado por Sojo, Plaza y Calcaño, el cual tiene una naturaleza estética significativamente distinta a la anterior³. Entre este último período y el anterior, hay un aparente silencio de unos veinte años en lo que respecta a la publicación de textos musicales (no así en lo que respecta a la aparición de periódicos musicales de corta duración), ocasionado, tal vez, por la incidencia de la Guerra Federal.

³ El propio Calcaño (2019), en un gesto claramente distanciador con respecto a la generación de músicos que le precedió, llama a su propio movimiento musical “de renovación”, y remonta su origen para 1919 (p. 535). Nosotros, sin hacernos eco de la visión despectiva que a veces deja ver Calcaño respecto al período anterior, concebimos, sin embargo, que a partir de 1920 comienza en nuestra historia musical una etapa realmente distinta.

Propuesta y argumentación

Este trabajo recoge más de veinte años de tarea investigativa en archivos caraqueños a fin de recopilar, clasificar y estudiar en detalle los textos y la hemerografía musical consultada o producida en Caracas durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX, mismos que nos permiten exponer de forma documentada que, al lado de la actividad compositiva y de la interpretación musical desplegada en la capital venezolana durante los mencionados siglos, existió también una ingente actividad y reflexión teórica, estética, histórica, crítica, técnica, etc., en torno al arte de los sonidos. Pese a la probada existencia de estos textos, algunos de los cuales ya hemos dado a conocer a través de distintos medios (artículos en revistas especializadas, ediciones facsimilares, participaciones en congresos, etc.), en la comunidad musicológica del país sigue reinando un gran desconocimiento sobre este fenómeno y su producción intelectual, además de carecerse en absoluto de estudios históricos que recojan y analicen la memoria del pensamiento teórico en torno al desarrollo de nuestra música. Este hecho ha sido muy lamentable, pues ha impedido explicar de una manera más atinada algunos de los fenómenos fundamentales de nuestra historia musical compositiva.

Una muestra de lo dicho lo constituye –por ejemplo- la valoración que han hecho algunos estudiosos locales de la música de nuestros compositores coloniales, visión que ha llevado a estos sesudos intelectuales de nuestra música colonial a tildarla de “milagro musical venezolano”.

Como bien lo argumentó el Profesor Juan Francisco Sans, expresiones como estas (por más hermosas que nos parezcan) lo que hacen es esconder la falsa idea “de que la llamada Escuela de Chacao surgió por generación espontánea, de forma inusitada, prácticamente de la nada, incluso en contra de los factores sociales, económicos, políticos y culturales imperantes” (1997, p. 1)⁴. Una prueba de la difusión de esta falsa creencia la encuentra Sans en una nota que dejó el Maestro Plaza, según la cual...

...no dejará de asombrarnos el que un país tan
pobre y alejado de la cultura musical europea como era la
Venezuela de aquellos tiempos, haya producido hace ya

⁴ Al respecto Sans nos recuerda que la expresión “milagro musical venezolano” se atribuye al musicólogo Francisco Curt Lange y que desde entonces se ha convertido en un lugar común (1997, p. 1).

siglo y medio, una pléyade de músicos tan sobresalientes, más aun, una verdadera escuela de compositores, con características nacionales y orientación estética bien definida” (Plaza, citado por Sans, 1997, p. 2).

No obstante, lo dicho por Plaza, las evidencias históricas, vista a la luz de investigaciones más recientes, parecen asomar otra lectura. Y es que, a diferencia de lo que sucedió en los siglos XVI y XVII (muy marcados todavía por la inestabilidad de la Conquista), para el siglo XVIII ya Venezuela había alcanzado un significativo desarrollo económico, político y social, desarrollo este que hizo que la Metrópolis hispana volteara sus ojos hacia ella para prestarle más atención. Muestra de eso lo constituye el creciente florecimiento institucional que tuvo el país en este siglo, entre cuyas instituciones se cuentan: la Real y Pontificia Universidad de Santiago de León de Caracas (aparecida entre 1721 y 1725)⁵; la Compañía Guipuzcoana (1728); la Intendencia de Hacienda y Real Ejército (1776); la Capitanía General de Venezuela (1777); la Real Audiencia (1786); y el Real Consulado (1793). De todas estas instituciones, reviste especial interés para nosotros la creación de la Universidad de Caracas, pues, como lo revela el muy bien documentado estudio de Caracciolo Parra León, “nunca fue, señores, instituto hermético ni foco de oscurantismo y retroceso... Fue trasunto más o menos fiel de la ciencia de su tiempo, de su ambiente y de su patria, como lo fueron entonces, con la natural diferencia de historia y situación, las universidades peninsulares y buena parte de las otras de Europa” (1989, pp. 39 y 42).

En lo que respecta a los intereses de nuestra investigación, la Universidad de Caracas (y más particularmente, su biblioteca) será de especial importancia, pues, como lo revelan buena parte de los textos que hasta ahora hemos conocido y estudiado⁶, se constituyó, junto con algunas otras bibliotecas coloniales, en uno de los principales reservorios de textos teórico-musicales durante el período colonial, contribuyendo así con la formación de profesionales y diletantes.

⁵ La Universidad de Caracas, por cierto, contó desde su origen con la primera cátedra universitaria de música de la América hispana

⁶ Al respecto sugerimos ver nuestro estudio titulado *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la Universidad de Caracas: período colonial* (Quintana, 2009).

Volviendo a lo que calificamos como deficiencias de nuestra historiografía musical en torno a la evolución de nuestro arte, diremos que, en lo que respecta al siglo XIX y principios del siglo XX, el mito del aislamiento cultural no sólo persiste, sino que aumenta, alentado ahora por las guerras intestinas y problemas políticos que ciertamente vivió el país durante aquel período. Una muestra de lo que aquí estamos afirmando la podemos encontrar a todo lo largo de los capítulos que José Antonio Calcaño dedica a esta etapa de nuestra historia; pero bastarán dos pequeñas muestras de lo escrito por el más emblemático cronista musical de la ciudad para ilustrar lo que aquí decimos. La primera cita dice como sigue:

Con tres o cuatro grandes y valiosas excepciones, los compositores de la segunda mitad del siglo XIX fueron solamente aficionados, con todas las deficiencias que esa condición implica: insuficiente preparación teórica, escasa técnica de ejecución, pocos conocimientos acerca de la orientación contemporánea de la música en los grandes centros internacionales, y un poco de ese mal gusto provinciano de la época, que por su ingenuidad tiene a veces algún encanto que ofrecernos, a la gente de hoy (Calcaño, 2019, p. 353).

La otra cita hace referencia concreta al movimiento musical caraqueño de fines del siglo XIX y principios del XX. Veámosla:

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. (p. 532).

Como escribimos en una oportunidad, una visión completa y exhaustiva de una sola de las revistas caraqueñas de fines del siglo XIX y principios del XX (*El Cojo Ilustrado*), permite constatar que la afirmación anterior parece falsa, por lo menos dicha así, de la manera como fue escrita.

Ciertamente no es posible afirmar aquí que las obras de los compositores mencionadas por Calcaño se ejecutaban en Caracas con regularidad, pero tampoco se puede aceptar (de acuerdo a lo que reseña en *El Cojo ilustrado*) que los músicos venezolanos de fines del siglo XIX y principios del XX, no “se hubieran dado cuenta de nada” de lo que sucedía en la Europa que les era contemporánea. “Da más bien la impresión –cosa nada rara en Latinoamérica- que se estaba muy pendiente de cuanto sucediera en Europa, ya que tal conocimiento era muestra de modernidad y cultura” (Quintana, 2000b, p.490).

Por todo lo escrito hasta aquí, y a la luz de los nuevos hallazgos que ha producido la musicología local y nuestra historia cultural en estos últimos tiempos, creemos que se impone de manera obligatoria una revisión de nuestra historiografía musical, a fin de dar una nueva visión de nuestro pasado musical, ahora mejor documentado y visto desde otra perspectiva. Lo que se propone entonces con el siguiente proyecto es arrojar nuevos datos, ampliar y profundizar viejos conceptos, hallar nuevas explicaciones a la evolución de nuestros fenómenos musicales, visto ahora desde la perspectiva que nos dan las fuentes teóricas, estéticas, históricas y técnicas de la música que aconteció en Caracas durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX.

Como justificación final queremos decir que el solo descubrimiento, estudio y preservación de la enorme producción literario-musical difundida y producida en Caracas durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX, pudiera ser el acicate que nos moviera a llevar a cabo una empresa como esta, dado que ello constituye un aporte al rescate de un acervo bibliohemerográfico importantísimo de parte de una sociedad que nos antecedió, además de brindarnos un conocimiento mejor fundado de lo que nuestro pensamiento musical fue; pero hay razones para creer que un estudio como el que aquí se plantea, pudiera tener otras importantes justificaciones, además de la mera erudición. Y es que, en efecto, dado el creciente goce e interés de las sociedades contemporáneas por apreciar, interpretar y comprender la música del pasado (y dentro de esta, también la música del pasado de América), es indispensable, para quienes gustan de estos temas, tener un acercamiento más racional a esta literatura musical, pues es de esta reflexión teórica como se pueden apreciar argumentos y conceptos que la sola partitura no nos puede dar. Un ejemplo de ello lo constituyen los valores estéticos que animaban el

espíritu y la razón de ser de estas obras. Estos aspectos –repetimos- no los pueden dar las notas musicales, ni la ejecución de la música tampoco. Sólo los textos que acompañaron a la creación de las obras sonoras pueden advertirnos por qué una obra o grupo de ellas es de una forma y no de otra. Asimismo, corresponde a estos libros relatarnos cuál era el papel de la música y del músico en los distintos contextos sociales, religiosos, académico, de esparcimiento, etc. Únicamente de esta manera podemos aspirar a comprender la causalidad de estas piezas y el proceder de sus autores. Sólo así podemos hacer una más justa valoración de estas producciones artísticas.

Como manifestación de lo antes dicho, en las últimas décadas se han hecho esfuerzos ingentes (en América, en España y en el resto de Europa) por reeditar, además de la música antigua, los textos teóricos que explicaban a aquella música. A tal efecto se han publicado muchas ediciones facsimilares e incluso, se han elaborado catálogos e historias de la teoría y de la estética musical, con el fin de tener una mejor comprensión de esta música del pasado.⁷

En nuestro país, es mucho lo que falta por hacer, pero creemos que tras el esfuerzo que algunos investigadores y musicólogos han hecho en el sentido de rescatar y estudiar documentos, textos y revistas (algunas de ellas a través de la edición facsimilar), va siendo ya la hora de compendiar las teorías y las ideas estéticas habidas en estos tratados antiguos, a la luz del concierto general del pensamiento musical, extrayendo las ideas fundamentales y estableciendo vinculaciones, causalidades y generalizaciones, que es lo que aquí nos proponemos.

Por último, es también presumible que una investigación como la que aquí se plantea puede ser útil desde el punto de vista de la historia social de la música; es decir, desde el punto de vista de quien, sin ser ejecutante ni compositor, participa y cultiva el hecho musical como oyente y como apreciador del arte. Esta información, que interesa sobremanera al estudioso de la historia cultural, es sólo aprehensible por quien consulta al esteta de las sociedades, pues es en éste en quien reposa el discurso en torno a las manifestaciones artísticas que otros llevaron a cabo.

⁷ En el desarrollo y de esta tesis y en sus referencias se irán mencionando y comentando varios de estos estudios.

Limitaciones

En lo que respecta al período colonial, casi todo el levantamiento documental de esta investigación reposa sobre un solo archivo: la colección fundacional de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Lamentablemente, no podía ser de otra manera, pues la naturaleza misma del tema elegido nos encerró ineludiblemente a ese repositorio. Con el tiempo, sin embargo, hemos terminado creyendo que esta restricción se convirtió en una virtud, pues, al tratarse de la colección que recibió en herencia los textos de la biblioteca de la Universidad de Caracas, ella misma puso en evidencia cuáles eran los libros a que podía tener acceso el interesado caraqueño del período colonial. Por otra parte, y como lo advirtió Adolfo Ernst en el primer catálogo que se hizo de esta institución, a la Biblioteca de la Universidad de Caracas vinieron a parar “las demás bibliotecas públicas existentes en al Capital” (Ernst, 1875, p. III), lo que hace de dicha colección el acervo más representativo de la literatura que se difundió en la Caracas colonial.

El otro gran impedimento que debe ser declarado aquí tiene que ver con la imposibilidad de haber agotado, “de forma absoluta”, la revisión de la mencionada colección colonial. Ernst dice en su catálogo que el levantamiento registró “8798 obras en 19.474 volúmenes, y agregados los duplicados, resulta que el número de estos últimos asciende a 23.054” (p. IV). Si el lector nos preguntase si tal número de libros fue consultado en esta investigación, la respuesta sería un contundente ¡no!. De hecho, creemos que en algunos casos esto era innecesario (debido a la temática), y en otros, imposible, pues, hay muchos títulos que hoy se encuentran perdidos⁸. Pero hay cierto género de libros que, por su contenido general, el investigador tiende a descontar y, al final resulta que tienen un capítulo (y a veces un tomo) dedicado al arte de los sonidos. Esto ocurre –por ejemplo- con la obra *Espectáculo de la naturaleza*, del Abad Pluche (contentivo de un destacado ensayo de estética musical dieciochesca) que, por los rasgos más generales del trabajo, fue a parar al renglón que Ernst llamó “ciencias naturales”. ¿Cómo

⁸ Este es el caso –por ejemplo- de los “breviarios romanos” que, según entendemos, describen al detalle la estructura ceremonial (y por ende musical) de los oficios. Este género de libros nunca pudo ser consultado por no haber disposición de ellos en el terminal electrónico, aunque sí aparecen en el catálogo de Ernst.

buscar un libro de música en este apartado? En este último sentido sólo queda esperar que los varios años de experiencia trabajando con materias afines a esta investigación nos hayan dado suficiente tino para saber elegir, de entre lo mucho, lo que era verdaderamente útil a ella.

Finalmente queda decir que, en el caso de los diccionarios y enciclopedias, hubo que excluir todo lo que no fuera estrictamente especializado, pues, de lo contrario, hubiésemos tenido que registrar aquí la totalidad de ellos. Esto hizo que colecciones célebres, como la *Encyclopedie ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers*, en donde, por cierto, se encuentran las reflexiones musicales de Diderot y D'Alembert, quedaran fuera del estudio. Afortunadamente, el grueso del material musical de esta colección quedó en el diccionario musical de Rousseau que sí se estudia aquí.

En lo que se refiere a los textos decimonónicos y de principios del siglo XX, también debemos advertir algunas cosas que se nos quedaron sin resolver: la más dolorosa para nosotros fue la imposibilidad de dar con algunos libros, de los cuales pudimos tener referencias, pero no evidencia física. Entre ellos se deben mencionar:

- El Diccionario musical de Felipe Larrazábal.
- La *Teoría elemental de la música* que publicó Eduardo Calcaño en Caracas hacia 1889.
- El *Método para aprender a solfear*, por Saturnino Rodríguez.
- El *Método gráfico para aprender a tocar guitarra de cuatro cuerdas sin necesidad de maestro*, cuyo autor ni siquiera conocemos (Caracas, 2ª edición, 1896).
- Un supuesto tratado de acordes y escalas de Antonio Jesús Silva.
- Un método de cuatro atribuido al artista guayanés José Donato Núñez (1914).
- La segunda parte de la *Historia y teoría de la música elemental y superior*, por Camilo Antonio Estévez y Gálvez.

Lo dicho sobre estos libros vale también para la hemerografía musical de los dos primeros tercios del siglo XIX, hoy prácticamente inexistente. Debido a estas limitaciones no se pudo tener acceso a periódicos y revistas

cuya referencias se conocen a través de fuentes secundarias; entre ellas cabe mencionar: *La mecha*, primer periódico musical caraqueño; el periódico musical por suscripción de Román Isaza, con composiciones de él mismo (año 1851); *Lira venezolana*, periódico musical que no debe confundirse con la revista que fundará Llamozas en 1882 (1852); el *Álbum filarmónico* (1853); dos periódicos musicales (uno religioso y otro seglar) dirigidos por José Ángel Montero (1857), etc.

Parte primera
La difusión del pensamiento musical europeo en la Caracas
del siglo XVIII.

Advertencia

El pensamiento musical en Caracas no puede estudiarse, por ahora, sino a partir del siglo XVIII, pues es sólo a partir de este momento cuando comienzan a aparecer evidencias de la difusión de textos musicales (o de interés musical) en los archivos capitalinos. Para la presente investigación – por ejemplo- a penas pudimos tener noticias de dos textos editados con anterioridad a este período e, incluso en este caso, la noticia sobre su presencia en Venezuela es posterior al año de 1700. El primer libro a que se refiere la afirmación anterior es *El porqué de la música*, de Andrés Lorente (1672 y 1699), ubicando la más antigua noticia que nos remite su presencia en Caracas a 1724, fecha en que muere Francisco Pérez Camacho (maestro de capilla y primer profesor de música de la Universidad de Caracas), quien dejó en herencia un ejemplar del referido texto a Francisco Ochoa (Calzavara, 1987, p. 41). El dato, sin embargo, es sumamente significativo, pues Pérez Camacho tenía la obligación de enseñar “canto gregoriano y canto de órgano” desde 1687, fecha en que fue nombrado maestro de capilla en la Catedral de Caracas. Posteriormente –sigue diciendo Calzavara- Pérez Camacho pasa a ser profesor de la recién fundada cátedra de canto llano en el Colegio de Santa Rosa, y mantendrá ambos cargos hasta aproximadamente 1722.

Además de lo dicho hay que hacer notar que *El porqué de la música* es uno de los tres tratados más importantes de la teoría musical hispano-barroco (junto con el texto de Cerone y Nassarre) y que en su composición lo integran precisamente un primer y segundo libro de canto llano y canto de órgano, respectivamente. Su uso, entonces, debió ser casi obligatorio por parte de Pérez Camacho.

El otro texto, del que se conserva todavía hoy un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Venezuela, es el *Ceremonial dominicano...* por Fr. Joseph de San Joan (1694), el cual tiene “a lo último” un *arte de canto llano con reglas especiales y fáciles para que con brevedad puedan los principiantes aprovechar*. El ejemplar (el más antiguo texto de interés musical que se ha encontrado en nuestro país) no tiene ninguna identificación o rúbrica que garantice su circulación en la Venezuela colonial, pero por su ubicación y cota (ZB-489) pareciera pertenecer a la colección fundacional de nuestra Biblioteca Nacional. Si damos por hecho que se consultó en Caracas, tendremos también que creer

que dicha difusión se hizo hacia el siglo XVIII, fundamentalmente, pues su publicación data del último lustro del siglo anterior.

Todos los otros libros coloniales de los que se sirve esta investigación, datan pues, del siglo XVIII, cuestión que nos impone, por la rigurosidad científica que se quiere para el trabajo, limitar todas las afirmaciones de esta primera parte, a esta etapa de nuestra historia cultural.

1. La difusión de las ideas teórico-musicales⁹.

Preliminar sobre las fuentes del capítulo.

Como ya se ha advertido, la presente exposición parte del estudio directo de los textos de teoría musical que se difundieron en Caracas durante el período colonial, ubicados, en la mayoría de los casos, en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela¹⁰. Entre ellos destaca:

- *El porqué de la música*, por Andrés Lorente (1672 y 1699), libro utilizado, entre otros, por Francisco Pérez Camacho, maestro de capilla de la Catedral de Caracas y primer profesor de música de la universidad de aquella provincia colonial;

- *Elementos de música especulativa y práctica*, por Tomás Vicente Tosca, publicado originalmente en 1710, 1715 y 1717, y finalmente inserto en el *Compendio matemático* del mismo autor en 1757. El tratado fue referido por Juan Meserón en el prólogo del primer libro de música que se publicó en Venezuela (1824) y también se encuentra registrado en el *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas* (Ernst, 1875, p. 4);

- *Arte de canto llano y órgano*, por Romero de Ávila (1761), “texto oficial” de la cátedra de música de la Universidad de Caracas, utilizado, entre otros, por Juan José Pardo y Bartolomé Bello a finales del siglo XVIII (Leal, 1963, p. 261; Stevenson, 1980b, p. 21; Cadenas, 1997, p. 189).

- *Elementos de música especulativa*, por Benito Bails (1775), compendio inserto en la colección titulada *Elementos de matemática*, del mismo autor. El teórico es referido igualmente por Juan Meserón en el prólogo de su *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824 y 1852) y también reiteradamente registrado en el *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas* (Ernst, 1875, p. 1)

⁹ No siendo la finalidad de este capítulo hacer un texto de teoría musical hispano-colonial, reflejaremos en él sólo aquellos aspectos que, por manejo terminológico, o por su concepción particular, merezcan ser destacados. También haremos notar aquellos asuntos de la teoría musical avanzada, cuya difusión en la Caracas colonial, ha sido poco estudiada hasta la fecha.

¹⁰ Para un estudio detallado sobre la naturaleza y difusión en Caracas de los referidos libros, sugerimos ver el estudio titulado *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad de Caracas* (Quintana, 2009), así como el libro titulado *Tosca y Bails: dos textos hispano-coloniales de música especulativa y práctica* (selección de textos y estudio preliminar de Hugo Quintana, 2012). Ambos trabajos están disponibles en la web.

- *La música*, por Tomás Iriarte (1779), poema didascálico o didáctico igualmente referido en el prólogo de Meserón, contándose hoy, en nuestra Biblioteca Nacional, con ediciones de 1787 y 1805, ambas insertas en la *Colección de obras en verso y prosa de don Tomás Iriarte*.

También fueron de gran utilidad los ceremoniales de las diversas órdenes religiosas que hicieron vida en la Caracas colonial, pues incluyen con relativa frecuencia instrucciones de canto llano y figurado; entre ellos cabe mencionar: el *Ceremonial dominicano...*, por Joseph de San Joan (1694); y el *Ritual carmelitano* (primera parte), por Pedro Carrera (1789), texto presumiblemente utilizado por las hermanas Carmelitas de Caracas, aunque también frecuentado en la Cátedra de canto llano de la referida universidad provincial. Aunque estos ceremoniales y rituales no arrojaron ningún dato nuevo desde el punto de vista teórico-musical, permitieron, sin embargo, corroborar la difusión de ciertas ideas musicales en el amplio ámbito del mundo colonial de la Ciudad.

1.1 Figuras de valor usadas en la notación musical.

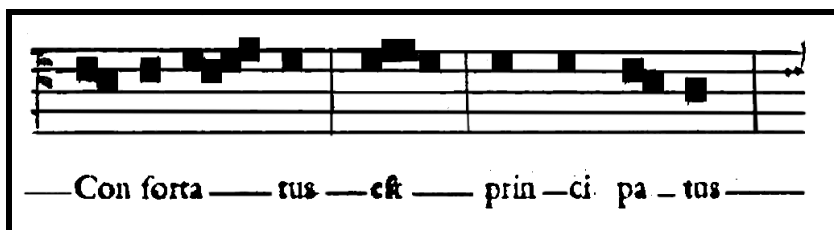
De las múltiples maneras como se define la música en los textos teóricos del siglo XVIII, quizás una de las más comunes es aquella que alude a la medida y al movimiento, recordando, seguramente, la noción que de ella tenía San Agustín: *musica est scientia bene modulandi et bene movendi*¹¹. Desde este punto de vista –esto es, desde el punto de vista de la medida- la música práctica en el siglo XVIII solía dividirse en dos tipos: canto llano y canto de órgano o figurado. “Música llana es aquella cuyas notas o puntos proceden con igual y uniforme figura y medida de tiempo... [y] música figurada ... aquella, cuyas notas o puntos tienen diferente figura y desigual medida de tiempo” (Tosca, 1757, p. 455).

Del estudio de los textos de teoría musical que se difundieron en la Caracas colonial se concluye que durante dicho período se utilizaron aquí (y posiblemente en todo el mundo hispano, por decir lo menos), no uno, sino tres tipos de figuras para la escritura musical, regulados todos, sin embargo,

¹¹ Tal y como sucede hoy, el hecho musical en el siglo XVIII puede ser visto y definido desde muy distintas perspectivas. Esto será atendido en el capítulo destinado a la difusión de las ideas estéticas, pues aquí sólo interesa referir aquellas definiciones que nos remiten a los principales tipos de música que se cultivan en los libros coloniales de teoría musical: el canto llano y el canto de órgano o figurado.

por un mismo principio de división y subdivisión de los valores. Estos tres tipos de escritura están representados por la grafía musical propia del canto de llano o gregoriano, la escritura del canto de órgano y la escritura del canto mixto¹².

El canto llano se define “como una firme e igual pronunciación de figuras o notas, las cuales no se pueden disminuir ni aumentar” (Ávila, 1761, p. 1). De conformidad con lo dicho, en su escritura se utiliza sólo la notación cuadrada negra, en donde cada punto tiene un único e igual valor. Ello no obsta, y comúnmente sucede así, para que tales figuras no aparezcan ligadas, conformando los tradicionales neumas.



Tomado de Romero de Ávila, 1761, p. 79

La advertida igualdad de valor de todas las figuras (cuya modificación sólo obedece a las inflexiones del habla común), explica la ausencia de otro signo referido al compás o a la subdivisión del tiempo.

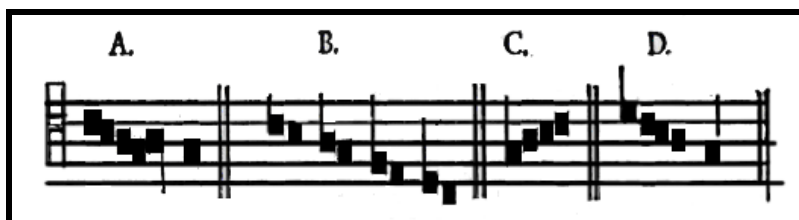
El canto mixto, que como dijimos, media entre el canto llano y el de órgano, hace uso de cuatro figuras a saber: longa, breve, semibreve y mínima, derivadas todas de la misma notación cuadrada y romboidal. Además admite y requiere el uso de vírgulas o plicas.

¹² “Canto mixto” es el término que acuñó Fray Pablo Nassarre (1724, pp. 194-198) para designar el canto de himnos y secuencias. Lo llama así porque tiene del canto llano las “terminaciones y los diapasones” (los modos) y “de canto de órgano la desigualdad de valores en las figuras y la diferencia de aires” (compases). Aunque no tenemos prueba de que la *Escuela música* de Nassarre se haya difundido aquí, es un hecho definitivamente cierto que teóricos como Romero de Ávila y Pedro Carrera manejaban los mismos criterios para la interpretación de himnos y secuencias.



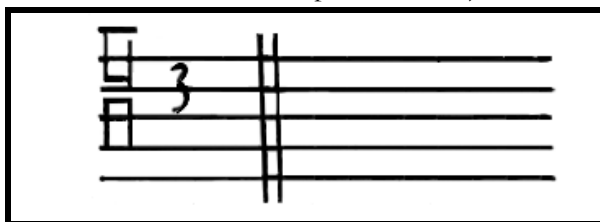
Tomado Romero de Ávila, 1761, p. 144

También se acepta que las figuras del canto mixto puedan ser ligadas, en cuyo caso ha de tenerse especial cuidado con la semibreve, pues en estas circunstancias asume casi la misma estructura física de la breve, diferenciándose tan sólo en que trae una v \acute{e} rgula o plica a la izquierda y hacia arriba. En estas circunstancias, las dos figuras ligadas son semibreves; “pero si viniesen m \acute{a} s figuras atadas a ellas, ser \acute{a} n lo que pinten; esto es, si pinta como breve, valdr \acute{a} como tal; y si como longa, lo mismo” (p. 144)¹³.



Tomado de Romero de Ávila, 1761, p. 144

Como, a diferencia del canto llano, aqu $\acute{ı}$ las figuras que se utilizan tienen distintos valores, en el canto mixto se hace imprescindible utilizar tambi \acute{e} n guarismos de tiempos y compases, por lo menos cuando el comp \acute{a} s es ternario (si carece de n \acute{u} mero, el comp \acute{a} s es binario).



Tomado de Romero de Ávila, 1761, p. 143

¹³ Cuando s \acute{o} lo se menciona la p \acute{a} gina es porque la cita corresponde a la referencia inmediatamente anterior.

En el compás binario la longa vale dos breves, cuatro semibreves y ocho mínimas; en el compás ternario, no se usa la longa y la breve vale tres semibreves y 6 mínimas.

El canto mixto también admite el uso de pausas y es muy común que los himnos y secuencias escritos en compás ternario comiencen con silencios al principio del primer compás (nuestra actual anacrusa). Asimismo, es posible evidenciar la presencia de puntillos en este tipo de cantos, los cuales tienen el mismo aspecto y significado que en la actualidad. Esto, al decir de Romero de Ávila, parece ser una novedad que se inserta en el canto mixto hacia la segunda mitad del siglo XVIII (p. 148)¹⁴.

En cuanto al canto de órgano, comenzaremos por definirlo como “diversa cantidad de figuras, las cuales se aumentan y disminuyen según el tiempo, modo o prolación (Lorente, 1672, p. 146). De conformidad con lo dicho, el canto de órgano es, por antonomasia, el canto de las figuras de valor, de la medida, del compás, etc. En su estudio teórico se admite el uso de todas figuras que, de manera acumulada, se vinieron utilizando desde la alta Edad Media; esto es: máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semínima, corchea y semicorchea.



Tomado de Lorente, 1672, p. 146

Lo dicho vale para los libros de teoría musical que se estudiaron en Caracas durante la primera mitad del siglo XVIII, pero hacia la segunda mitad de ese siglo se observa una cierta modificación en el uso de estas figuras,

¹⁴ Para un estudio más detallado acerca de la escritura de este tipo de música sugerimos ver el artículo *Particularidades en la interpretación del canto gregoriano durante el período colonial* (Quintana, 2007b, pp. 21-40). El trabajo está disponible en la web:

desapareciendo de los libros la máxima y la longa, e se incorporándose las fusas.



Tomado de Romero de Ávila, 1761, p. 202.

Incluso, en el poema didascálico *La música*, el cual se publicó originalmente en 1779, se deja ver la existencia de la gama completa de las siete figuras, desde la semibreve hasta semifusa. Veamos el fragmento referido, el cual resalta por su particular estilo de explicar la teoría en versos:

Con siete caracteres, distinguidos
Sólo por su color, o su figura,
El arte nos indica quanto debe
Prolongarse el valor de los sonidos.
La nota principal, y que más dura,
(Llamada semibreve)
Todo un compás de quatro tiempos llena:
Y por su fija detención se ordena
La serie de las varias cantidades,
Duraciones precisas, o valores
De las notas menores,
Que se van abriendo por mitades,
Y con tal progresión y tal medida,
Que la nota postrera,
Sesenta y quatro veces repetida,
Es igual en valor a la primera (Iriarte, 1805, p. 173).

Todo lo dicho respecto de las figuras de valor es válido también para las figuras de los silencios, cosa que en estos textos se denominan “pausas y aspiraciones”.



Romero de Ávila, 1761, p. 203.

1.2 Noción y representación gráfica del tiempo, medida o compás. Sus transformaciones a lo largo del siglo XVIII.

Uno de los conceptos imprescindibles para poder determinar con propiedad el tiempo de la música colonial es la noción de compás o medida, la cual, como veremos, significa una misma cosa durante la primera mitad del siglo XVIII, por decir lo menos.

Para Lorente, el término “tiempo” significa, en música, por lo menos tres cosas, a saber: “... compás con que se lleva el canto; la señal inicial que se pone al principio de él; y la figura breve” (1672, p. 149). En cuanto al compás, expresa lo siguiente:

Es, pues, el compás en música, una medida de tiempo, tomado a intento que las voces concurren en consonancia a un tiempo mismo. Y también diremos que el compás es la cantidad o tardanza del tiempo que ay desde el golpe que hiere en baxo, hasta otro siguiente en baxo (p. 219).

Entonces, y de acuerdo a lo dicho por Lorente, compás es sinónimo de lo que hoy entendemos por tiempo o pulso, siendo la única diferencia que la antigua unidad de tiempo o de compás estaba representada por la semibreve o la breve, mientras que en la actualidad tal lugar le corresponde por lo general a la negra (semínima). Este concepto tiene mucho que ver con la acepción de *batuta* (de *batir*) o *plauso* (batimento de manos), que es la forma

como se medía el compás, “por cuanto [los antiguos] echaban el compás golpeando una mano sobre otra” (p. 219.)¹⁵.

No debe pensarse que la advertida noción de compás corresponde sólo a Lorente, pues otros autores, tan calificados como él, nos dan definiciones absolutamente semejantes. Veamos -como ejemplo- lo que dice otro autor hispano del mismo período (Martín y Coll, 1714, p. 30):

Compás es un movimiento en el canto que guía la igualdad de la medida. Siempre comienza el compás con baxo, media en alto, y finaliza en baxo: de suerte que dar, alzar, hasta que vuelva a dar es su medida y movimiento.

La batuta y/o compás se utilizaba por igual, tanto en el canto llano como en el mixto y de órgano, pero sólo en estos últimos se dividían en binarios y ternarios. El binario se medía en dos partes iguales, constituidas por el dar y el alzar del compás; el ternario en dos porciones desiguales, siendo la primera (el dar) el doble de larga que la segunda (el alzar)¹⁶. Como cosa adicional dice Lorente que el compás se llevaba con la mano izquierda, pues, la derecha se reserva a la mano de Guido, en el canto gregoriano.

Los compases, en la teoría de la primera mitad del siglo XVIII, podían clasificarse también en mayores y menores. En los mayores la unidad de tiempo estaba representada por la breve (compás a la breve), mientras que en los menores la unidad era igual a la semibreve. Estos dos conceptos, emparentados con una referencia de pulso siempre igual (el *integer* valor o valor intacto), hacían que el compás mayor fuera al doble de la velocidad del menor.¹⁷ Por eso a éste se le llama compasillo o compasete¹⁸, y a aquél se le

¹⁵ Al respecto dice Tosca: “la medida del tiempo, por quien se nivela la detención en cada punto, es el movimiento de la mano, levantándola y bolviéndola a baxar, a la qual llaman los Italianos *Batuta*; y los Españoles compás” (1757, p. 456).

¹⁶ Al decir de Tosca, esta forma de medir el compás ternario en dos partes era moderna, pues con anterioridad se medía también a tres partes iguales, y la mejor forma de llevarle era: “dar en la primera parte, alzar en la segunda y acabar de alzar o empezar a baxar en la tercera” (1757, p. 456).

¹⁷ Aunque en el libro de Lorente no se maneja el concepto de *integer valor*, ni tampoco el de *in tempo pectore*, sí se dice en diverso número de oportunidades que el compás mayor es al doble de la velocidad del menor. Un tratadista que sí hizo referencia a esta categoría del *integer valor* fue Benito Bails, quien en sus *Lecciones de clave y principios de armonía* (1775) dice que “los antiguos se figuraron que ningún son de la música podía durar más que un segundo de tiempo o una pulsación del pulso (p. 34).

representaba con un medio círculo (algunos creen hoy erróneamente que se trata de una C) atravesado a la mitad por una vírgula.

Algo parecido a lo que sucede con los compases binarios, pasaba en los ternarios, los cuales se llamaban compases de proporción ternaria¹⁹, ya que miden tres figuras o sus equivalentes en cada uno de sus compases. Si es mayor, albergan tres semibreves en un compás; si es menor, tres mínimas. Por otra parte, esta proporción ternaria podía ser tripla, midiendo tres figuras contra una (3/1); sesquiáltera, midiendo tres contra dos (3/2); y dupla, midiendo seis semibreves contra tres (6/3) o doce mínimas contra seis (12/6). Estas especulaciones matemáticas son llevadas a sus puntos más extremos en los capítulos que Lorente destina al estudio de las proporciones y demás géneros, en donde cada voz de una composición polifónica comúnmente tiene un compás distinto; pero en la segunda mitad del siglo, estos artilugios intelectuales abandonan su presencia en los libros de teoría, hasta el punto de que Romero de Ávila sólo reconoce siete tipos de compases usados por los compositores modernos:



Tomada de Romero de Ávila, 1761, p. 204.

Las cinco primeras agrupaciones representadas se miden con compás binario y los dos últimos con compás ternario. También reconoce Romero de Ávila que, entre compasillo y compás mayor, “ya todo es uno, sin más diferencia, que llevar en este el compás más acelerado, que en aquél” (1761, p. 206). Esto significa que mientras para Lorente (1672) el compás mayor se

¹⁸ Según dice Lorente, al compasillo también le llamaban “nota negra, quando ay muchas figuras en él de este color” (1672, p. 220).

¹⁹ Lorente define la proporción como “una similitud (relación, diríamos nosotros) entre dos cantidades. La proporción puede ser continua o discreta. “La continua en geometría, es línea, cuerpo, tiempo, lugar, superficie. La discreta (que es la que interesa a la cifra de compás) está constituida en números” (p. 154). Esta proporción discreta puede ser igual o desigual (ínigual, según Lorente). La igual se establece entre dos números de similar naturaleza, tales como dos a dos, tres a tres, etc. La desigual entre dos números distintos, como tres a dos, cuatro a tres, etc.

llevaba al pulso de breve, para Romero de Ávila (1761) se llevaba a pulso de semibreve o redonda, igual que el compasillo.

Finalmente, y antes de comenzar las “lecciones prácticas de canto de órgano” Romero de Ávila advierte que dará principio a ellas “por el tiempo de compasillo, que consta de quatro partes en todos iguales, por ser así más fácil para todo músico” (p. 207). Esto es sumamente interesante, pues nos está poniendo en evidencia la noción de compás moderno, en donde éste no representa un tiempo sino una agrupación de ellos. Afirmaciones del mismo tenor –que como decimos, representan una transformación en la concepción terminológica del compás- podremos verlas también en un fragmento del poema *La música*, que se ofrece más adelante.

1.3 Aparición de los distintos tiempos o aires.

La superación de los emitidos conceptos de “*in tempo pectore*”, “*integer valor*” y “compases mayores y menores” trajo, forzosamente, la aparición de los distintos tempos o aires en la música. Así habrían de surgir los diferentes términos de tempo que anticipan a nuestras modernas partituras, términos que también enriquecerían las pantallas del metrónomo de Mäzel aparecido en 1806. Nuevamente el poema la música de Iriarte nos da muestra de ello en sus versos (1805, pp. 174-175):

Mas ¿qué figura, larga o diminuta,
Señalando a las voces una medida cierta y absoluta,
Puede hacerlas pausadas, o veloces
En un grado variable y positivo?
Ninguna; pues la nota sólo observa
Valor proporcional y respectivo
Que en el compás se toma y se conserva.
A esta diversidad de movimientos
Sirven de guía
Ciertos aires, ya rápidos, ya lentos,
Con los cuales el tiempo, sin que se altere
Lo esencial de su ritmo y simetría,
Más dilación o más presteza adquiere.
...
La Italia, que a los signos musicales
Leyes y nombres en su idioma ha puesto,

Con Largo, Adagio, Andante y Presto
Distingue los cinco principales

...

Entre estos cinco suelen los modernos
Inxerir aires subalternos,
Que en el compás o dilatado o breve,
Tan sólo causan diferencia leve,
Quales son el Largueto,
Prestísimo, Andantíno y Alegreto.

1.4 El pentagrama, el nombre de las notas y las alteraciones.

De conformidad con lo referido por los textos de teoría musical que se difundieron en el mundo hispano durante el siglo XVIII, se puede afirmar que para el uso de la escritura del canto gregoriano se utilizó en Caracas el pentagrama y no el tetragrama. Esto, aunque no lo parezca, es significativo y digno de hacerse notar, pues a finales del siglo XIX y principios del XX, se impuso nuevamente el uso de las cuatro líneas, de conformidad con las reformas de Solesmes.

En cuanto a la denominación de las notas, se mantiene en la primera mitad del siglo XVIII el sistema hexacordal (ut, re, mi, fa, sol, la) proveniente de la Edad Media. Desde el siglo anterior, sin embargo, los textos comienzan a dar muestras de un deseo de revisión o reforma de estas vetustas propuestas, hasta el punto que un libro como el *Porqué de la música* ya considera la posibilidad del séptimo sonido (nuestro actual “Si”) para cantar sin las constantes *mutanzas* que imponía el antiguo sistema de Guido D’Arezzo. Aunque el maestro Lorente reconoce que “no está puesto en uso el modo de cantar sin mutanzas”, le parece bien referirle “ para que los curiosos lo sepan” (1672, p. 49). Reconoce también Lorente que le antecedieron en esta propuesta Fr. Tomás Gómez (1649) y Pedro Cerone (1613), quienes propusieron el “Bi”) y el “Ni”), respectivamente.

Un siglo después de haberse publicado la primera edición del citado libro de Lorente (1672) el uso de la séptima nota con el nombre “si”) parece haberse impuesto de manera definitiva, por lo menos en lo que respecta a la teoría musical secular, pues en los *Elementos de música especulativa*, de Benito Bails (1775) se repite permanentemente el nombre de “si”) y nunca se hace la más mínima observación sobre su denominación o uso.

Nuestros textos de teoría musical de la colonia también consideran el estudio de muchos otros signos elementales de la lecto-escritura musical, pero para los efectos de este trabajo, interesado sólo en recoger los cambios que se fueron registrando en la evolución de los estudios teóricos, bastará con referir tan sólo el manejo de las alteraciones (llamadas aquí bemoles y sostenidos²⁰), las cuales adquieren un uso muy particular. Esta particularidad reside, fundamentalmente, en el hecho de que se le utilice, incluso, en la teórico-práctica del canto llano, siendo que a este canto tradicionalmente se le concibe como un canto diatónico. Al respecto Romero de Ávila, en su particular estilo dialéctico, nos dice²¹:

P. De qué sirve el uso del Sostenido, y el del Bemol en Canto Llano?

R. De obviar muchas disonancias, y golpes indignos, que a cada passo oímos, aun en los Coros más serios, diciendo unos *mi*, donde otros *fa*, por falta de las referidas señales; y para templar con ellas la aspereza de todo tritono. Hasta aquí solamente ha havido en Canto Llano Sostenidos, y Bemoles imaginados, por haverse supuesto diestros a los Canto-Llanistas; mas de aquí en adelante es menester, que las sobredichas dos señales, se hagan manifiestas, y patentes a todos; y quiera Dios, que con todo esto, tengamos bastante para no oír las disonancias de los Tritonos, y otras insufribles a todo buen oído. Por lo que encargo a los Maestros de Capilla, se tomen el trabajo (sólo por Dios, y para su mayor culto) de recorrer los Libros de Coro, y poner las sobredichas señales, adonde convenga, para que todos canten y toquen uniformemente. Lo qual assi executado, verán brevemente el buen efecto de este aviso, tan importante, como necesario (Romero de Ávila, 1781, pp. 17-18).

²⁰ Así, con “u”

²¹ El lector que desee hacer un estudio detallado sobre estas y otras observaciones hechas en torno a la interpretación del canto llano puede ver, igualmente, el referido artículo sobre las *Particularidades en la interpretación del canto gregoriano durante el período colonial hispano* (Quintana, 2007b, pp. 21-40)

1.5 Otros conceptos de la teoría musical elemental.

1.5.1 Tonos o modos.

Tono, dentro de la teoría musical hispano-colonial, es sinónimo de lo que nosotros llamamos modernamente modo. Tosca los define como “determinada disposición de armonía, [y ve en ellos] el origen de toda variedad armónica. Nace la variedad de los tonos...en la varia postura de los semitonos que entran en su composición” (Tosca, 1757, p. 460). Los tonos, a juicio de Tosca, debieran ser siete, pues siete son las octavas; pero, pudiéndose ampliar éstos una cuarta por abajo o una quinta por arriba, resulta de ello, catorce los modos. De estos, se excluyen dos, pues aquel que va de Si a si, dista de su quinta un semi-diapente (quinta disminuida), y de éste a su octava, un tritono, los cuales son intervalos “ilegítimos” (siempre según Tosca, desde luego). De toda esta operación resultan, entonces, doce los tonos o modos; a saber: D-d (1ro), A-a (2do), E-e (3ro), B-b (4to), F-f (5to), C-c (6to), G-g (7mo), d-D (8vo), a-aa (9no), E-e (10mo), c-cc (11no), G-g (12no). Estos tonos se dividen en “maestros” (los que hoy nosotros llamamos auténticos) y “discípulos” (los plagales). Los auténticos son los impares, y reciben esta cualidad porque tienen su repercusa una quinta por encima. Los pares o plagales tiene su repercusa sobre la cuarta. Todos los modos son susceptibles de ser transportados una cuarta por encima, lo que a la sazón se denomina por bemol (sobre la base de Fa mayor, diríamos hoy).

Lorente, como los antiguos griegos, también le atribuye cierta *ethos* y cierto *pathos* a los modos gregorianos. En este sentido, menciona las siguientes propiedades:

El Primer Modo [*protus* o dorio, según Lorente] es alegre, provocativo a buena conversación y honestidad.

El Segundo modo [*protus plagalis* o hipodorio] es grave. El Tercero [la clasificación sigue el mismo razonamiento], terrible y provocativo a ira. El Cuarto, adulador y halagüeño. El Quinto, sensual y despertador de tentaciones. El Sexto, triste e incitativo a lágrimas. El Séptimo, fuerte y soberbio. El Octavo... tiene parentesco con todos los otros modos (Lorente, 1672, p. 81).

Todo lo dicho hasta aquí vale para lo que pudiéramos llamar la ortodoxia gregoriana de los modos, pero como en la práctica musical colonial estas escalas venían siendo objeto de constante alteraciones cromáticas, incluso desde el siglo XVI, los textos de teoría comienzan también a recoger algunos cambios importantes. Un estupendo ejemplo de ello lo expone Lorente en el cuarto libro del *Porqué de la música*, a partir del cual elaboramos el siguiente cuadro²²:

Tono	Diapasón o ámbito	Final	Mediación	Alteraciones propias
1ro natural	Re 3 – re 4	Re	La	Ningunas
1ro accidental	Sol 3 – sol 4	Sol	Re	Si bemol
2do	Sol 3 – sol 4	Sol – fa# - sol	Re y si	Si bemol
Segundillo	Sib 2 – sib 3	Sib – la – sib	Fa y re	Si bemol
4to natural	Mi 3 – mi 4	Mi – re – mi	Sol – fa# - sol	Ninguna
4to accidental	La 3 – la 4	La – sol – la	Re	Si bemol
5to natural	La 3 – la 4	La – sol# - la	Do y fa	Ninguna
5to accidental	Fa 3 – fa 4	Fa	Do	Si bemol
6to	Fa 3 – fa 4	Fa – mi – fa	Do y la	Si bemol
7mo	La 3 – la 4	La – sol – la	Re y sol (intermed)	Ninguna
8vo	Sol 3 – sol 4	Sol – fa# - sol	Do y re (intermed)	Ninguna
8vo alto	Sol 3 – sol 4	Sol – fa# - sol	Do y re	Ninguna

1.5.2 Géneros.

Otro de los conceptos que comúnmente desfilan por la bibliografía hispana que se difundió en Caracas durante el siglo XVIII es el que tiene que ver con los llamados géneros diatónico-cromático y diatónico-cromático-

²² El cuadro es una síntesis nuestra de lo descrito por Lorente entre las páginas 562 y 565. También señala la existencia de otros tonos (noveno, décimo, oncenno y doceno), pero éstos no constituyen más que una trasposición de otros ya mencionados.

enarmónico. Estos conceptos, a primera vista, no lucen fácilmente dilucidables por el lector moderno, pero en su comprensión ayuda pensar que los teóricos dieciochescos todavía reservaban los términos diatónico, cromático y enarmónico para los géneros griegos, que entonces también se estudiaban en los libros de teoría musical. Así las cosas, era necesario emplear distintas denominaciones para la escala cromática “de los modernos” (muy similar a como la concebimos hoy) y para la escala enarmónica, en pleno vigor en una época en la que el temperamento igual no terminaba de imponerse. En consecuencia, llamaban ellos género diatónico-cromático a la actual escala cromática (con la sola excepción de que el re# y el la# siempre se llaman *mi♭* y *si♭*, respectivamente), y género diatónico-cromático-enarmónico, a una escala ideal de 24 cuartos de tonos (*diesis*), útil para el sistema no temperado.

1.5.3 Intervalos.

Por el tratamiento que le daban los teóricos hispanos al tema de los intervalos, es deducible que la diferencia con la teoría musical del siglo XX, radica a lo sumo, en un problema terminológico²³. A tal efecto los teóricos dieciochescos clasificaban los intervalos con los antiguos términos griegos de semitono, tono, semiditono, ditono, semi-diatésarón, diatésarón, tritono, semi-diapente, diapente, hexacordo menor, hexacordo mayor, heptacordo menor, heptacordo mayor y diapasón, términos que se refieren respectivamente a nuestras actuales segundas (menor y mayor); terceras (menor y mayor), cuartas (disminuidas, justas y aumentadas), quintas (disminuidas y justas), sextas (menor y mayor), séptimas (menor y mayor) y octavas²⁴. De todo este asunto, tal vez lo más destacable es la constante referencia a los semitonos y tonos mayores y menores (tonos grandes y pequeños), los cuales ponen en evidencia nuevamente, que los libros de

²³ Incluso se utiliza en muchos casos los términos hoy vigentes para referirse a la denominación y clasificación de los intervalos.

²⁴ En el libro de contrapunto, cuando Lorente trata de la quinta aumentada (o superflua, como prefería llamarla), se dice lo que sigue: la quinta superflua o excesiva... ni es (absolutamente hablando) consonancia, ni tampoco disonancia: si fuera disonancia se ligara como todas las demás especies falsas; no se liga, luego, no lo es. (...) Sólo sirve en la música para ciertas ocasiones y será cuando la letra lo pidiere (p. 285).

teoría musical hispano-coloniales se resienten todavía del sistema no temperado.

1.5.4 Consonancia y disonancia.

Otro de los conceptos tratados con prolijidad en los textos de teoría musical hispano coloniales es el que tiene que ver con la consonancia y la disonancia. Tosca, de hecho, define la música como “una ciencia physico-matemática que trata de sonos hamónicos” y la llama así “... por participar su objeto [de] la razón defendible propia del physico y la razón de cantidad propia del matemático²⁵ (1757, p. 338).

El objeto formal de la música –sigue diciendo Tosca- es la proporción de los sonos armónicos, “porque todo su empleo es demostrar las consonancias, y disonancias que se puedan hallar entre dichos sonos, las cuales consisten en la razón, y proporción que ellos tienen” (p.338).

La consonancia se define en nuestros textos coloniales como “un sonido, el qual es dulce, y juntamente agradable al oído”. También puede entenderse como “mezcla de un sonido suave y acorde que percibe el oído” (Lorente, 1672, p. 233)²⁶. Las consonancias se dividen en especies (los intervalos) y se agrupan en consonancias perfectas e imperfectas. Son perfectas, la octava y la quinta; e imperfectas, la tercera y la sexta²⁷. La perfección o imperfección de las consonancias se determina en virtud de la justeza de su condición, pues mientras las terceras y sextas pueden ser mayores y menores, las quintas y octavas sólo pueden ser justas.

Al igual que con la consonancia (pero en sentido contrario), Lorente define la disonancia como “mezcla de sonidos diversos que ofenden el

²⁵ Explica que Tosca defina la música en términos físico-matemáticos, el hecho de que su “Tratado de música especulativa y práctica, esté inserto en un *Compendio matemático*. Ello pon en evidencia como se reciente su teoría de la herencia medieval.

²⁶ También Benito Bails (1775) define la consonancia y disonancia en función de cuánto agraden o no al oído; pero para Bails, la justificación de tal sensación, está determinada por un hecho fisiológico; esto es: el hecho de que “una postura es más perfecta quanto más se confunden uno con otro los sonos que la componen... La disonancia es desagradable, porque los sonos de que se compone no se confunden en el oído, y se oyen como sonos distintos, bien que dados a un tiempo” (pp. 588-589).

²⁷ Contrario a la tradición boeciana, para Lorente el unísono no puede ser consonancia (científicamente hablando) por no guardar el principio de *duorum sonorum*; esto es, por no establecer relación entre dos sonidos distintos: uno grave y otro agudo.

oído”. También puede decirse que es “un duro y áspero encuentro de dos sonidos, o como sonido áspero y duro de dos voces contrarias” (p. 238). Los intervalos disonantes son básicamente los de segunda, cuarta y séptima, y su denominación más común es la de especie falsa o mala. Como las consonancias, las disonancias pueden ser simples (menores a la octava) o compuestos (superiores a ésta), pero pese a su condición de especies malas o falsas (o simplemente disonantes) son juzgadas como “muy necesarias en la música para lo armonioso y variaciones en la composición de ella” (p. 274). Al respecto, sólo es necesario su sabio manejo y su proporcionada mezcla entre las consonancias, todo lo cual se estudia en el contrapunto y la composición.

1.6. Teoría básica del contrapunto.

De conformidad con lo dicho en los *Elementos de música especulativa y práctica* de Tomás Vicente Tosca (1757)²⁸, el término contrapunto puede ser usado de manera genérica para referirse a cualquier “mixtura de voces diferentes... contrapuestas entre sí” (p. 465). Pero de manera más precisa, éste designa una composición de dos voces, “llevando una de ellas el canto llano” (p. 465). El término “concierto”, en cambio, lleva siempre más de dos voces y, finalmente, la “composición” hace uso de diverso número de partes, pero “sin que hayan de llevar ninguna de ellas el canto llano”. Para cualquiera de estas composturas, deben seguirse por igual las siguientes reglas, las cuales no se alejan mucho de nuestros estudios académicos del contrapunto:

- No se pueden dar dos consonancias perfectas consecutivas (5tas u 8vas paralelas)²⁹.

- Se pueden hacer consonancias imperfectas consecutivas (3ras y 6tas), pero lo más ideal es que se sucedan entre mayores y menores.

- Se debe comenzar y terminar la composición en consonancia perfecta.

- Se admite por igual el movimiento recto, oblicuo y contrario entre las voces. Estos pueden darse por movimiento conjunto (*gradatim*, según llaman estos tratados) o disjuntos (por saltos).

En cuanto al contrapunto propiamente dicho, se estudian aquí las tres primeras especies tradicionales: nota por nota (de semibreve), nota contra dos (de mínimas) y de nota contra tres o cuatro (semínimas). También se contempla el estudio del contrapunto suelto, reservándose el contrapunto de cuarta especie para el estudio (por separado) del retardo. Salvo en el contrapunto de nota contra nota, lo ideal es comenzar al alzar del compás.

Los diversos tipos de contrapunto también se trabajan en distinto género de compases simples y compuestos (3/2, 6/4, 12/8, y 9/4).

En cuanto al manejo de la disonancia, se prescribe su uso para los tiempos débiles. De igual manera debe alcanzarse la disonancia por grado

²⁸ A nuestro parecer, una preciosa síntesis de la teoría del contrapunto.

²⁹ Según dice Andrés Lorente (1672, p. 238) la razón que justifica tal prohibición es que una composición debe tener diversidad de consonancias. Por esa misma razón se admiten la sucesión de sextas y terceras, siempre que ellas se sucedan entre mayores y menores.

conjunto (*gradatim*), y el retardo debe seguir los tres pasos reglamentarios: prevención, ligadura y salida.

Buena parte de estas normas sugeridas por Tosca, son igualmente señaladas por Lorente, pero en algunos casos este último agrega algunos aspectos adicionales, entre los que destacamos:

- Se prohíben las quintas y octavas directas, o alcanzar estos intervalos por saltos en una misma dirección.
- Se sugiere no repetir notas (esto para el contrapunto de mínimas y semínimas).
- Se impide usar pausas o silencios.
- Se sugiere comenzar y terminar el contrapunto en consonancia perfecta, aunque los “modernos” han admitido también a la tercera mayor.

En cuanto a la relación que se establece entre el movimiento de las voces, Lorente habla aquí de los tres movimientos básicos: contrario, recto y oblicuo, dándose como preferible al movimiento contrario.

1.7 Nociones básicas de composición.

Como se advirtió con anterioridad, el cuarto “libro” de *El porqué de la música* está dedicado al “arte de composición”. Según se dice al principio de esta sección, la compostura de música es “...una ordenada composición de tiempos, por los diversos valores que reciben de ellos las figuras; diversas voces por la diversidad que requiere tener de consonancia, y una concordancia de voces diversas” (Lorente, 1672, p. 441). Asimismo, y citando a Ionnes Tintore (in suo *Difinitorio*), se dice que “la compostura es una mezcla de diversos sonos que con su dulzura regalan los oídos” (op. cit). No obstante lo dicho, los elementos tratados en este nuevo libro, distarán poco de los aspectos ya mencionados en el arte de contrapunto. El propio autor lo reconoce desde el principio de la obra cuando en una “nota” escribe:

Adviértase que siendo el contrapunto principio de la composición o compostura en la música, todos aquellos principios y reglas que dimos allí para el uso de las especies consonantes y disonantes, servirán también aquí, con otros semejantes principios que daremos, aplicando y colocando

lo que sirvió para el contrapunto, aquí para la composición”
(p. 441).

Por eso, y por lo que respecta a esta síntesis nuestra, se dará cabida en ella sólo a aquellos aspectos que no fueron tratados al referirse al arte de contrapunto. Pero será justo también advertir que, mientras en el libro de contrapunto los principios eran aplicados a ejercicios y composiciones a dos y tres voces, en el arte de la composición prevalecen los ejemplos a cuatro y más voces, llegándose incluso a las composiciones a doble coro. Por eso lo primero que resalta al tratar de las normas para el manejo de las voces de una composición, es la flexibilización de ciertas reglas que en el contrapunto parecían gozar de más rigidez. Así –por ejemplo- cuando se compone a cuatro y más voces, se permite, entre otras cosas: alcanzar octavas y quintas por salto; repetir notas; cruzar voces; suceder unísonos con octavas, y quintas por duodécimas; neutralizar el efecto de las octavas y quintas mediando entre unas y otras figuras diminutas; hacer quintas disminuidas al “dar del compás”, etc.

También se debe resaltar en este libro cuarto, las recomendaciones dadas a los compositores en función de una mejor creación. En este sentido, el autor sugiere: guardar el tono (esto es, terminar en la tonalidad de la cual se partió); hacer uso de diversidad de figuras, así como de diversidad de consonancias y disonancias a lo largo de la composición; hacer coincidir la gramática lingüística (las frases) con la gramática musical, así como con la semántica o contenido del texto. También es recomendado, para que la composición música esté bien hecha, que haya un sujeto que sea imitado, sobre todo en la composición motetes, pues en algunos villancicos se permite no hacer uso de ellos. Este sujeto o tema (aquí se confunden los términos) podrá ser prestado (citado de otra composición) o propio.

En lo que respecta al número y manejo de las voces en la composición, estas pueden ser de muy diverso género, pero la creación a cuatro voces representa la perfección armónica. Estas voces deben proceder como en una buena tertulia: hablar cuando se debe hablar; callar cuando se debe callar, y responder cuando se debe responder. Las voces que deben confluir a esta composición son las cuatro convencionales: bajo, tenor, contralto (alto o contratenor) y tiple. Los movimientos del bajo deberán ser lentos, mientras el tiple -por el contrario- procederá con movimientos ligeros

y acelerados. El tenor es la parte que rige “la cantoría”, pues es la que tiene el tono; y así, cuando el contralto es adornado, “cantado con figuras disminuidas, agracia mucho la música y hace más hermosa la composición” (p. 477).

Otra de las recomendaciones que se encuentran en el *arte de composición*, tienen que ver con las observancias que debe seguir el creador, según sea el número de voces que tenga la obra. En este sentido Lorente hace las siguientes sugerencias:

a. - **Para la composición de dúos:** guardar el tono; evitar el unísono; evitar saltos difíciles o disonantes, tales como la séptima y la novena; hacer imitaciones; procurar una disposición cerrada entre las dos voces; utilizar diversidad de especies (intervalos) entre las voces y hacer un manejo adecuado de las disonancias (el mismo señalado en el libro de contrapunto).

b. - **Para la composición a tres voces:** guardar el tono; hacer un bajo cantable; mantener la independencia melódica de las voces.

c. - **Para la composición a cuatro y más voces:** entrada sucesiva de las partes; no dejar nunca las voces solas, a excepción de la entrada y estudiar las obras de grandes maestros, tales como: Phelipe Rogier, Alphonso Lobo, Palestrina, Guerrero, Morales y otros.

1.8 Otros conceptos típicamente hispanos sobre la creación musical.

El resto de las páginas del cuarto libro de Lorente está destinado a dar noticia sobre algunos conceptos de particular interés para el mundo hispano; entre ellos, fabordón, imitación, fuga, motete y villancico.

El fabordón, con una acepción distinta a la que recibió en Europa durante la Edad Media, deberá entenderse como una composición hecha de forma homo-rítmica o armonizada nota contra nota. Cuando este tipo de composición es utilizada en la armonización de música litúrgica (*Magnificat*, *Benedictus* y salmos), es común que se alterne con el canto llano, en cuyo caso, recomienda Lorente conservar el tono entre el gregoriano y la composición (p. 592).

La imitación y la fuga, (que aquí siempre son sinónimo de canon) se diversifican en los siguientes tipos: fuga desatada y libre (que imita sólo la

cabeza); fuga atada con obligación (canon perpetuo); fuga de engaño (sólo imita el ritmo) y fuga cancrizante.

Respecto del motete, y contradiciendo la tradición historiográfica musical que le atribuye un origen medieval, Lorente lo concibe como de origen griego. Lorente lo diferencia del villancico por el uso del latín y del contrapunto imitativo, de donde se deduce que el villancico es una composición a varias voces, pero en castellano y a la manera del fabordón antes explicado.

1.9 Nociones de bajo cifrado, acorde y armonía.

La última nota (la número XXXVII) del libro de composición de Lorente está destinada a advertir, muy someramente, el uso que hacen algunos compositores de las cifras en los bajos. No es, en modo alguno, un capítulo ni una disertación sobre el tema. Su posición (al final del libro) y su parquedad (unas veinte líneas, a lo sumo) nos revelan más bien que, aun cuando Lorente sabía de la existencia del asunto, no le daba mayor importancia. Esto cobra aún más fuerza si tenemos en cuenta la magnitud casi enciclopédica de este texto de Lorente, por lo que bien fue juzgado como uno de los tres libros más importantes del barroco hispano, junto con el Cerone y el Nasarre.

Otro libro que nos da algunas nociones de armonía son los *Elementos de música especulativa*, de Benito Bails (1775), inserto en la colección titulada *Elementos de matemática*. De hecho, la larga y a veces oscura disertación que Bails le dedica a la música no es sino una explicación y justificación “especulativa” de los principios que originan y rigen los acordes y sus enlaces.

Desde el punto de vista terminológico, en los *Elementos de música especulativa* al acorde se le llama postura y, a la sucesión y enlace de estos, propiamente armonía (o harmonía); pero como hoy, también es posible que se emplee el término armonía para designar a los acordes.

El aspecto fundamental en el que se centra el libro de Bails es el de la consideración de la armonía (del acorde) como supremo principio del que derivan buena parte de los parámetros de la música, lo que lo pone en línea directa con la teoría del bajo fundamental, previamente expuesta por

Rameau. En este sentido debemos decir que para Bails, quien en efecto parecía seguir al famoso tratadista francés³⁰, la escala y la melodía nacen de la armonía. Esta parece ser la gran conclusión de su libro cuando, en el penúltimo subcapítulo, escribe lo que sigue:

“de todo lo hasta aquí dicho han inferido algunos Escritores que la melodía nace de la armonía; y que en la armonía tácita o expresa hemos de buscar los efectos de la melodía” (Bails, 1775, p. 646).

Partiendo de este principio explica Bails el origen de la “escala diatónica de los griegos” y el origen de la “escala diatónica vulgar o de los modernos”. Respecto a la primera, el autor dice que ésta se forma del enlace implícito o explícito de los siguientes acordes: Sol (sol, **si**, re), Ut (**ut**, mi sol), sol (sol, si, **re**), ut (ut, **mi**, sol), fa (**fa**, la, ut), ut (ut, mi, **sol**), fa (fa, **la**, ut); de donde sale la escala: **si, ut, re, mi, fa, sol, la** (escala diatónica de los griegos).

Cosa similar pasa con nuestra escala diatónica mayor (llamada vulgar o de los modernos por Bails), pero en este caso, y debido a que ella cuenta con dos tetracordes completos, es preciso que se le agregue una dominante más en el segundo grupo de cuatro notas; esto es: Ut (**ut**, mi sol), sol (sol, si, **re**), ut (ut, **mi**, sol), fa (**fa**, la, ut), ut (ut, mi, **sol**), sol (sol, si, re), re (re, fa, **la**), Sol (sol, **si**, re), ut (**ut**, mi sol), de donde surge la escala **ut, re, mi, fa, sol, la si, ut**.

También el modo menor es tratado por Bails, pero aquí (como en el tratado de Rameau) la justificación proveniente de la naturaleza se hace más distante y compleja³¹; con todo, Bails propone el siguiente bajo (y sus consecuentes armonías) como fuente generadora de la escala menor; la (**la**, ut, mi), mi (mi, sol#, **si**), la (la, **ut**, mi), re (**re**, fa#, la), la (la, ut, **mi**); mi (**mi**, sol#, si), si (si, re, **fa#**), mi (mi, **sol#**, si), la (**la**, ut, mi), de donde surge la escala de **la, si, do, re, mi, fa#, sol#, la**.

³⁰ Temiendo ser un poco simplistas, nos atreveríamos a afirmar que el gran axioma que subyace en el *Traité de l'harmonie réduite a son principe naturel*, de J. Ph. Rameau (1722), es que toda la riqueza de la música deriva de las propiedades naturales del cuerpo sonoro, el cual contiene en sí mismo, en sus armónicos, el acorde perfecto.

³¹ Para Bails, como para Rameau y para tantos otros pensadores del siglo XVIII, la justificación de existencia, la razón de ser de las cosas, debe hallarse en la naturaleza.

Bails también considera el estudio de las tétradas y sus enlaces, destacando entre ellas la “postura disonante o postura de séptima” (nuestro acorde de dominante séptima), por ser la que define la tonalidad. En los *Elementos de música especulativa* se estudia igualmente el acorde de subdominante con sexta (“postura de sexta grande”, según Bails), así como su reinterpretación como tétrada a partir del segundo grado. Este último acorde puede ser usado con la tercera menor o mayor (“dominante imperfecta o perfecta” de la dominante), pero precediendo siempre a la postura de dominante.

Finalmente, Bails estudia la formación “de las diferentes especies de posturas de séptimas” los cuales se forman, ya sobre los distintos grados de la escala mayor, ya sobre los grados de la menor. En todos los casos, a excepción de la postura de séptima dominante, la disonancia (la séptima) debe ser preparada; esto es, “se debe hallar como consonancia en la postura antecedente”. Esto se llama *preparar la disonancia* (p. 634). También se exceptúan de salvar la disonancia aquellos enlaces de acordes que no tienen por nota común la nota disonante.

Para efectos de la resolución de las disonancias, “en toda postura de dominante... la postura que forma la séptima, esto es, la disonancia, ha de bajar diatónicamente a una de las notas que forman consonancia en la postura siguiente”; pero en la postura de subdominante con sexta, “la disonancia debe subir diatónicamente a la tercera de la postura siguiente. Una disonancia que sube o baja diatónicamente, conforme mandan estas dos reglas, se le llama *disonancia salvada*” (p. 637).

Para el resto de los “sones” que conforman las “posturas” a enlazar, lo ideal es mantener las notas comunes y procurar el movimiento melódico de las voces.

Bails también publicó unas *Lecciones de clave y principios de armonía* (1775), traducción libre del texto *Leçons de clavecín, & principes d'harmonía*, por Mr. Bemetzrieder. Este constituye, en mejores términos, un texto de armonía en el sentido moderno, pero lamentablemente no tenemos prueba fehaciente

de que tal libro se haya difundido en Caracas durante el período colonial³². De todos modos, la temática y la fecha común de publicación para ambos textos (1775) hace pensar que los dos libros tuvieron una común concepción de la armonía.

³² Existe un ejemplar de este tratado en la División de Libros Antiguos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, pero el mismo pertenecía a la colección Curt Lange, de adquisición relativamente reciente.

2. La historiografía musical inserta en la Literatura Colonial Dieciochesca³³

Advertencia y generalidades sobre las fuentes.

Dado que la historiografía musical especializada no tiene su origen sino en el siglo XVIII (y sobre todo en su segunda mitad)³⁴, pudiera sonar un poco fantástico afirmar que en la Venezuela colonial circulaban con regularidad textos de historia de la música. No obstante, es apropiado advertir que, entre las colecciones de textos coloniales de interés diverso, muchos de los cuales fueron revisados cuidadosamente para esta investigación, se pudo constatar la presencia de diversos capítulos (y a veces tomos enteros) destinados a recoger y narrar el curso histórico del arte de los sonidos, citando y exponiendo con mucha frecuencia los comentarios que los primeros historiadores de la música hicieron en sus respectivos tratados. En ese sentido es importante hacer notar que la mayoría de los capítulos de historiografía musical que serán aquí referidos se hallan insertos en historias de la literatura, cosa que debe hacerse notar. Ello, sin embargo, no asombrará si se tiene en cuenta que estas mismas historias literarias guardan en sus páginas crónicas sobre la evolución de la matemática, la geometría, la mecánica, la náutica, etc., lo que parece explicarse en el hecho de que lo que se entiende por historia de la literatura en

³³ Para mayores detalles sobre los textos comentados aquí, remitimos al lector al cuarto capítulo del citado trabajo *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas* (Quintana, 2009, pp. 161 y sigs.)

³⁴ Para citar algunos ejemplos, diremos que La *Histoire de la musique et de ses effets*, por Jacques Bonnet o aparece sino en 1715; la inconclusa *Storia della musica* del Padre Martini no se comenzó a publicar sino a partir de 1757; la *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, por Charles Blainville, en 1767; la *General History of Music*, por Burney, a partir de 1776; la *General History of the science and practice of music*, por Howkins, en 1776; el *Essai sur la musique ancienne et moderne*, por La Borde, en 1780; y el *Allgemeine Geschichte der Musik*, por Forkel, en 1788. Por otra parte existe también una *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria et della pratica della musica armonica*, por Giovanni Andrea Bontempi, que data de 1695 (otros dicen que de 1673), pero éste es más bien un tratado de teoría. Con todas estas referencias y afirmaciones, desde luego, no se quiere decir que antes no hubiesen textos con importantes y abundantes datos históricos sobre la música (eso lo hay desde la antigüedad), pero en principio sería muy difícil afirmar que la idea fundamental que animó a tales libros fue la de hacer una historia de la música en el sentido moderno.

la cultura enciclopédica del siglo XVIII, es la historia de todo cuanto se escribió, no importando de qué se trate. Por otra parte, el tema de los libretistas y libretos de la ópera, que es uno (no el único) de los que goza de más amplio tratamiento estos textos, tiene sus vínculos naturales con el asunto literario, tal y como lo entendemos hoy. Finalmente queda advertir que esta acepción bastante general y enciclopédica del término literatura, no sólo es un fenómeno hispano, sino que abarca otras lenguas romances como el italiano y el francés, cosa que quedará evidenciado en las colecciones extranjeras que también se difundieron en la Caracas colonial, tales como el *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, por Juan Andrés (originalmente publicado con título homónimo pero en italiano) y el *Lycée ou course de littérature ancienne et moderne*, por J. F. Laharpe.

En el caso de la historia literaria del jesuita ítalo-hispano, Juan Andrés (1740-1817), contamos hoy con cinco colecciones, pertenecientes todas a la sección fundacional de la Biblioteca Nacional, habiéndose registrado también en el Catálogo de la Universidad de Caracas (Ernst, 1875, p. 152). De las mencionadas colecciones, dos gozan de rúbrica plenamente identificas con personajes de la vida pública caraqueña durante el período colonial, lo que pone en evidencia su consumo por parte de la intelectualidad de la época. Sus dueños fueron el Dr. Ramón Ignacio Méndez y el Dr. Juan Nepomuceno Quintana, ambos miembros de la Universidad de Caracas, donde obtuvieron los títulos de Bachiller, Licenciado y Doctor. También fueron catedráticos de la misma Universidad y llegaron a ocupar cargos en la vida pública de aquella provincia, destacándose igualmente como firmantes del Acta de Independencia de Venezuela. Buena parte de sus libros se encuentran hoy en la colección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional. También tienen estos ejemplares (así como algunas otras colecciones) el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, lo que viene a reconfirmar que, de las manos de sus dueños particulares, pasaron luego a los estantes de aquella institución de origen colonial.

En lo que se refiere al *Lycée ou course de littérature ancienne et moderne*, por el francés J. F. Laharpe (1739-1803), diremos que contamos también con varios ejemplares de esta colección, ubicados igualmente en la División de Libros Antiguos de nuestra principal biblioteca. Los mismos poseen el sello de la

Universidad de Caracas y se encuentran registrados en el catálogo de biblioteca de aquella universidad (Ernst, 1875, p. 151).

Dentro de los otros muchos textos de las bibliotecas coloniales que dispusieron algunas páginas para hablar de la música, de su historia y de su cultivo en sociedad, merecen también –aunque sea una breve mención- las llamadas crónicas de Indias. Se trata de textos, nada especializados por cierto, en los cuales un cronista (muy comúnmente sacerdote) narra las más diversas cosas de la vida americana, ya porque las vio con sus propios ojos, ya porque se las contaron, o ya porque las dedujo a partir de la lectura de documentos y archivos de indias. A pesar de lo dicho, estos libros son prolijos en noticias musicales de los indígenas, de los españoles y de los criollos, las cuales encontraron difusión en América una vez que estos libros fueron publicados en la metrópolis española o en otra ciudad europea.

2.1 La crítica de los estilos operáticos en los estudios literarios del siglo XVIII.

Como ya fue advertido, de los varios temas de interés musical que comúnmente son aludidos por las historias de la literatura del período colonial, uno de los que tiene mayor cobertura es, indudablemente, el de la crítica e historia de la ópera. Esto es así porque a la luz del pensamiento dieciochesco, el estudio de la ópera parece tener mayor interés para los estudios literarios que para los de historia de la música, cosa que se invirtió en los siglos siguientes.

El caso de los autores que se estudiaron aquí es especialmente interesante, pues ambos, Juan Andrés y Laharpe, fueron testigos y copartícipes del movimiento operático que se desarrolló en sus respectivos sitios de residencia (Italia y Francia), ya para apoyar el género músico-dramático, ya para detractar de él.

En el caso específico de Juan Andrés, diremos que fue decidido defensor de las potencialidades que, en esencia, tenía la ópera seria italiana, pero ferviente crítico de lo que consideraba sus vicios. Para enaltecerla

suscribe las palabras de Algarotti, la más importante autoridad en cuestiones de ópera en el siglo XVIII³⁵. La cita que hace de Algarotti dice como sigue:

De todos los modos... que el hombre imaginó para deleytar los ánimos nobles, tal vez el más ingenioso y perfecto es la ópera... Todo quanto tienen de más atractivo la poesía, la música, la representación, el baile y la pintura, todo se une felizmente en la ópera para excitar los afectos, encantar el corazón y engañar dulcemente el entendimiento.” (Tomado de Juan Andrés, 1787, p. 289)

Por el contrario, cuando critica los vicios del género dramático-musical, Andrés se inscribe dentro del mejor espíritu racionalista del siglo XVIII, defendiendo, como solían hacer los teóricos del arte de aquel siglo, el interés de la poesía:

La poesía es la parte que menos atención se lleva en la ópera, y esta decantada diversión pierde [así] su mayor interés, y el más verdadero y sano deleyte. Si en el teatro no se pudiese gozar más que del espectáculo teatral, no dudo que los empresarios, en medio de la alegría de la música, y del esplendor de las decoraciones y de los bayles, tendrían que llorar la deserción y el abandono de sus más ciegos apasionados, y la ópera sería la diversión teatral que daría menos gusto al auditorio” (pp. 290-291).

Asimismo, y citando a Maffei, afirma que “mientras el actual modo de música se conserve, jamás podrá lograrse que un arte deje de ser mutilada en obsequio de la otra, ni que el superior deje de servir miserablemente al inferior; de modo que el poeta viene a ser lo que el violinista cuando toca para el baile.” (pp. 291-292). A pesar de las señaladas críticas, Juan Andrés no deja de reconocer que “en este siglo [el XVIII] ha hecho muchos progresos la poesía de la ópera, y que en esta parte dramática es la que más brilla el teatro italiano” (p. 292).

Después de estas consideraciones generales, Juan Andrés pasa a examinar las distintas versiones que del género dramático-musical surgieron en el continente europeo. Así, y al referirse a la ópera francesa (sobre todo la de finales del siglo XVII), sólo atribuye a Quinault ciertos éxitos en este

³⁵ Juan Andrés dice tomar la cita del *Sagg. Sopra l' Opera in musica* (?).

género, quien no por ello deja de llevarse algunas críticas. Pero si son fuertes las observaciones que hace a la ópera francesa, más duras son todavía las que se refieren al género inglés, dejándole tan sólo algún valor a las musicalizaciones de Purcell. Además de las óperas y las mascaradas inglesas, Juan Andrés hace referencia a los oratorios de aquella nación, entre los cuales el más celebre es el *Sansón*, “tragedia de Milton, traducida después con algunas variaciones a oratorio por el famoso músico Kindel³⁶, y que ha servido de modelo a Voltaire para la ópera que con ese título ha dado el teatro francés” (p. 301). En definitiva, y citando algunas expresiones de Addison (o Addison), estima el género como digno de burla.

Luego, y volviendo sobre la ópera italiana, única valorada por el crítico, estima los nombres de Apostol Zeno (p. 302) y sobre todo el de Metastasio (p. 304), a quien destina más de un par de docenas de páginas llenas de frases apologéticas que enaltecen una vez más el nombre del más grande libretista de la ópera barroca. En uno de estos párrafos encontramos alusiones interesantes desde el punto de vista musical, dignas de ser mencionadas aquí. En ellas dice:

¿Quién como Metastasio ha tenido la sagacidad poética y musical de evitar todas las palabras menos acomodadas al canto, de procurar una feliz combinación de sílabas para la suavidad y armonía de los sonidos, de mezclar los versos octosílabos con los endecasílabos, de variar proporcionalmente los versos en las arias, de aplicar a toda aquella cadencia, aquellos saltos, aquellas pausas, aquellos acentos que hacen la poesía más lírica y más propia para el canto? Sus versos son tan fluidos, sonoros y armoniosos que parece que no pueden leerse sino cantando. ... Los coros, puestos oportunamente en todos los actos, e introducidos a tiempo donde la acción misma los requiere, son de una hermosura tal, que no sólo hacen que se disimule, sino que se ame su uso, ya fatigoso, tanto por la importunidad de los antiguos, como por la insipidez en las tragedias de los italianos y en las óperas de los franceses (p. 320-321).

³⁶ A juzgar por el título del oratorio y por las referencias a la obra de Milton, el nombre de “Kindel” parece ser deformación de Haendel, quien compuso dicho oratorio en 1741.

Después de considerar el tema de las distintas manifestaciones nacionales del género operático, Juan Andrés pasa a considerar las dos grandes vertientes de la ópera en virtud del tipo de argumento: la ópera bufa y la ópera seria. Respecto al primer género, no son muchos los comentarios halagüeños que se le pueden leer:

“...siempre ha quedado una composición grosera e imperfecta, en la cual la música es muy superior a la poesía. Al oír la música de Pergolesi y de otros excelentes maestros aplicada a semejantes poesías, se llena el ánimo de un justo enojo de ver prostituidas las gracias de una amena y expresiva música a las más irracionales impropiedades, y a las simplezas más groseras” (pp. 325-326).

En cuanto a la ópera seria, se evidencia nuevamente en su espíritu la polémica racionalista en torno a la dialéctica música versus poesía:

...quisiera yo que ésta [la ópera] se acercase a aquella [la poesía] todo cuanto permite la música, y que no se sujetase el poeta a los cantores, sino que la música sólo sirviese para esforzar y dar mayor realce a la poesía; en suma, que la ópera fuese una tragedia más rápida, más afectuosa, más ardiente y más viva, como debe serlo estando animada por el fuego y el espíritu de la música. Marmontel no aprueba que en las óperas se introduzcan personajes de una inalterable verdad, en quienes lo fabuloso no tenga lugar alguno, y que después se quiera juntar con la austeridad de estos personajes el canto que es el más fabuloso de todos los lenguajes... Pero yo no veo por qué se ha de ponderar tanto la inverosimilitud del lenguaje en el canto de la ópera, cuando nadie ha extrañado el tono trágico. No es menor la diferencia que hay entre el común modo de hablar, y el representar en el teatro, que la que se encuentra entre las representaciones de las tragedias, y el canto de la ópera. Elija el poeta una acción generosa y noble que exceda el común modo de obrar, e ilústrela con la sublimidad de los pensamientos, con la viveza de los afectos, y con la fuerza de las expresiones, de modo que sean superiores al discurso familiar, y no me parecerá más inverosímil oír cantar a Tito en la ópera de Metastasio, que verlo recitar en la Berenice de Racine. Comúnmente se tiene como extraño y

absurdo el que los héroes de la ópera vayan a morir cantando, y que los violentos afectos, y las pasiones profundas se expresen con estudiados trinos; pero el defecto en esta parte, cuando le haya, deberá atribuirse a la música, la cual debería haber aplicado aquellos tonos que más correspondiesen a las situaciones de los personajes, y a las expresiones de los versos, y que hiciesen más vivos y animados los afectos que expresan... Un espectáculo de esta naturaleza renovarí las tragedias de los griegos, daría a la poesía su natural lenguaje que es el canto, y debería satisfacer la culta delicadez de aquellas personas, que, no pudiendo llevar con paciencia algunas extrañezas de la ópera, no se satisfacen enteramente con la tragedia moderna.” (pp. 350-354).

2.2 La historia de la teoría musical occidental.

De los capítulos que el mismo Juan Andrés destina al estudio de la música, el que en lo personal nos resulta más interesante, sobre todo por su originalidad dentro del contexto de una historia literaria, es el que él titula *De la acústica* (Tomo VII, Cap. VIII), sección que a nosotros nos parece –por lo menos a ratos- más bien una historia de la teoría de la música. Aquí, so pretexto de rebatir a quienes en distintas épocas han sostenido que la música es obra del oído y no tiene correlación con la matemática (Aristóxeno, Eximeno y D'Alembert), hace un recorrido por toda la historia de la música occidental, exponiendo las razones de quienes, por el contrario, han examinado el fenómeno sonoro a la luz de la ciencia de los números. En este sentido, y aunque reconoce que fueron muchas las “sectas” de la antigüedad griega en donde fue fundamental el estudio de la música (Agenoria, Dámonia, Epigonia, Eratoclea, etc.)³⁷, comienza su relato por la escuela pitagórica, no sin hacerle también ciertas críticas. Ellos –dice- determinaron “que no podía haber consonancia sino de intervalos que se expresasen por razones en extremo sencillas, como cuarta, quinta y octava, por estar comprendidas en las razones $3/4$, $2/3$, $1/2$ ” (p. 446).

Seguidamente pasa a considerar la Escuela aristoxénica, la cual, pese a “sujetarse más al juicio de los sentidos que a los razonamientos matemáticos” (p. 447), terminó por establecer otra teoría que, por no comprenderla

³⁷ Al respecto sugiere Juan Andrés el estudio de los textos de Martini y de Burney.

fácilmente el oído, tuvo que hacer uso nuevamente de los cálculos numéricos para determinar los intervalos en término de tonos y semitonos. Sobre la corrección y complementación de ambas posiciones (la pitagórica y la aristoxénica), creó Dídimos Alexandrino la suya, describiendo la existencia del semitono menor, el tono menor y el mayor, posibilitando de este modo el que se considerase a la “tercera verdaderamente armónica y consonante” (p. 449). La idea fue retomada y difundida por Tolomeo, quien dejó además ocho formas diferentes de escalas, y redujo asimismo el número de los tonos que se contaban en su tiempo (trece o quince), estableciendo en cambio los ocho que tradicionalmente se conocen.

Temeroso de no poder cumplir con la ingente cantidad de autores que han escrito sobre música, Juan Andrés hace un alto en esta crónica musicográfica de la antigüedad, no sin antes advertir que la música ha tenido –como ningún otro arte– un insólito número de “músicos, matemáticos, filósofos, políticos, historiadores y escritores de toda clase, que han empleado sus eruditas fatigas en ilustrar este arte” (pp. 452-453). Lamentablemente, y en medio de tanta aparente fecundidad, han existido también los que simplemente se han dedicado a copiar o repetir las palabras de los antiguos, incluyendo aquí las “estériles charlatanerías” de las teorías de las esferas (hablamos siempre siguiendo a Juan Andrés).

Como es común ver en la historiografía musical, Juan Andrés atribuye a la profana y gentilicia música de los griegos los modos de los cantos sagrados medievales que, como dice San Agustín en *Las confesiones*, introdujo San Ambrosio en su iglesia de Milán y, casi dos siglos después, reformó San Gregorio (pp. 464-465). Hucbaldo, Odón y otros latinos de la temprana Edad Media escribieron también sobre la música, pero usando con frecuencia palabras técnicas griegas que claramente manifiestan derivar su música eclesiástica de aquella otra secular. Sólo el célebre Guido Aretino formó de algún modo una nueva época en el arte de los sonidos, dando principio a la música moderna. Guido creó el hexacordo y les dio nombre a tales cuerdas o notas, sirviéndose para ello del himno de San Juan. También creó las distintas propiedades (becuadro, bemol y natura) e, incluso, hizo sustanciales aportes a las pautas que constituyen el actual pentagrama (p. 466-467).

Después de las novedades musicales atribuidas a Guido, la invención más importante –según Juan Andrés– ha sido la de las figuras o caracteres de duración, las cuales suelen atribuirse a Juan de Muris (siglo XIV), si bien otros escritores la hacen derivar de Franco de Colonia. Estas invenciones fueron enriquecidas después por Felipe de Vitri, añadiendo figuras musicales aún más breves. A este mismo compositor debe agradecerse el haber sido un precursor de los motetes que después han estado tan en uso en la música moderna (pp. 68-469). Todas estas innovaciones hicieron que para aquellos tiempos la música fuera considerada nuevamente como una ciencia especulativa y como una parte más de las matemáticas, siendo acogida no sólo en las iglesias sino también en las universidades. Dice Juan Andrés que la primera de ellas “fue la Universidad de Salamanca, en la cual, según el testimonio muy autorizado en esta materia del célebre Francisco Salinas, se erigió ya en el siglo XIII por el rey Alfonso el Sabio una cátedra de música...” (p. 474). En las universidades de Inglaterra se ven desde el siglo XV algunos graduados en música (ya sean bachilleres, maestros o doctores) y la Universidad de Bolonia imprimió en 1482 una obra de música de Bartolomé Ramos, donde él había sido profesor con anterioridad. Lo propio ocurrió en Milán, donde Franchino Gafurio había sido su primer profesor.

A partir del Renacimiento, la vanguardia de la teoría musical pondrá en el tapete el tema del temperamento, todo lo cual –según Juan Andrés– viene a constituir una manifestación más de la renovación del pensamiento musical de la antigüedad, en particular el del mencionado Tolomeo³⁸. Son muchos los estudiosos que destinarán sus escritos para ilustrar este tema, pero para este historiador, de ellos cabe destacar a Ramos, a Fogliari y, sobre todo, a Zarlino y a Francisco Salinas. Síguele a estos estudiosos del fenómeno acústico el célebre Galileo, quien con sus elucubraciones logró explicar con mayor éxito que los pitagóricos antiguos los fenómenos de la resonancia por simpatía, las razones físicas y fisiológicas que explican la consonancia y la disonancia, y aquellas otras que determinan la frecuencia. Las teorías de Eulero, Mollet,

³⁸ Es particular y, en nuestra opinión, digno de hacerse notar, el que Juan Andrés plantee el tema del temperamento musical como una manifestación más del espíritu “renacentista” (entiéndase de renovación del pensamiento antiguo), dejando de lado como principal causal, el asunto de la tonalidad y la modulación al que modernamente suele atribuirse el surgimiento del temperamento igual.

Sauveur e, incluso, Cartesio³⁹, son –a juicio del Cronista- reciclaje de las mismas teorías de Galileo.

De aquí en adelante el relato de Juan Andrés tiende más hacia la crónica de la ciencia acústica propiamente dicha, alejándose un poco de la historia de la teoría musical. Desfilan en su inventario Newton, Cramer, Saveur, Tailor, Euler, Bernoulli, D’Alembert y otros que, aunque tienen mucho que aportar a la física, poco aportan para un resumen de interés musical como el que aquí se plantea. Se centran, la mayoría de ellos, en el problema de la propagación del sonido y en la determinación de su velocidad.

Del siglo XVIII, en el que se sientan las bases de la ciencia acústica propiamente dicha, quizás sea de mayor interés musical las propuestas sobre la teoría del bajo fundamental de Rameau, la teoría general de los sonidos armónicos de Grange, y el descubrimiento del “tercer sonido”, por Tartini. Cierra este capítulo Juan Andrés retomando el nombre de Eximeno (el que diera origen a toda su larga disquisición) quien, aun siendo “muy versado en la matemática y en la música para conocer muy íntimamente la naturaleza de la una y de la otra... refuta los sistemas músicos de los matemáticos. Los tonos de la música no son para él más que los acentos del habla...” (pp. 504-505)⁴⁰.

2.3 Laharpe y la historia de la ópera francesa.

Más que unos capítulos destinados a la historia de la música, lo que el curso de literatura de Laharpe (o La Harpe) nos ofrece es una evolución completa del desarrollo de la ópera en Francia, desde el momento en que ésta hace su aparición (siglo XVII) hasta el instante en que al mismo La Harpe le tocó ser testigo presencial de su desenvolvimiento (fines del siglo XVIII).

Tal y como acontece con Juan Andrés, el historiador y crítico francés ve el fenómeno de la tragedia lírica y de la ópera comique, como un asunto fundamentalmente poético-literario, obviando la naturaleza musical y escénica del género.

³⁹ Entiéndase Descartes.

⁴⁰ Por el tipo de comentario es de suponer que Juan Andrés alude a lo dicho por Eximeno en el (1717-1783) en *Dell’origine e delle regole della música con la storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* (1774).

Respecto al contenido propiamente de su historia, el capítulo octavo del tomo VI no es más que un estudio, bastante detallado, de los libretos de Philippe Quinault (1635-1688), quien, conjuntamente con Jean Baptiste Lully (1632-1687), se constituyó en el “gran apoderado” de la tragedia lírica francesa durante célebre reinado de Luis XIV, después que Perrin (poeta) y Cambert (compositor) fueron reemplazados en el monopolio que aquel monarca le había concedido.

Por su parte el tomo XII, constituido por los capítulos VI y VII, está destinado íntegramente al estudio detallado de los géneros operáticos franceses, los cuales se desarrollaron, sobre todo, a partir del siglo XVIII. En el primero de estos La Harpe somete a riguroso estudio a un buen número de libretistas fundamentales en la historia de la ópera francesa, entre quienes cabe destacar:

- Antoine Danchet (1671-1740), libretista casi exclusivo del compositor André Campra (1660-1744);

- Antoine Houdar de la Motte (1672-1731), libretista de los compositores Pascal Collasse (1649-1709), André Cardinal Destouches (1672-1749), Michel de La Barre (1675-1744), Marin Marais (1656-1728) y del ya mencionado Campra.

- Pierre-Charles Roy (?): libretista de Louis de Lacoste (?), Jean-Joseph Mouret (1682-1738) y de los mencionados Campra y Destouches.

- Simon-Joseph Pellegrin (1661/3-1764): quien hizo libretos de los hoy poco recordados Alexandre de Villeneuve (1677-1756), Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), François Colin de Blamont (1690-1760), Joseph-François Salomon (1649-1732), Thomas Bertin de la Doué y Henry Desmarest (1661-1741), además de los mencionados Destouche y Lacoste. Sus óperas más recordadas son Jephthé e Hippolyte et Aricie, las cuales se escribieron para el célebre Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

Establecidas las principales figuras literarias de la ópera francesa, pasa La Harpe a internarse en uno de los asuntos más característicos de la escena operática del siglo XVIII: la querella entre los partidarios del melodrama italiano y el francés. Reposa esta querella, iniciada a principios de siglo con las

diatribas panfletarias entre François Raguenet y Lecerf de la Vieville, sustentadas en varios supuestos de orden estético-musical, lingüístico y político, los cuales quedan debelados en la medida en que el melodrama italiano, más melódico y más musical, pero también más superficial, gana espacio en el país galo, y es comparado con la tragedia lírica francesa, más sujeto a la poesía y por lo tanto a la razón. Discurren en la narración del historiador descripciones en torno al desarrollo del teatro en Francia durante el siglo XVII, advirtiendo el despliegue de la obra de Moliere (1622-1673), Rancine (1639-1699) y Boileau-Despréaux (1636-1711). Por contraste, habla luego de la mayor disposición del pueblo italiano por la música, en donde – acaso por la misma razón- tuvieron mayor difusión los libretos al estilo de Pietro Metastasio (1698-1782), cuyo aporte más significativo al teatro lírico fue la arietta, poesía breve destinada a la melodía y al canto.

Con la entrada del siglo XVIII – describe La Harpe-, el gusto francés se fue haciendo más permeable a la poesía cantada y musicalizada, cosa que quedó claramente evidenciada con los melodramas de Rameau, quien, en un primer momento, no dejó de encontrar cierta resistencia, por apenas intentar recrear el drama de Lully y de Quinault. Pero esta resistencia habría de convertirse en nada cuando, a mediados de aquel siglo, una compañía de cómicos introdujo en la escena francesa una representación de *La serva padrona*, de Pergolesi (1710-1736), dando origen a la “querrela de los bufones” protagonizada por Rousseau. El mismo Rousseau escribió luego una ópera francesa –*Le devin du village*– la cual, después de decenas de representaciones, sirvió de modelo para el desarrollo del género ligero en Francia.

Fue en el seno de estas polémicas en que se desarrolló la reforma operática de Gluck (1715-1787) y Calzabigi (1714-1787), y no fue por casualidad que dicha reforma encontró mejor y más rápida acogida en el país galo, siendo especialmente traducidos sus libretos al idioma francés. Esto fue así, pues, como los mismos reformadores argumentaron, la propuesta no pretendía otra cosa que conferir autenticidad a la acción dramática, poniendo a la música al servicio de la poesía. Pero esta “reforma” también habría de encontrar cierta resistencia, y así se inició la tercera y última etapa de la “querrela: aquella que se estableció entre Gluck

y los seguidores de Niccola Piccini (1728-1800). Entre estos últimos, por cierto, se hallaba, nada más y nada menos que el propio La Harpe, acompañado por el escritor Jean-François Marmontel (1723-1799). Para ellos, el objeto de las artes que conmueven era producir placer en el espectador, mientras que para Gluck, lo que contaba era la verdad dramática.

El capítulo de esta historia la cierra el autor con una serie de observaciones sobre las *Memoires ou essais sur la musique*, de A. E. Modeste Grétry (1741-1813), sección en donde está explicada con vigor y claridad el pensamiento del compositor sobre los principios de la obra dramática, que él quería volver a conducir a una pura declamación, aboliendo casi totalmente el canto propiamente dicho.

El capítulo VII del mismo tomo XII está destinado a la ópera comique y al vaudeville que le antecedió. Allí, una vez más, se somete a riguroso estudio a los principales libretistas de la comedia musical francesa, entre quienes cabe destacar:

- Alain-René Lesage (1669-1747): novelista y dramaturgo francés, quien escribió unas cien comedias para el teatro de ópera cómica La Foire. Entre sus obras más celebradas se encuentran algunos títulos con música de Charles Simon Favart (1710- 1792).

- Alexis Pirón (1689-1773): poeta, dramaturgo y director del teatro de La Foire. Fue él quien introdujo a Rameau en la escena parisina, componiendo en conjunto, comedias musicales.

- Jean-Joseph Vadé (1719-1757): escritor francés, quien se dio a conocer, a partir de 1745, como autor de canciones y poesías ligeras, así como vodeviles y óperas cómicas que compuso junto a Antoine Dauvergne (1713-1797), E. R. Duni (1709-1775), etc.

- Charles Simon Favart (1710-1792): dramaturgo, empresario teatral y compositor. Escribió más de 150 libretos para Gluck, Grétry y otros músicos de su época. Protegido por Madame Pompadour, en 1757 fue nombrado director del teatro de la Ópera cómica.

- Michel Jean Sedaine (1719-1797): dramaturgo francés. Tuvo gran éxito con sus óperas-comiques, acompañadas por las partituras de algunos de los más grandes compositores de su tiempo, tales como André Modeste Grétry (1741-1813) y Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817).

- Jean François Marmontel (1723-1799): literato y autor del *Essai sur les revolutions de la musique en France*, 1777. También escribió y arregló libretos para Piccini y Grétry, algunas con éxito sin precedentes.

- Thomas d'Hele (1740-1780): libretista británico-francés, quien trabajó con Grétry en varias de sus óperas.

- Louis Anseaume (¿- 1784): literato francés, quien escribió libretos para Monsigny, Philidor y Gluck. Con este último compuso: *La Fausse esclave* (1758), *L'Île de Merlin* (1758) y *L'Ivrogne corrigé* (1760).

Finalmente cultivaron también este género de composiciones Poinsenet y Gherardi, libretistas hoy prácticamente olvidados.

2.4 Noticias etnomusicográficas en las crónicas de Indias.

De los relatos de interés musical que se difundieron en las crónicas de Indias destacan, en primer lugar, aquellas que atañen a la música en la vida de los naturales de América. No se puede, por las limitaciones propias al perfil de esta investigación, hacer un estudio detallado de todas las crónicas que se ocuparon de la vida musical de los originarios del Continente y que pudieron ser difundidas en las bibliotecas caraqueñas durante el período colonial; pero para muestra de lo que allí se divulgó bastará una síntesis de aquellas obras que se ocuparon del territorio de lo que hoy es Venezuela, y que por tal, debieron circular entre las bibliotecas coloniales caraqueñas. Entre estas crónicas cabe mencionar:

Historia indiana, por Nicolás de Federmann (1557): Allí alcanza a decir que vio a los Ayamanes (grupo del actual estado Falcón) “lanzando grandes gritos y sonando el botuto, como es uso de ellos en la guerra” (1916, p. 409). El botuto, al parecer era una especie de megáfono hecho de una rama hueca o con una caña ancha, en la cual el ejecutante hablaba, cantaba o bramaba. Otra posibilidad es que fuera una especie de trompeta primitiva que produciría unas pocas alturas. En cuanto a su uso, el mismo Federmann nos dice que se trata de un instrumento de guerra, pero otros cronistas relataron haberlo visto y oído en una función distinta. Hoy en día se le da el nombre de guarura o botuto a una concha de caracol marino con un orificio practicado en el ápice que le sirve de boquilla, y se ejecuta haciendo vibrar los labios mientras se sopla para producir un sonido fuerte y penetrante, con el cual se acompaña a los tambores cumacos durante las festividades en honor San Juan Bautista, especialmente en las localidades del estado Vargas.

Noticias historiales de la conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales, por Fray Pedro Simón (1627): se ocupa de los instrumentos que hacían los indios cuando asistían a las fiestas y a los actos velatorios. En primer lugar, habla de los cascabeles con muchas sartas de caracoles y conchas que llevaban a las fiestas para que sonaran. Por el relato del cronista se trata de lo que en la clasificación de los instrumentos musicales establecida

por los musicólogos Erich Von Hornbostel y Curt Sachs en 1914, se denomina idiófono de golpe indirecto; es decir, que el sonido se produce al moverlos y chocar entre ellos mismos. Su construcción es muy simple: se elaboran con desechos naturales que se perforan y se agrupan en racimos por medio de un hilo. Su uso, como lo dice Fray Pedro Simón, era para que sonara mientras bailaban. Estos collares, pulseras o perneras pueden verse en la actualidad en algunas de las etnias que habitan el territorio nacional. En cuanto a los cantos, es posible apreciar en el relato del cronista prácticas grupales antifonales, cantos acompañados y juegos de matices, todo de forma concertada.

Conversión de Píritu, por Fray Matías Ruiz Blanco (1690): hace referencia a los cantos y toques de difuntos y fiestas, en donde solían pasar hasta ocho días cantando las proezas del fallecido. En los bailes remedaban a los animales de la tierra y a los peces, bailando en corro, tomados de las manos, cantando unos y tocando otros, acompañados de tambor y “gaitas gruesas” (1963, p. 44). El término gaita es usado con gran ambigüedad por los cronistas, pudiendo interpretarse como birimbao, trompa guajira o furruco. Lo mismo pasa con el advertido tambor, comentario donde no se especifica si se trata de un idiófono o un membranófono. También habla el sacerdote de otros instrumentos que utilizaban los nativos en sus alabanzas a lo divino; entre ellos la purma, especie de instrumento mixto donde participan las maracas (calabazas) con algún tipo de tambor, y el atabal, especie de tambor que, por la gran sonoridad que le atribuye el cronista, pudiera ser del mismo tipo que el tambor de los Caverres, del que hablaremos de inmediato.

El Orinoco ilustrado, por José Gumilla, S.J. (1741): es una de las crónicas que mejor detalla y analiza los instrumentos y costumbres musicales de los oriundos del actual territorio venezolano. En él –por ejemplo– se narran las costumbres del pueblo Sáliva en cuanto al uso del bastón sonaja. Se trata de un idiófono de golpe indirecto, compuesto por una caña larga, en

cuyo extremo superior atan unas tiras de pezuña o cápsula de semillas. Su uso se ha extendido hasta nuestros días y es posible pensar que el chineco criollo de los estados Lara, Yaracuy, Carabobo y Portuguesa, es una derivación del mismo.

También nos habla el padre Gumilla de un grupo de aerófonos, entre los cuales cabe destacar la flauta de cántaro. Ésta es una flauta de caña (para otros es una especie de trompeta) que se hace sonar dentro de una vasija de barro (tinaja) misma que le sirve como caja de resonancia, la cual posee dos aberturas a los lados para pasar las manos. Los otros aerófonos que dice haber visto el sacerdote (trompetas y pífanos) se clasifican dentro del grupo de trompetas simples longitudinales y trompetas poliglobulares. Las primeras son del mismo grupo de los botutos ya comentados, especie de megáfono en donde el ejecutante desfiguraba la voz y producía un sonido descrito como particularmente áspero. Las segundas son un tipo de trompeta compuesta, es decir, de varias cañas, la cual ha sido vista en diversas ocasiones por los investigadores recientes. El relato de estos instrumentos no sólo es interesante por el órgano en sí, sino por la enorme confluencia de todos ellos en un mismo contexto, lo que viene a dar ineludible testimonio de la existencia de orquestas en aquellos rituales.

En la segunda parte de la crónica, en el capítulo XI, el padre Gumilla menciona la caja de guerra o tambor de los Caverres, el cual se describe en los siguientes términos:

“La caja es un tronco hueco de un dedo de casco, tan grueso, que dos hombres apenas lo podrían abarcar, y de tres varas de largo poco más o menos: es entero por todo el circuito, y vaciado por las extremidades de cabo a cabo a fuerza de fuego y agua. En la parte superior le hacen sus claraboyas al modo de las que acá tiene el arpa, y en medio le forman una media luna como una boca, por donde la repercusión sale con más fuerza. Y en la madera que hay en el centro de la media luna se le ha de dar el porrazo para que suene...” (1993, p. 344).

La caja, como se ha dicho, se usa para la guerra, pero no la cargan hasta donde se da el combate, pues su sonido era tan fuerte que aun a larga distancia le escuchaban, y servía su estruendo para estimular a los

combatientes. Con este mismo sentido, y para que resonase con más propiedad, lo colgaban de unos troncos mediante bejucos, de modo que pudiera vibrar libremente. También lo percutían con unas grandes y fuertes baquetas, llevando éstas, en un extremo, una resina que llamaban gurrucay. Como se puede ver, el tambor era un idiófono de golpe directo y su uso al parecer fue común en toda Suramérica. Según Aretz, hasta tiempo relativamente reciente, era posible verlo en algunas pocas y aisladas zonas del estado Zulia.

Historia de la Nueva Andalucía, por Fray Antonio Caulín (1779): hace referencia a la música de los naturales dentro del contexto sociocultural en general. Algunas de las cosas por él mencionadas son una reiteración de lo ya dicho, pero otras son enteramente novedosas. Dentro de estas últimas cabe mencionar las flautas de huesos humanos que los hombres solían tocar cuando volvían victoriosos de la guerra. Éstas aún se conservan, aunque con la diferencia de que hoy no se hacen con restos humanos sino de animales. El cronista también nos habla de la purma, instrumento ya comentado por el padre Matías Ruiz Blanco, pero con alguna diferencia: y es que aquí se dice que estaba hecho de una “caña” y dos calabazos, lo que hace presumir que pueda tratarse de un instrumento distinto del ya advertido. Finalmente, se hace mención de la maraca, de la cual hablaremos al tratar el próximo cronista, por presentarle él de manera más detallada.

Ensayo de historia americana, por Felipe Salvador Gilij, S.J. (1780-1784): es otra de las crónicas que más noticias recoge sobre las manifestaciones musicales de los originarios de la actual Venezuela. A diferencia de Gumilla, el italiano no estudia un instrumento ni un hecho musical en sí, sino que, al referirse a ciertas costumbres indígenas que están siempre vinculadas con la música, hace mención de algún instrumento. Así, al describir la embriaguez en los indios, informa que las mujeres hacen la chicha para llevársela a los bailes, y están día y noche cantando. De la misma manera, cuando trata del tema de la pereza de los indios, advierte que los naturales pasan todo el día bailando, jugando, acicalándose, tocando flauta, sentados o tendidos en sus redes.

Del capítulo XVI al XIX de su libro segundo (Tomo II), Gilij estudia en detalle las actividades de los piaches o médicos brujos orinoquenses, por lo que obligatoriamente hace referencia a las maracas y a su función mágico-religiosa. Cuando se refiere a las enfermedades que de continuo aparecían entre los naturales, comenta que ellos atribuían determinado mal o padecimiento al hecho de que el piache había tocado la maraca por la noche y soplado con aliento venenoso en aquel lugar en el que tantos morían. También eran los piaches quienes presidían las reuniones de las naciones y los bailes, con la maraca en la mano, la cual hacían sonar de continuo mientras conducían el coro de hombres y mujeres.

En el capítulo XVI de su libro cuarto (siempre en el tomo II), el cronista nos describe los juegos de los indígenas del Orinoco. En él hay también una referencia especial a la maraca, lo que nos indica el carácter a veces ambiguo (divino y humano) de este instrumento. En este último sentido hay que advertir el uso del instrumento tanto por niños como por los piaches.

Atención especial merecen aquí los capítulos XVII-XX del mencionado libro cuarto, relacionados todos con el baile. Esto es lógico por cuanto no existe baile alguno en donde no se toque y se cante a un mismo tiempo. En el mencionado apartado se describe nuevamente el botuto, la zampona, las flautas simples y flautas de cántaro, la maraca, el bastón sonaja, etc. Destacan, por no haberse mencionado antes, las prácticas al estilo responsorial entre el piache y sus prosélitos, estableciendo una especie de diálogo entre el personaje principal o solista, en este caso el piache, y la congregación o coro que le acompaña.

2.5 Las crónicas de Indias y las primeras noticias sobre la historia musical de la Provincia de Venezuela.

-Aunque las descripciones musicales que más abundan en las crónicas de Indias son aquellas que corresponden a la vida de los naturales de América (seguramente por el impacto que la cultura del Nuevo Mundo tuvo sobre los cronistas), en estos relatos coloniales también desfilan las noticias sobre las prácticas musicales del conquistador hispano, del aborígen converso, del negro esclavizado y del mestizo.

En efecto, y apenas se inició el proceso de conquista de América, comienzan a aparecer noticias vinculadas al arte de los sonidos. En ese sentido decía una de las instrucciones que dieron los Reyes Católicos al Almirante D. Cristóbal Colón, que para el buen gobierno y mantenimiento de la gente que quedó en las indias y de la que nuevamente iba para poblar y residir allá (15 de junio de 1497) “deben ir...algunos instrumentos e músicas para pasatiempo de la gente que allá han de estar” (tomado de Cook, 1987, p. 8). Esta noticia es reconfirmada por Fray Bartolomé de las Casas, quien, en su Historia de las Indias, libro I, cap. CXII, dice que los Reyes Católicos mandaron a traer “algunos instrumentos músicos para que se alegrasen y pasasen la gente que acá había de estar” (Casas, 1951, tomo III, p. 436).

Tal y como lo hizo notar la profesora Palacios en su aludido trabajo, las crónicas de india hacen pensar que la música fue utilizada en muy distintos contextos y circunstancias durante el periodo de conquista y colonización. Haciendo un ejercicio de síntesis extrema, podemos mencionar aquí los más comúnmente aludidos en estos libros coloniales:

2.5.1 Música para la expedición y la conquista armada.

La más temprana alusión a este tipo de prácticas la encontramos en la carta que Colón envió a los Reyes Católicos en el año de 1498 (para algunos, el punto de partida de la historia documental de Venezuela) en la que se cuenta que el Almirante, para atraer a los indígenas, hizo

“...subir un tamborín en el castillo de popa para que tañesen, e unos mancebos que danzasen, creyendo que se allegarían a ver la fiesta...” (Colón, 1962, p. 9). La estrategia no evitó el conflicto armado entre naturales y foráneos, pues igualmente dice Colón que terminaron entre flechas y ballestas, pero, por lo menos, la música consiguió atraer la atención de los indígenas.

A juzgar por lo que dicen los cronistas de indias que se ocupan del caso venezolano, mucho sirvieron los instrumentos musicales para el desenvolvimiento de las expediciones armadas durante el período de conquistas. Ello está reflejado en varias oportunidades en las Noticias historiales de Venezuela, por Fray Pedro Simón, quien llegó a escribir en una ocasión:

“esta guerra se pregonó con toda solemnidad de trompetas y atabales...” (1963, p. 294).

Al parecer, y por lo que dice éste y otros cronistas, los instrumentos (y sobre todo los tambores) se utilizaban para armonizar o regularizar la marcha de la soldadesca, pero también fueron empleados para excitar los ánimos de las tropas. En esto parece que no se diferenciaban mucho los hispanos de los naturales de América, cosa que hizo notar Gumilla cuando escribió:

Si acá se inventaron las cajas, y tímboles de guerra, los clarines y las trompetas para el gobierno de las marchas y para excitar los ánimos al ardiente manejo de las armas, también las gentes del Orinoco usan una moda rarísima de cajas para la guerra y una gritería infernal para avivarse y excitarse mutuamente en las batallas (1963, p. 341).

2.5.2 Música docta para convertir a los infieles.

Si la música fue útil para la expedición armada y para la guerra, tanto más lo fue y con mayor gusto para la paz y para la conversión religiosa. Al decir de los cronistas, contribuyó mucho a ello, la especial disposición que tenían los naturales de América para la música. En este sentido afirma Gumilla que:

La fábula de Orfeo, de quien fingió la antigüedad que con la música atraía las fieras, se verifica con ventaja en las Misiones de estos hombres, más duros que los pedernales; porque es cosa reparable cuánto los encanta y embelesa la música. Son músicos de su propio genio, y como en varias partes de esta Historia consta, son aficionados a tocar flautas, que ellos se fabrican y otros muchos instrumentos; y está ya experimentado en las Misiones fundadas cuánto los atrae y domestica la música, cuánto aprecian y la gala que hacen aquellos cuyos hijos ha destinado el misionero a la escuela música; y así una de las primeras diligencias de la fundación del nuevo pueblo ha de ser conseguir un maestro de solfa de otro pueblo antiguo, y entablar escuela de música para el fin dicho y para la decencia del culto divino (1963, p. 515).

Esta proverbial disposición del indígena hacia la música facilitó, no sólo su conversión hacia el dogma cristiano, sino también la adquisición de los conocimientos y destrezas de la música docta europea, hasta el punto que le permitió escribir al jesuita Felipe Salvador Gilij:

El fondo nativo, por el que son casi naturalmente músicos, tanto estos como todos los americanos en general, dio ocasión a introducir entre ellos nuestra música. Y si he de decir libremente lo que siento, ninguna cosa fue jamás llevada de Europa a aquellos lugares que más les agradase, ninguna que imitaran mejor. Cantan a varias voces toda clase de divinos oficios; y a juicio universal de quien los ha oído, los cantan bien y con gracia (1987, tomo III, p. 64).

Y más adelante agrega:

En las misas a que asisten los mayores se tocan siempre instrumentos músicos, para los cuales todos los indios son muy dispuestos. Cántase a menudo, y con pompa de hermosas voces, la santa misa. El sábado son igualmente cantadas las letanías de Nuestra Señora, y muchas veces se va procesionalmente por las calles de la reducción cantando el rosario al uso de los españoles.

Son cantados también los responsos del lunes, y cantadas otras devotas oraciones; por no decir nada de las vísperas y de las varias diversiones honestas que se permiten en estas y otras ocasiones por misioneros (1987, tomo III, p. 77).

A tal punto llegó el interés de los indígenas por la música que –según Gilij-

Los nacidos en las reducciones miran como inferiores y hacen amargas burlas de los que son recién venidos de los bosques. Dicen que son a modo de bestias, y que no saben, como ellos, cantar las misas, ni tocar los instrumentos musicales de los blancos...

Los cristianos orinoquenses aprenden canto para intervenir en los oficios de la iglesia. Y he aquí enseguida otra ocasión de jactarse y de competencia, pues cada nación quiere la primacía.

2.5.3 Otros aspectos de la vida musical criolla.

También reflejan las crónicas de indias (sobre todo aquellas que tuvieron la suerte de publicarse y difundirse durante el período colonial), otros múltiples aspectos de la vida musical criolla, ya secular, ya religiosa. Así Juan de Castellano nos habló, en su *Elegía de varones ilustres de India* (publicada parcialmente en 1589), acerca de músicas profanas, de instrumentos y de danzas en la isla de Margarita, en tiempos de la explotación perlífera de Cubagua. Caulín, por su parte, fue prolijo en pequeños datos sobre la música en los conventos e iglesias, describiendo brevemente asuntos relacionados con las misas cantadas, con los cantos procesionales, con las prácticas antifonales y responsoriales, con el canto de letanías e, incluso, con la composición de coplas y canciones en lengua vernácula. Estos datos,

aunque breves, tuvieron que conformar en alguna proporción, la conciencia colonial caraqueña, en torno a su propio pasado musical.

3. La difusión de las ideas estético-musicales.

Advertencia sobre las fuentes:

Para la elaboración de este capítulo nos servimos de diversas colecciones filosóficas, así como de monografías sobre estética, entre las cuales cabe mencionar los siguientes títulos:

- Las cartas de interés musical insertas en el Teatro crítico universal y en las Cartas eruditas y curiosas, por Benito Feijoo, acaso una de las colecciones más difundidas en la Venezuela colonial, conservándose hoy – entre muchos otros- un ejemplar que pertenecía a la biblioteca de la Universidad de Caracas y a la Congregación de San Felipe Neri, fundada por el Padre Sojo.

- Las reflexiones en torno a la música hechas en la colección titulada Espectáculo de la naturaleza, por el Abad Pluche, obra muy difundida en Venezuela y también registrada en el Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas (Ernst, 1875, p. 21);

- Las disertaciones, cartas, ensayos y el Dictionnaire de musique, de J. J. Rousseau, autor referido por Juan Meserón en el prólogo de su Explicación y conocimiento de los principios generales de la música (1824 y 1852) y también registrado en el Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas (Ernst, 1875, p. 163);

- Las disertaciones musicales hechas en las Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, obra del jesuita Estevan de Arteaga, también registrada en el Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas (Ernst, 1875, p. 126);

- Las reflexiones en torno a la música hecha en los Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de bellas letras y bellas artes, obra de Charles Batteaux, con un ejemplar conservado en la División de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela (cota: ZA-501).

Además de ello, fue nuevamente de estimable utilidad los textos: El porqué de la música, de Andrés Lorente, y el poema didascálico La música, de Don Tomás Iriarte.

3.1 Fundamentación teológica del canto gregoriano.

Como advertimos en otras oportunidades (Quintana, 2005, p. 145-147; y Quintana 2007, p. 2007b, p. 22), uno de los grandes vacíos que alberga la investigación en torno a la historia de la música hispanoamericana es el estudio a profundidad sobre las prácticas del canto gregoriano durante el período colonial. Las razones que justifican este descuido posiblemente reposen en la falsa creencia de que el canto llano es sólo cosa de la música medieval o que su estudio nada nuevo tiene que aportar a las características que ya tuvo este canto durante la Edad Media; pero la verdad es que, ni el canto gregoriano es cosa estrictamente medieval, ni son insignificantes las marcadas diferencias entre las prácticas cantollanistas de los siglos XVI, XVII, XVIII y la restitución (a la manera medieval) establecidas por los monjes de Solesmes a finales del siglo XIX.

Como prueba de la indiscutible vigencia e importancia que tuvo el canto gregoriano en Hispanoamérica durante los siglos que duró el coloniaje, pudiéramos citar los muchos textos que produjo y reeditó la metrópolis hispana a fin de que en España y en América pudieran aprenderlo los aspirantes a plazas de sochantre, salmistas y capellanes de coro. A tal efecto pueden mirarse los casi cincuenta (50) textos de que habla Ana Serrano Velasco en Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII (1980, pp. 9-84), muchos de los cuales fueron conocidos en América, llegándose incluso, a realizarse reediciones en el Continente.

En el caso particular de Caracas, ya hemos mencionado algunos de los tratados que se utilizaron para reglamentar la interpretación práctica del canto oficial de la iglesia católica, los cuales pueden ser sub-agrupados en textos de teoría musical y ceremoniales o rituales que también solían incluir “instrucciones” sobre la práctica del canto llano. Para los efectos de este capítulo, interesado en medir más bien cuál era la justificación teológica de aquel canto de origen medieval, bastará tan sólo con referir lo que al respecto dice El porqué de la música, por Andrés Lorente. Su posición en este asunto es de mucha autoridad por cuanto Lorente fue, además de músico,

importante funcionario de la iglesia de Toledo y, como nos revela a lo largo de su texto, experto conocedor de las disposiciones eclesiásticas en cuestiones de música.

En este sentido, y superando lo que dijo San Agustín respecto al papel que debía tener la música para el cristiano, afirma Lorente que deberíamos aprender a cantar para alabar a Dios, tal y como lo hacen los ángeles y los santos en el cielo. También es necesario el canto porque es mandato bíblico y costumbre que proviene de la antigua iglesia de Israel. Esta costumbre fue retomada por la persona de Cristo (Mateo 26 y Marcos 14) y mantenida a través de los siglos por los fundadores y jerarcas de la Iglesia, contándose entre ellos a San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio Magno, San Isidoro, San Severino, el Papa Juan XXII, etc.

El significativo papel del arte de los sonidos en la iglesia católica adquiere su fundamento en una antigua creencia según la cual la música tiene un cierto poder sobre el espíritu humano. Esta creencia, que tiene sus evidentes orígenes en la Grecia antigua, y cuyos testimonios son citados con abundancia por Lorente, fue también recibida por la iglesia cristiana, aunque con algunas prevenciones. En este último sentido hace el Autor la siguiente observación: “advierta, pues, todo músico, que los Santos Padres ordenaron hubiese música en la Iglesia de Dios, no para profanar con ella los Divinos Oficios, sí para que los tibios fuesen más devotos” (1672, p. 21). ¿Cómo se habría de lograr tal estado? En primer lugar, hay cuidar el sometimiento de la música al texto. El Comisario del Santo Oficio de la Inquisición (Lorente), lo dice así:

El canto no se ordenó ni se compuso, para que cantándolo en la Iglesia nos deleitase; sino para que la Letra Divina, más incita y despierta a devoción cantada, que rezada; y tengo entendido ser mucho el provecho, que hace la música en las almas de los fieles, porque oyéndola se encienden en devoción y reverencia de la Majestad Divina (p. 21).

¿Significa este sometimiento de la música al texto un descuido de la misma a favor de la palabra? De ninguna manera; ambos deben ser cuidados, pues ninguno de los dos es suficiente por sí solo. Pero hay cierto género de música, y momentos del oficio religioso, en que se requiere más asistencia del

canto (himnos, antífonas, responsos, gloria, alleluya, etc.) y otros en los que debe privar la palabra (oraciones, lecciones, epístolas y Evangelio).

Respecto a la confluencia del canto llano con el canto de órgano en el templo, el autor de *El porqué de la música*, nos dice: el Concilio de Tridentino dispuso además que:

“para que la casa de Dios se pueda llamar verdaderamente Casa de Oración, no se ha de usar en ella de las músicas, así de órgano como de cantos, cuando son impuras y lascivas; esto es, que no han de ser cantadas ni tañidas en el Oficio Divino ni en el Sacrificio de la Misa, haziendo mezcla dellas con otras músicas profanas” (p. 21). La posición personal de Lorente frente a este asunto es igualmente clara:

... A esto han de atender mucho el día de oy los maestros de capilla en sus composiciones, y los músicos en sus cantos, que es necesario se componga y se cante eclesiásticamente, cumpliendo con los mandatos de los santos concilios, para que de esta suerte no irriteamos a la Divina Majestad; que todo cántico malo sea sacado de la Iglesia (1672, p. 22).

Y a esto agrega un comentario todavía más severo:

El Concilio Basileense, manda, y dize, que el eclesiástico que tuviese atrevimiento de mezclar en el Oficio Divino, las tales canciones, sea por el superior debidamente castigado (p. 22).

En este punto cabría preguntarse, cuál era la posición de este músico y funcionario de la iglesia frente a la proliferación de los villancicos hispanos en estos siglos, los cuales, como se sabe, andaban a medio camino entre lo religioso y lo profano, además de estar en lengua vernácula. La respuesta, afortunadamente, la pudimos encontrar en una de las páginas de su libro:

Los villancicos que se permiten cantar en los coros de muchas iglesias (y en otras partes de ellos, al tiempo de los Divinos Oficios), la composición de su música, sea asimismo hecha con gravedad, honestidad y devota. (En la Capilla del Papa no se cantan palabras vulgares, sino latinas; y en muchas iglesias

observan lo mismo, cantando motetes en las misas en lugar de villancicos)” (1672, p. 88).

3.2 Feijoo y la crítica a la nueva música de los templos.

El estudio de las fuentes directas e indirectas que se llevó a cabo para sustentar esta investigación permitió constatar que una de las obras más difundidas en Caracas durante el siglo XVIII fue, con toda probabilidad, el Teatro crítico universal y las Cartas eruditas y curiosas, ambas del beneditino Benito Gerónimo Feijoo. De hecho, y según escribió Caracciolo Parra León (1989, p. 75) las obras de Feijoo fueron promovidas entre la intelectualidad colonial al amparo de la modernización filosófica de la Universidad de Caracas. Los estudios hechos por Ildefonso Leal llegan también a conclusiones muy parecidas, afirmando éste que para la segunda mitad del siglo XVIII “los escritos del pensador gallego se popularizaron en el país, pues aparece como uno de los autores más solicitados en 1757” (Leal, 1978, p. LXXV). Por nuestra parte hemos podido constatar la existencia de decenas de ejemplares de las más diversas ediciones, conservadas todas en la División de Libros Antiguos de nuestra Biblioteca Nacional.

Dentro del amasijo de cultura dieciochesca que representa El teatro crítico universal y las Cartas eruditas y curiosas, merecen destacarse, en este trabajo de interés musical, los siguientes ensayos:

- En el Teatro crítico universal:

“Música de los templos” (discurso XIV)

- En las Cartas eruditas y curiosas:

“En respuesta a una objeción musical” (carta XXIII, tomo I)

“Maravilla de la música y cotejo de la antigua con la moderna” (carta XLIV, tomo I)

“El deleite de la música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del cielo” (carta I, tomo IV)

De todas estas, la más reveladora del pensamiento musical de Feijoo fue la muy polémica carta sobre la Música de los templos. En ella, y pese a lo

renovador de su ideario en otras áreas del conocimiento, Feijoo se presenta como una figura francamente conservadora frente a la nueva música de su tiempo. Toda su crítica se sustenta, de hecho, en el diferente uso que, según él, hacían los antiguos respecto al arte de los sonidos.

En los antiquísimos tiempos -escribió Feijoo- sólo se usaba la música en los templos, y no fue sino a partir de un proceso de degradación cuando ésta pasó al teatro. “Esta diversidad de empleos de la música indujo también diferencias en la composición, porque, como era preciso mover distintos afectos en el teatro que en el templo, se discurrieron distintos modos de melodía” (1753, párrafo 2). Por ello -y siempre siguiendo a Feijoo- en la antigua Grecia se conservó una música para la iglesia y otra muy distinta para el teatro. Pero en los tiempos modernos, la música propia del teatro se trasladó al templo, creando una gran anarquía en cuestión de estilos. De conformidad con esta posición, denunciaba el Benedictino:

Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias, son, no en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de menuetes, recitados, arietas, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave; pero de eso es muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? ¿En el templo no debiera ser toda la música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas gigas, que apenas hay sonatas que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte, la música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación. (Párrafo 5)

Dadas estas circunstancias -y siempre a juicio del Benedictino- mejor estuviera la iglesia con aquel canto llano, el cual, “siendo por su gravedad incapaz de mover los afectos que se sugieren en el teatro, es aptísimo para inducir los que son propios del templo” (párrafo 8). Esto no quiere decir que Feijoo estuviera en contra del canto figurado, pues, por el contrario, el canto

de órgano tiene la doble virtud de favorecer el acento de la palabra y darle variabilidad a la duración de los sonidos; pero lo que es siempre rechazable, es el abuso que se ha introducido en el canto de órgano.

Respecto a los artificios específicos que haya condenables Feijoo dentro del ámbito de la música eclesiástica de su tiempo, se debe mencionar:

a. - Cromatismo y modulación: el uso abundante de estos pasos cromáticos (por su “blandura afeminada”, por su “lubricidad viciosa”), producen efectos similares en los oyentes. “No hay duda que estos tránsitos, manejados con sobriedad, arte y genio, producen un efecto admirable porque pintan las afecciones de la letra con mucho mayor viveza y alma que las progresiones del diatónico puro, y resulta una música mucho más expresiva y delicada. Pero son poquísimos los compositores cabales en esta parte” (Párrafo 12).

Además de los cromatismos, pero emparentado con él, es también condenable –a juicio del Reverendo– las constantes modulaciones.

b. - Disminución de figuras: la costumbre moderna –según Feijoo– de hacer uso excesivo de figuras pequeñas (“trícorcheas” y “cuatricocheas”) hace que dicha música sea casi inejecutable a los intérpretes e indiscernible a los oyentes.

c. - Falta de sujeción a un solo tema: la tercera distinción que hace a la música moderna cuestionable, es la libertad que se dan los compositores de ir metiendo toda clase de ideas fantasiosas sin ligarse a imitación o tema.

El gusto que se percibe en esta música suelta, y, digámoslo así, desgredada, es sumamente inferior al de aquella ordenación con que los maestros del siglo pasado (¿XVII?) iban siguiendo con amenísima variedad un paso, especialmente cuando era de cuatro voces; así... deleita mucho menos un sermón de puntos sueltos, aunque conste de buenos discursos, que aquel con variedad de noticias, y va siguiendo conforme a las leyes de la elocuencia el hilo de la idea, según se propuso al principio la planta (Párrafo 30).

d. - Incoherencia entre música y texto: en esto se yerra – según Feijoo- tanto por defecto como por exceso. Por defecto pecan aquellos que forman la música sin atención alguna al genio de la letra; por exceso, quienes arreglan el canto a lo que significa cada palabra en sí, en vez de obrar conforme al significado de las oraciones. En este último aspecto, son ejemplo de mal manejo, las obras de Durón.

e. - Modos, tonos y registros: en cuanto a la eficacia de algunos modos o tonos para producir ciertos efectos (tal cual lo entendían los antiguos), Feijoo se muestra un tanto incrédulo; no obstante, le concede grandes propiedades “éticas” a la altura de los sonidos. Para él “la misma música, puesta en voces más bajas, es más religiosa y grave; y trasladada a las altas, perdiendo un poco de la majestad, adquiere algo de viveza alegre, por cuya razón soy del sentir, que las composiciones para las iglesias no deben ser muy subidas” (Párrafo 41).

f. - Instrumentos en el templo: justo por la razón antes expuesta, Feijoo desaprueba el uso del violín en la iglesia. “Los violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distinta de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los misterios” (Párrafo 43). No obstante lo dicho frente al violín, es mucho más benévolo cuando se trata de otros instrumentos como el arpa, el violón, la espineta y, por supuesto, el órgano.

g. - Poesía para las cantadas: en términos generales, y a juicio de Feijoo, en España son muchos los que hacen coplas pero casi ninguno es poeta. Esto es peor cuando de cantinelas sagradas se trata. Esto se debe a que los poetas de habilidad (Don Antonio Solís, entre ellos) han mirado estas letrillas como cosa de juguete, “siendo así que ninguna otra composición pide atenderse con tanta seriedad” (Párrafo 49).

Pero aún no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es, que ya que no todas, muchísimas están compuestas al genio burlesco. Con gran discreción, por cierto; porque las cosas de Dios son cosas de entremés. ¿Qué efectos darán del inefable Misterio de la Encarnación mil disparates puestos en la boca de Gil y de Pascual? Déjolo aquí, porque me impaciento de considerarlo (Párrafo 52)

Este desorden, según Feijoo, se hace extensible también a la música en latín: “lo que se ha dicho aquí del desorden de la música de los templos no comprende sólo las cantadas en lengua vulgar; más también salmos, misas, lamentaciones y otras partes del Oficio Divino” han sufrido los embates de la moda que ha venido desde Italia, plagándose ahora de ariosos y recitados (Párrafos 33).

La culpa de esta corrupción de la música de los templos, se la atribuye el Sacerdote, a dos razones a saber:

La primera: la incompetencia de algunos compositorcillos que, a fuerza de ser buenos en el órgano o en el violín, se creen diestros creadores en cuestión de música, haciendo falsas (disonancias) sin prevenirlas ni abonarlas; tomándose licencias como de dos octavas o quintas seguidas; e introduciendo accidentes y mudanzas (modulaciones) sin tener la destreza de compositores de genio.

La segunda: la influencia de la moda italiana. Respecto a ésta, advierte en su párrafo 24:

Verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto... Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto con la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo que lo que llaman adelantamiento es ruina.

Esta italianización de la música española se debe -a juicio de del reverendo Padre- a Durón quien “introdujo en la música de España las modas extranjeras. Ello fue agravado por quienes vinieron detrás de él. Algo muy distinto fue D. Antonio Literes “compositor de primer orden” y “acaso el único que ha sabido juntar todo la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la música moderna” (Párrafo 16).

Yo quisiera que este Compositor siempre trabajara sobre asuntos sagrados, porque el genio de su composición es más propio para fomentar afectos celestiales, que para inspirar amores terrenos. Si algunos echan de menos en él aquella desenvoltura bulliciosa, que celebran en otros, por eso mismo me parece mejor; porque la música (especialmente la del templo) pide

una gravedad seria, que dulcemente calme los espíritus; no una travesura pueril que incite a dar castañedas (Párrafo 32).

3.3 Pluche y la música como medio útil a la instrucción.

Junto con las obras del Padre Feijoo, el Espectáculo de la naturaleza, por el Abad Pluche, debe contarse como uno de los textos que más amplia difusión tuvo en Caracas durante la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, el historiador Ildefonso Leal (1978, p. LXXXVII- LXXXVIII) afirma:

La voluminosa obra del abate Noel Antoine Pluche (1688-1761) en ocho tomos, *Sepectacle de la nature*, editado en París en 1732-1750, se leyó también en Venezuela en el año de 1765, en la traducción al castellano efectuada por el padre Esteban Terreros y Pando, en los años 1753-1755. La traducción impresa en Madrid, en dieciséis volúmenes, con el título *Espectáculo de la naturaleza, o conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural*, que han parecido más a propósito para excitar una curiosidad útil, y formarles la razón a los jóvenes lectores, fue considerada como una tarea meritoria, pues el vocabulario científico –advierte Jean Sarrailh - no era todavía muy familiar a los españoles, desprovistos de diccionarios de ciencia. La obra de Pluche, alabada por Feijóo como “excelente” y “recibida con aplauso de los eruditos curiosos de todas las naciones europeas” acercaba la mente de los criollos a las ciencias modernas.

Esta afirmación de Leal, es confirmada luego con una decena de noticias sobre bibliotecas caraqueñas (o noticias de embarcaciones que traen libros a Caracas), las cuales mencionan entre sus inventarios bibliográficos el texto de Pluche. Lo propio hace también Enrique Marco Dorta (1967), quien nutre estos datos con una media docena más de relatos sobre las embarcaciones de estos libros en dirección a Caracas o la Guaira (a la Casa Guipuzcoana).

En lo que respecta a nuestras propias investigaciones, sabemos que en nuestra Biblioteca Nacional se conservan unas cinco colecciones del texto de Pluche (cuatro en Libros Raros y una en la Biblioteca Arcaya), los cuales gozan de una indiscutible procedencia colonial.

En cuanto al contenido de este libro, y en lo que tiene que ver con arte de los sonidos, diremos, retomando palabras de Enrico Fubini, que Pluche dedicó muchas páginas de su libro a la música, “siendo sintomático que hable de este arte en el libro VII, que se ocupa de las Profesiones instructivas” (1997, p. 190). Con ello se advierte de plano que el papel que este autor le atribuye a nuestro arte es el de favorecer la instrucción de la sociedad, sobre todo en cuestiones de moral y de religión.

Parafraseando al propio Pluche, la música es una especie de palabra que si procura agradar al oído es sólo para hacer más eficaces sus lecciones por medio de la dulzura que trae consigo (1785, p.105). De acuerdo a esto, basta que procure agradar sin instruir para que empiece a degenerar.

La prueba de que el rol que debe cumplir la música es favorecer la instrucción social la haya el Abad francés en la historia de la humanidad, pues ella prueba como “desde la más remota antigüedad vemos siempre estrechamente unidos los cánticos a las asambleas de religión... De aquí vinieron los himnos, las odas y las fórmulas solemnes” (p. 115). También dice Pluche que en la antigüedad “todo aquello, de que convenía acordarnos, se ponía en tonos: estos hacían en los hombres la impresión más viva” (p.116). Fue sólo más tarde, y con “la costumbre de cantar alabanzas a los dioses imaginarios y más llenos de pasiones que los hombres más desreglados, [cuando se] corrompió eficaz e infaliblemente todas las ideas de virtud” (p.117).

Esta postura del Abad habría de ponerlo necesariamente en una posición adversa con respecto a la música puramente instrumental, la cual, para entonces, tenía sin embargo unos dos siglos de desarrollo y difusión. En palabras del propio Pluche:

Es, pues costumbre sumamente introducida, ya ha algunos siglos, descuidar de la música vocal, y aplicarse únicamente a deleitar el oído, sin ofrecer al entendimiento pensamiento alguno; en una palabra: intentar contentar al hombre con una dilatada serie de tonos destituidos de sentido, lo qual es directamente contrario a la naturaleza misma de la música, que es imitar, como todas las buenas artes, la imagen, y el sentido que hay en el alma (p. 119).

Esto no quiere decir que el Abad estuviera en desacuerdo con la exposición de preludios, interludios y post-ludios instrumentales, pues en realidad lo que quería era evitar:

“la dilatada serie de voces, que por sí no son significativas, o que dexan de serlo después de habernos advertido suficientemente...” (p. 122).

La sonata más armoniosa, cuando sólo es instrumental, viene necesariamente a ser fría, y luego enfadosa porque nada expresa. En tal caso es como un hermoso vestido separado del cuerpo y colgado de una estaca (p. 123)

Otra crítica que surge del mismo rol que le atribuye Pluche a la música, es el que tiene que ver con los vicios de ingenio (o virtuosismo compositivo) tan dados a ser cultivados por intérpretes y compositores de aquel siglo XVIII. Al respecto decía:

Tales son los descuidos, con que los músicos, por parte de muy buenos y muy estimables talentos, han pervertido el uso de los instrumentos. Después de haber corrompido el gusto de los aficionados a esta bella arte, habituándolos a la manía de sacudimientos, y convulsiones, procuran su aplauso, e intentan sorprenderlos con la prueba de la superioridad de su método. La emulación torció a los compositores también ácia esta parte, de tal manera que hoy día aquel parece componer mejor, [en la medida en] que se arrebatata en alegros, y singularidades arduas, y trabajosas. Los concurrentes, llenos de pasmo, los aplauden y el músico se cree ya en el cielo. ¿Cómo podremos en esta suposición esperar que vuelvan a lo simple y natural? (p. 125).

A juicio de Pluche, todas estas críticas son extensibles a la música vocal, pues ésta, lejos de poner a su servicio a la música instrumental, se ha contagiado con ella, adquiriendo todos sus desórdenes y caprichos.

Otro aspecto que trasluce de este ensayo de Pluche, es el que tiene que ver con la polémica entre la música francesa y la italiana, diatriba harto difundida en el siglo XVIII; pero en este punto, nuestro autor prefiere no tomar partido y establece la discusión, más bien, entre la música cantable y la

música barroca o teatral. La música cantable se define en los siguientes términos:

“toma el método de su canto de las voces naturales, de nuestra garganta, y de los acentos de la voz humana, que habla, para que la atiendan los demás, y escuchen los que los mueva, sin hacer gestos jamás, sin esfuerzo, ni fatiga alguna, casi sin arte” (p. 136). Respecto a la música barroca o teatral, ésta “intenta suspender con el arrojo de sus voces, y hacer que canta compaseando sus ruidosos ecos” (p. 137). La música teatral deberá quedar “en posesión de los espectáculos y de los conciertos públicos” (p. 142), mientras “la música cantable permanecerá, o será puesta en la posesión de las fiestas eclesiásticas y se ocupará enteramente de instruir a los pueblos, cantando alabanzas a Dios, y ensalzando las maravillas de sus manos con un modo natural y sencillo” (p. 146).

Respecto a otros aspectos, tocados por Pluche sin mayor profundidad, éste aboga por la sencillez en la música, así como por la profunda correspondencia entre el texto y el arte de los sonidos. Los poetas, por su parte, “renunciarán para siempre la costumbre absurda de referir una acción muy dilatada en puro canto”, evitando siempre “proponer al pueblo maravillas insulsas de castillos encantados” (p. 149). De ambos aspectos son ejemplarizantes las arias de Lulli y Quinault.

Para terminar, Pluche hace algunas pocas consideraciones sobre el uso de las cantadas en la iglesia, las cuales, por ser un aspecto tan característico de las prácticas religiosas hispanas, no quisiéramos dejar de mencionar aquí. Al respecto dice:

La cantada podría también reemplazar ventajosamente los motetes latinos, que no están admitidos todavía en algunas catedrales... El menor mérito de la cantada es haber nacido entre nosotros; pero el buen éxito y la utilidad son infalibles en ella, siempre que el poeta disgustado de fábulas enfadosas... elija por sujeto las maravillas de la naturaleza o los más hermosos rasgos de la historia, tanto sagrada como profana (Op. Cit., p. 150).

3.4 Rousseau, la música y la teoría sobre el origen de las lenguas.

Como en el caso de las ideas políticas, los archivos coloniales caraqueños permiten constatar la llegada a Venezuela de literatura musical procedente del enciclopedismo francés. De hecho, en la División de Libros Antiguos de nuestra Biblioteca Nacional se conservan hoy varios ejemplares de la famosa *Encyclopedie ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et metiers*, cuyas voces musicales fueron escritas por Rousseau (fundamentalmente) y también por Diderot y D'Alembert. En el caso del ginebrino, nuestros archivos coloniales conservan también un par de ejemplares de sus obras completas, donde se insertan tanto el *Dictionnaire de musique*, como las otras disertaciones, cartas y demás panfletos musicales. Entre estas últimas cabe mencionar:

- El Proyecto concerniente a los nuevos signos de la música.
- La Disertación sobre la música moderna (reelaboración del anterior).
- El Ensayo sobre el origen de las lenguas en que se habla de la melodía y de la imitación musical.
- La Carta sobre la música francesa.
- La Carta de un sinfonista.
- El Examen de los principios aportados por Rameau
- La Carta a M. Burney.

Como se puede ver, los textos musicales de Rousseau son variados y de distinta naturaleza; pero si hay un libro que puede explicar lo que es esencial es su pensamiento musical, así como justificar otros tantos de sus tantos panfletos, ese es el Ensayo sobre el origen de las lenguas en que se habla de la melodía y de la imitación musical. El texto de hecho fue iniciado hacia 1750 y, sin embargo, no vio la luz sino después de la muerte de su autor, en 1781, lo que puede estar poniendo en evidencia un largo período de maduración.

En cuanto al contenido, la obra consta de veinte capítulos, cada uno de los cuales viene a abonar un elemento a favor de la tesis fundamental de Rousseau, misma que nos atrevemos a sintetizar en la siguiente expresión: el lenguaje y la melodía tienen un origen común, único e incluyente. La

música surge de la expresión de las pasiones y se vale, para tal fin, de los acentos y de la prosodia del habla. Ni la armonía, ni la producción de los armónicos naturales (ni la teoría del bajo fundamental expuesta por Rameau), tienen ninguna implicación en este juego.

Esta teoría de Rousseau se argumenta, diacrónicamente, a través de los siguientes planteamientos:

1°. El lenguaje es la primera institución social y surge del contacto entre los hombres. Los medios para que la “comunicación” sea posible, están constituidos por el movimiento corporal (el tacto y el gesto) y por la voz.

2°. En un principio, los movimientos corporales sirvieron para manifestar las necesidades, mientras la voz (la expresión gutural) sirvió para expresar las pasiones (amor, odio, piedad, cólera, etc.).

3°. En virtud del punto anterior, la primera oralidad no tuvo un sentido propio ni preciso sino un sentido figurado. Esto es lo que Rousseau llama tropo.

4°. La diversidad expresiva de este lenguaje predominantemente gutural (vocálico) se determinó por la variedad de sonidos, de tiempos y de acentos. De este modo, el lenguaje oral fue, al principio, cantado y no hablado.

5°. Con el tiempo, el desarrollo racional de las lenguas impuso la proliferación de las consonantes, lo que dio pie al resquebrajamiento progresivo de la lengua cantada. Ello posibilitó también el surgimiento de la lengua escrita, lo que favoreció el razonamiento, pero perjudicó (enervó) aún más el lenguaje vocálico de las pasiones.

6°. Con este proceso se dio fin al acento musical que originalmente tenían las palabras. En este sentido debe aclararse que la idea moderna de acento prosódico, nada tiene que ver con el acento de las primeras lenguas, pues aquél sólo hace uso de la fuerza o intensidad, mientras éste se conforma a partir de los intervalos.

7°. Este proceso de deterioro estuvo determinado, en un principio, por las condiciones climáticas de las distintas zonas geográficas del planeta, ocasionando que en el norte, en donde los rigores del clima impulsaron al hombre el trabajo duro y constante, las necesidades impulsaron el surgimiento de un lenguaje más racional y detallado (consonántico), pero menos musical; en las regiones meridionales, por el contrario, en donde la

benignidad del clima favoreció la conservación del modo de vida primitivo, se retardó más este proceso de deterioro de la lengua primitiva. De allí que tales lenguas (la italiana, por ejemplo) sean más cantables (más vocálicas) que las del norte.

8°. La música, como ha podido verse, surgió conjuntamente con el habla, y como el habla primitiva, tuvo por meta la expresión de las pasiones. Su manifestación natural fue la melodía única, sin superposiciones de voces ni acordes.

9°. Desde este punto de vista, cualquier alteración de este principio, ya por mero hedonismo, ya por especulaciones acústicas, matemáticas o científicas, constituyen una aberración a este principio natural. Esta fue una desviación creada por los propios músicos, llevado a cabo en contra de su propio arte. Todo lo dicho también explica por qué Rousseau condena a la polifonía y a la armonía, al igual que a todos los principios armónicos de Rameau.

10°. No obstante lo dicho, Rousseau reconoce que la tragedia de la música y del lenguaje es ya un asunto consumado. De hecho, se inició en la antigua Grecia, se profundizó con el latín en Roma, y siguió profundizándose con las lenguas y las culturas bárbaras del norte de Europa. Éstas, carentes ya de toda posibilidad expresiva, se conformaron con impactar a los oídos con discantos y armonías, pero perdieron toda posibilidad de impactar a los espíritus con el acento.

11°. Como consecuencia del punto anterior, los Estados modernos, concientes ya de su incapacidad para persuadir a través de la palabra, han sustituido ésta por la fuerza pública. Dicho en palabras de Rousseau: “ya no se cambia nada sino con el cañón y los escudos, y como no se tiene nada que decir al pueblo sino dad el dinero, se le dice con carteles en las esquinas de las calles o con soldados en las casas” (1980, p. 113).

Como se advirtió antes, las ideas esbozadas en el Ensayo sobre el origen de las lenguas... permiten explicar algunas de las voces habidas en el *Dictionnaire de musique*, así como lo expuesto en varias de sus cartas o panfletos. Este es caso de la Carta a Grimm y, sobre todo, de la Carta sobre la música francesa, acaso el texto musical más difundido y controversial del autor ginebrino.

Para que se tenga una mejor comprensión de esta misiva pública, tendrá que recordarse que ella se produjo al calor de la llamada “querrela o guerra de los bufones”, la cual fue una pelea parisiense que se originó en 1752 cuando, a causa de la representación de la ópera de Pergolesi, *La serva padrona*, se establecieron nuevamente comparaciones entre los rasgos de la ópera italiana y la francesa.

París –escribió Rousseau en sus *Confesiones*- se dividió en dos bandos más enardecidos que si se tratara de una cuestión de política o de religión. Uno, el más poderoso y numeroso, compuesto de los grandes, de los ricos y de las mujeres, defendía la música francesa; otro, más activo, más audaz, más entusiasta, estaba compuesto de los verdaderos inteligentes, de las personas instruidas, de los hombres de genio” (1948, p. 351).

Rousseau publicó, poco antes de la polémica carta sobre la música francesa, otra epístola (*Lettre d'un symphoniste*, 1753), en la cual culpaba a la orquesta de la Academia por la mala acogida que tuvieron alguno de los espectáculos italianos. En venganza, los sinfonistas colgaron la imagen de Rousseau en la plaza de la ópera y la dirección de la Academia le prohibió la entrada a la sala. Fue entonces (noviembre de 1753) cuando se produjo la publicación de la *Lettre sur la musique française*, cuyo comentario más proverbial y enardecido, decía como sigue:

No hay ni medida ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es susceptible de ellas; el canto francés no es más que un ladrillo continuo, insoportable para una oreja no prevenida; la armonía es cruda, sin expresión, y, sobre todo, es solamente un relleno de escolar; las arias no son arias de ningún modo, y los recitativos franceses no son recitativos. De donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla, o, si alguna vez la tienen, peor para ellos (traducción tomada de Percy Scholes, 1985, p. 202).

A pesar de su contexto meramente coyuntural, es obvio que la referida carta refleja un aspecto sustantivo del pensamiento de Rousseau, el cual no deben ser soslayado: en primer lugar deja entrever la influencia que –según el <lingüista- le imprimen las lenguas nacionales a su música; en este sentido,

advirtió que “cada música nacional obtiene su principal carácter de la lengua que le es propia y debo añadir que es principalmente la prosodia de la lengua lo que constituye ese carácter (traducción tomada de Medina, 1998, p. 313). De estos mismos rasgos resultaría la riqueza de una determinada música. También la regularidad del compás (de gran importancia para el ginebrino) depende del idioma y, según esto, una lengua en la que los tiempos silábicos tuvieran fronteras muy borrosas, de modo que no resultara posible diferenciar largas y breves, sería poco apta para convertirse en música. Dicho en palabras de Rousseau: “sería preciso cambiar de compás en todo momento y (...) nunca podría dársele a los versos un ritmo exacto y cadencioso (...). La idea de la igualdad de tiempos se perdería por entero en el espíritu del cantante y del oyente” (pp. 313-314).

Para el teórico de la música, son precisamente estas razones las que han hecho que ciertos pueblos, impedidos de poder crear una música plenamente cantable, se hayan escapado por los artificios armónicos y contrapuntísticos, a fin de suplir lo que su lengua no les puede dar. En palabras de Rousseau: “la imposibilidad de inventar cantos agradables obligaría a los compositores a prodigar todos sus cuidados por el lado de la armonía (...). [En este sentido] en lugar de una buena música, imaginarían una música científica (Loc. cit.)”. Pero para el Ginebrino esta solución es peor que la enfermedad, pues, la música debe ser juzgada como si se tratara de un discurso: no se puede pretender escuchar a varias personas (voces) a la vez.

Otra idea “roussonian” digna de resaltar aquí, la constituye el papel que el filósofo le destina al acompañamiento y a los instrumentos. En este sentido parece ser de la opinión que la instrumentación debe estar destinada, o al reforzamiento de la voz al unísono, o al reforzamiento (en los silencios) de aquellas ideas emitidas por la voz previamente: “si el sentido de las palabras comporta una idea accesoria que el canto no hubiese podido dar, el músico la intercalará en los silencios o en los sostenidos, de manera que pueda presentarla al auditorio sin apartarlo del canto” (p. 316).

Al final de la carta *Lettre sur la musique française*, Rousseau somete a crítica un fragmento de la Armida de Lully, estimada por todos los franceses como modelo de perfección. Pero ante las observaciones del crítico, por el contrario, el fragmento, que debería estar lleno de dramatismo, palidece por falta de modulaciones expresivas; ello se debe a los convencionalismos

cadenciales y a la falta de una orquesta que refuerce la acción dramática. Dicho todo esto, el Crítico no puede sino condenar a la música de Lully y, por lo tanto, a toda la música francesa que vio en ella y en su lengua un paradigma y un medio para expresarse artísticamente. Es este el verdadero contexto ideológico que sirve de sustento a aquella célebre carta del ginebrino, la cual, pudiera no ser bien entendida si no se tienen en cuenta estos razonamientos del autor.

3.5 Iriarte, la música y la lengua castellana.

Con todo el calor que generó la polémica dieciochesca en torno al asunto de las lenguas nacionales y su pertinencia para la música, era imposible que no quedara de ello siquiera un lejano eco en el mundo hispano, cuya lengua es casi tan vocálica como el italiano. El tema encontró una ubicación, no muy feliz, por cierto, en las “advertencias” que cierran el poema de La música de Tomás Iriarte (una suerte de apéndice que posee el libro), pero, aun así, ocupó el mayor espacio en ellas, hasta el punto que el mismo Iriarte dice que casi le mereció “el nombre de disertación”, porque allí examinó menudamente la aptitud de la lengua Castellana para el canto (Iriarte, 1805, p. 146).

Como beneficio adicional, habrá de reconocerse que el poema didascálico de Iriarte obtuvo un extraordinario recibimiento nacional e internacional, desde el momento mismo en que vio la luz, llegándose a contar con muchas ediciones en el mundo hispano (Madrid, 1779, 1782, 1784, 1787, 1789, 1805, 1822 y México 1785), además de otras tantas traducciones y ediciones inglesas, alemanas, francesas e italianas.

En el caso particular de Venezuela, que es el que nos ocupa, sabemos de su recibimiento Caracas, no sólo porque Juan Meserón haya mencionado a Iriarte en el prólogo de su Explicación y conocimiento de los principios generales de la música (1824), sino porque hoy se conservan algunos ejemplares en la colección fundacional de nuestra Biblioteca Nacional.

En cuanto al tema de la musicalidad de la lengua castellana, obviamente Iriarte se erige como un reivindicador de nuestro idioma, cosa que se deja ver desde el mismo cuerpo del poema, en donde escribió (pp. 276-277):

Pues si fuera de Italia me desvelo

En buscar un lenguaje
Que a todos para el canto se aventaje,
En el Hispano suelo
Lo encuentro noble, rico y majestuoso,
Flexible, varonil y armonioso:
Un lenguaje en que son desconocidas
Letras mudas, oscuras o nasales;
Y en que las consonantes y vocales
Se hallan con orden tal distribuidas,
Que casi en igual número se cuentan:
No como en las naciones
Del Septentrión, que ofuscan y violentan
De las vocales los cantables sonos,
Multiplicando tardas consonantes:
Lenguaje, en fin, que ofrece
En sus terminaciones
Los agudos y breves abundantes
Y de esdrújulos varios no carece.
Yo, pues, con tal idioma
Haré que la Española melodía
Vaya envidiando menos cada día
La de Florencia y Roma:
Y que admirando gracias del Toscano,
Gracias tenga también el Castellano.

Pero en las “advertencias” –como se dijo- es donde abunda en mayores detalles técnicos, tal y como se lo permitía el uso de la prosa. Al respecto escribió:

En cuanto al uso de vocales y consonantes:

La suavidad de las voces de un idioma consiste principalmente en la abundancia de las vocales, porque ellas son las letras sonoras y cantables; y las consonantes, que no pueden articularse por sí solas, únicamente sirven de retardar o confundir el sonido de las vocales. De este notorio principio resulta que la lengua que más abunda en ellas, será la más acomodada para el canto, como lo es sin disputa la italiana, cuyas dicciones terminan

ordinariamente en vocal. Lo mismo sucede, aunque no con tanta frecuencia, en castellano; al contrario de los idiomas septentrionales, que no sólo en las terminaciones, sino también en los principios y medios de las palabras suelen admitir muchas más consonantes que vocales. Además de esto debe notarse que las consonantes que acaban los vocablos Castellanos, son las menos duras; y así no tienen las finales en B, ni en C, o K, ni en F, ni en G, ni en LL, ni en M, ni en P, ni en T, como acontece en varias voces latinas... (1805: 315).

También reconoce Iriarte que muchas palabras del castellano terminan en consonantes, pero estas son menos ásperas, tal y como ocurre con la D, L, N, R, S y Z. Finalmente existen palabras que terminan en consonantes muy ásperas como la “J”, pero ellas son poquísimas.

En cuanto a la claridad de las vocales:

...las cinco vocales A, E, I, O, U, que entran en las sílabas del idioma Castellano, tienen, como en el Toscano un sonido claro, lleno, señalado y constante, sin que admitamos voces confusas y oscuras de que abunda, por ejemplo, la lengua francesa (p. 317).

En cuanto a riqueza de sílabas y acentuaciones:

Según hace ver Iriarte, es también pródigo nuestro idioma en vocablos que van de una y hasta once sílabas, prevaleciendo entre ellas las de tres o cuatro sílabas que con mayor comodidad se adaptan al metro. De esta variedad de semejantes palabras se origina, obviamente, la variedad que requiere el verso poético. Contribuye muy señaladamente a lo mismo, la diversa colocación de los acentos, pudiendo acentuarse palabras de muchas formas distintas: agudas, graves, esdrújulas, sobre-esdrújulas y hasta en la anterior a ésta como ocurre en “diéramoselo”, “pagáramostela”, etc.

3.6 Arteaga, el empirismo, la belleza ideal y la música como imitación de la naturaleza.

Según afirmó Caracciolo Parra León en el texto *Filosofía universitaria*, 1888-1821, hay evidencias que demuestran que desde 1770, por lo menos,

comenzó “en el ambiente caraqueño de entonces los gritos de guerra contra el Peripato” (1989, p. 46). Además, agregó:

La absoluta preponderancia que dio Descartes a la razón y el papel secundario y mecánico que asignó a la sensibilidad... trajeron consigo la violenta reacción de las escuelas sensualistas, comenzada formalmente por Juan Locke, cuya doctrina, “fuente principal de la filosofía francesa del siglo XVIII”, divulgó Voltaire en su patria en la tercera década del mismo siglo y comenzó a difundirse en España, treinta años más tarde, por obra del arcediano Verney. Poco tiempo después, hallábasela en Caracas con sitio de honor en las disertaciones universitarias y en vísperas de germinar copiosamente... (p. 90).

Y en lo que respecta específicamente a la Universidad de Caracas, el mismo Parra León escribió:

Gasendo y Descartes, Leibniz y Wolf, Malebranche y Berkeley, Bacon, Locke Condillac y Lamark, Eximeno y Verney, dejaron huella profunda en la educación de los universitarios caraqueños que no los leyeron (como algunos dicen sin vista ni examen de documentos) a escondidas y en el deseo de formarse por su propia cuenta, sobresaltados por la Inquisición, sino que los recibieron, a ciencia y paciencia de todo el mundo, de labios de los catedráticos de la Universidad, clérigos y seculares, por lo menos desde 1788 en adelante (pp. 44-45).

Por lo que corresponde a esta investigación, parece que uno de los textos que encontró espacio en los estantes de aquella biblioteca colonial de la universidad caraqueña fue precisamente el del empirista y anti-aristotélico, Esteban Arteaga, cuyo título era *La belleza ideal* (Madrid, 1789) y cuyo contenido está repleto de alusiones a la naturaleza filosófica de la música.

Para poder entender la visión de Arteaga sobre la belleza ideal en la música, primero hay que comprender los conceptos fundamentales esgrimidos en su obra. Ello nos lleva a las páginas introductorias del texto, en donde Arteaga deja bien sentado su postura sensista o empirista ante el problema del conocimiento, hecho que lo inhabilita para intentar, siquiera, definir la belleza en términos generales. Desde este punto de vista nos advierte:

Toda nuestra ciencia se ciñe, pues, a algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la unión del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquélla recibe por medio de los sentidos, y sobre las ideas que se forma con ocasión de las sensaciones.

...Así todos los hombres se entienden cuando pronuncian las palabras escollo, río, montaña, porque todos unen a ellas una misma idea clara y distinta. Pero cuando se pasa de los objetos simples a los complejos y de las ideas sensibles a las abstractas, la certidumbre cesa, porque la formación de estas últimas depende no tanto de la acción inmediata de los objetos sobre los sentidos, cuanto de la operación del entendimiento, la cual es diversa en cada individuo... De aquí nace el diverso significado en que se toman las palabras gusto, honor, interés, instinto y otras semejantes, que cada uno interpreta según sus principios, sus pasiones, su educación, su ignorancia.

A esta última clase de ideas pertenece la de la belleza y de aquí nace la poca conformidad con que se habla acerca de su naturaleza y origen (pp. 7-8).

Debido a estos principios, Arteaga no definirá la belleza en términos abstractos, pues se siente imposibilitado de hacer tal cosa, pero en términos más concretos, dará una visión clara respecto a lo que él entendía por “belleza ideal”, considerada como objeto de las artes de imitación; esto es: poesía, música, pintura escultura y baile o danza. En este sentido dice:

El fin de las artes imitativas es de imitar a la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales o morales del universo con un determinado instrumento, que en la poesía es el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol y el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo, reducidos a cadencia y medida. El fin de la representación es de excitar en el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos a los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite; de cuya

particularidad resulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuando lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables (p. 13).

Justo por este último punto, se hace necesario plantear la diferencia entre la imitación y la copia, pues, “el copiante no tiene otra mira que la de expresar o, por mejor decir, reproducir con la exactitud y semejanza posible el objeto que copia... El imitador [en cambio] se propone imitar su original, no con una semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia o instrumento en que trabaja” (p. 14). De ello se infiere que “lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia, que exige conformidad perfecta, sino la imitación” (pp. 15-16).

Otra consecuencia que deduce Arteaga de este hecho es que lo que el público admira en una obra “no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida” por el creador-imitador. De hecho, “la admiración es tanto más grande cuanto es más indócil el instrumento de que se sirve el artífice” (p. 16). Finalmente, y para cerrar con este punto relativo a la imitación, Arteaga señala que:

“Las artes no imitan la naturaleza así a secas, sino la naturaleza bella” (p. 18). Esto no quiere decir que las artes imiten siempre lo bello, pues muchas veces hacen lo contrario, pero compete al artista – según Arteaga- “hermosear todo lo que imitan, haciéndolo agradable” (p.18).

El segundo término que Arteaga estima necesario definir para poder comprender la “poética” de las artes es el que tiene que ver con la naturaleza. Al respecto nos dice:

“yo entiendo por naturaleza en la presente investigación el conjunto de los seres que forman este universo,... ya cuerpos, ya espíritu..., con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material sensible” (p.19). En lo que tiene que ver con la naturaleza imitable, que es la que corresponde a las bellas artes, agrega: “la naturaleza... es... el archivo de todas las perfecciones... pero... la exacta y desnuda representación de la naturaleza no es ni puedes ser el objeto de las artes” (p. 20).

Los medios con que un artífice puede manifestar su arquetipo o concepto mental son de dos maneras: unos naturales, otros de convención. Llamo medios naturales a las señales de que la naturaleza se sirve para expresar externamente las sensaciones, fantasías o afectos interiores del ánimo; y estos son la risa, las lágrimas, los acentos no articulados, las actitudes, movimientos y cosas semejantes, que son característicos de la especie humana e independiente de todo pacto o convenio. Llamo medios de convención a las señales que los hombres han inventado para tratarse mutuamente y entenderse entre sí, como son las palabras articuladas,... el arte de escribir,... los números,... y otras cosas que no tienen más significado o valor intrínseco que el que les da la necesidad y el consentimiento general de los individuos.

De las dos clases de medios de que se ha hecho mención, la primera constituye el objeto de las bellas artes, la segunda el de las bellas letras.

Los signos y señales naturales, considerados únicamente como objetos de imitación, se perciben con la vista o con el oído...

Sentado esto, se ve claramente que la imitación de las bellas artes recae sobre los objetos naturales que se perciben por algunos de dichos dos sentidos. Los ojos suministran la materia propia de la escultura, de la pintura, y de la danza. Los oídos son las puertas por donde entran las especies pertenecientes a la música. (pp. 21-21).

Pese a que la mencionada distinción entre los signos naturales (propios de las bellas artes) y los signos de convención (correspondientes a las bellas letras) es absolutamente clara, Arteaga admite que hay circunstancias en las cuales “los respectivos artífices hacen una u otra excursión en terreno extranjero, imitando el poeta los signos naturales de la armonía y de la pintura y representando el músico, el pintor o el escultor las ideas que no pueden expresarse sino con signos arbitrarios o de convención” (p. 23). Dicho esto, se dedica a ejemplarizar, con distintos recursos retóricos, cómo las distintas artes se disponen a imitar (o expresar) diversas circunstancias

ajenas a su propia naturaleza. En el caso particular de la música –por ejemplo– cuando se quiere expresar la acción de los cuerpos que, por ser visibles y no sonoros, pertenecen a las artes plásticas y no a la música, se pueden tomar distintas estrategias, dependiendo de si el objeto visible a imitar está estático o en movimiento.

En el primer caso la música no tiene otro arbitrio que el de excitar con los sonidos una sensación conforme a la que excitan con los colores los objetos visibles que ellas quiere expresar. Si el músico quiere, por ejemplo, pintarnos la tumba de Nino, cuyas cenizas va la reina Semíramis a bañar con su propia sangre, no podrá retratar con los instrumentos la denegrida palidez de la tumba; pero, valiéndose de cuerdas bajas y de modulaciones sordas y flébiles, excitará en nosotros el mismo terror y la melancolía misma que sentiríamos si tuviésemos delante de los ojos aquella tumba...

Si se trata de expresar objetos visibles puestos en movimiento, entonces... es evidente que aquí hay cosas que la armonía no puede referir porque no pertenecen a los oídos, sino a la vista, como son, entre otras cosas, la salida de la Aurora y su movimiento progresivo por el horizonte; la venida de la Noche, con la obscuridad tenebrosa que le acompaña. ¿Pues qué haría un compositor de música debiendo bosquejar con los instrumentos y colorir este cuadro? En primer lugar, buscaría algunos puntos generales de relación que se hallasen tanto en los objetos sonoros cuanto en los visibles, como lo son, entre otros, el movimiento y la cantidad. Después notaría cómo en qué manera podían expresarse tales relaciones con la música y en qué semejanza podía darse al movimiento y cantidad de los objetos visibles con la cantidad y movimientos de los cuerpos sonoros. De allí, pasando a reflexionar sobre la venida de la Aurora... comenzaría a usar de pocas voces, y esas remisas y bajas, para expresar la escasa cantidad de luz de los primeros albos y su movimiento en apariencia tardo, hasta que, reforzando poco a poco la cantidad de los instrumentos y el número de las notas con intensidad, celeridad y vibración del sonido, llegase a expresar el día del todo claro y el

sordo bullicio de la atmósfera. Continuando la orquesta por algún tiempo en este estado, vendría la noche, que el maestro pintaría por el método expuesto, esto es, disminuyendo poco a poco la fuerza del sonido... hasta que se hiciesen imperceptibles, para producir de este modo... la idea de la obscuridad... (pp. 27-29).

Por otra parte, y habiendo despejado el hecho de que la belleza artística no es absoluta (como se pretende con la belleza en general) sino comparativa, deberá quedar igualmente claro que el objeto de las bellas artes no es representar objetos naturalmente bellos, sino inspirar en el observador, aquellos sentimientos que experimentaría si estuviera ante el objeto natural. De acuerdo a este mismo principio, se entiende por feo “no lo que se juzga tal en los objetos, sino lo que, imitado por las artes, no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada una aspira” (p. 35). Así sería perfectamente posible encontrar muchas cosas en la naturaleza que, siendo feas por sí mismas, se convierten en bellas por la imitación, si el artífice ha hecho una sabia elección y manejo de la materia que le sirvió de expresión. En este sentido, el artista debe ser cuidadoso en hacer una buena confluencia entre los temas que desea imitar y la materia de la cual se va a servir. Baste un ejemplo:

...muchas cosas triviales y aun chabacanas en poesía, son maravillosas expresadas con la música, como a cada paso se observa en las óperas que los italianos llaman bufas, en las cuales no pocas arias y recitativos de ningún poético mérito causan un efecto prodigioso en el teatro cuando las revisten de notas musicales un Paisiello, un Sarti, un Piccini u otro gran maestro (p. 44).

Para poder alcanzar –según Arteaga- la belleza ideal, convirtiendo, incluso, lo feo natural en lo bello artístico, es necesario que el artífice tenga presentes cuatro cosas:

Primera, cuál es el carácter y la flexibilidad del instrumento sobre el que trabaja; segunda, cuáles son los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento para lograr el efecto; tercera, los grados de belleza real que se hallan esparcidos en aquella clase de objetos naturales que quiere imitar; cuarta, cuál sea la belleza

accesoria que los dichos objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice (p. 50).

Aclarados todos los puntos anteriores, el autor se siente ya en capacidad de definir, por fin, lo que debe entenderse por belleza ideal:

“... es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y resumido las perfecciones de los individuos”. Y más adelante, parafraseándose a sí mismo, insiste: “... no es más que el modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes” (p. 55).

A partir de este momento, Arteaga se dedica a estudiar el fenómeno de la belleza ideal en cada una de las artes por él propuestas, tales como la poesía, la pintura, la escultura y la pantomima. Nosotros, sin embargo, solo nos dedicaremos aquí a la belleza ideal en la música, dada la naturaleza estrictamente musicológica de este trabajo. En este sentido, Arteaga nos dice: “en la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas” (p. 92). Las causas de esta mayor necesidad son varias, pero la principal es que la manera de imitar de la música “es siempre indeterminada y genérica cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos... (p. 92). De este hecho resulta que:

...aunque la música se proponga por objeto imitar a la naturaleza, y realmente la imite con su instrumento propio, que son los sonidos, sin embargo, su imitación no es tan evidente ni tan clara como la de la poesía, escultura y pintura, porque el agregado de los sonidos, cuando son inarticulados, no especifica su objeto con la precisión con la que determinan los versos, los contornos y los colores (p. 93).

Los recursos retóricos de que puede valerse la música para imitar o insinuar una situación determinada ya fueron ejemplificadas en líneas anteriores, pero cualquiera que sea la situación imitada, siempre será ésta una imitación abstracta y no concreta; es decir, podrán aplicarse con igual valor a otras situaciones análogas. Por eso Arteaga prefiere la música cantada a la instrumental, pues, así la poesía suple lo que la música no puede precisar.

En lo que respecta a las potencialidades imitativas de los distintos parámetros de la música, el musicógrafo niega rotundamente cualquier posibilidad imitativa para la armonía. A su juicio, “mientras esta facultad no ofrezca otra cosa más que puros intervalos harmónicos o diversas partes de armonía enlazadas entre sí con vario artificio, causará sin duda deleite al oído, pero no podrá llamarse arte imitativa, porque nada hay en la naturaleza que nos presente la imagen del intervalo harmónico ni del contrapunto” (p. 95). Esto no quiere decir que la armonía carezca de belleza, pero esta belleza es absoluta (en función de los conceptos ya esgrimidos) y no comparativa.

Así las cosas, la belleza ideal de la música recae fundamentalmente en la melodía, a quien corresponderá “pintar con sucesión progresiva de sonidos agradables los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha” (p. 96).

Pinta la melodía ya directamente, expresando el ruido material de los cuerpos sonoros que de un modo u otro nos excitan alguna idea, pasión o imagen...; ya indirectamente, reproduciendo las sensaciones que exista en nosotros la imagen de aquellas cosas que, no están comprendidas en la esfera del oído... Mueve los afectos, ya imitando las interjecciones, los suspiros, los acentos, las exclamaciones y las inflexiones del hablar común... (p. 96).

También al ritmo parece concederle Arteaga alguna facultad imitativa. Sus medios son la medida (la duración de los sonidos) y el movimiento (la simetría con que caminan algunos sonidos respecto de los otros). Los ritmos pueden ser naturales (como el sentido del pulso que se encuentra en la regularidad de muchos sucesos de la naturaleza) o artificiosos, que “son los que inventaron los poetas y los músicos para arreglar el tiempo y el movimiento en sus respectivas artes” (p. 98). En este último sentido, ensalza la poesía lírica de los antiguos, pues “su prosodia era un manantial inagotable de ritmos, con los cuales casi no había movimientos en los objetos de la naturaleza que ellos no imitasen” (loc. cit.). Por esta razón, y por la perfecta trabazón existente entre la poesía y la música, antepone la música de los antiguos a la moderna, considerando aquella más capaz de imitar los afectos.

3.7 Batteux y la música como imitación de los afectos.

Como ha quedado evidenciado con el estudio de la obra Espectáculo de la naturaleza, uno de los medios que facilitó la difusión de la estética musical europea en la Caracas colonial fue la “hispanización” (o traducción y edición castellana) de algunos de esos libros que se estuvieron difundiendo por el Viejo Continente durante el siglo XVIII. Este parece ser también la situación del Curso razonado de bellas letras y bellas artes, por Charles Batteux (1713-1780), el cual incluye en su tomo I, el texto titulado Las bellas artes reducidas a un mismo principio, del mismo Batteux.

Para el caso particular de esta investigación pudimos ubicar en nuestra Biblioteca Nacional una versión madrileña de 1797, ejemplar que, aunque no tiene sello ni rúbrica que la vincule con alguna institución colonial caraqueña, posee la cota ZA-501 misma que lo identifica con la colección fundacional de nuestra Biblioteca. La colección (de seis tomos) posee además algunas notas críticas y varios apéndices de D. Agustín García Arrieta (el editor), las cuales son igualmente interesantes desde el punto de vista de la estética musical. Más adelante, al tratar de la teoría de la ópera, haremos referencia a este asunto.

En lo que respecta al contenido, la estética de Batteux se asemeja muchísimo a la de Arteaga, pero el francés hace más énfasis en la imitación de los afectos, mientras que el jesuita español lo hace en la imitación de los objetos y situaciones. De conformidad con lo dicho, se afirmará que para Batteux -igual que para Arteaga- el fin de todas las bellas artes es siempre el mismo: la imitación de la naturaleza. Cada expresión artística difiere sí, en el medio a través del cual se consigue esta imitación, pero el objeto de todas ellas es siempre el mismo.

También aquí, imitar es copiar un modelo; es decir, “trasladar los rasgos que se hallan en la naturaleza y presentarlos en objetos que no le son naturales” (Batteux, 1797, tomo I, p. 18); pero como Arteaga, Bateux concibe que ello no implica tener una actitud servil ante el objeto material imitado. Al efecto dice:

Si las artes son imitadoras de la naturaleza, su imitación debe ser sabia e ilustrada... Una imitación en la qual se vea la naturaleza no como ella es en sí misma, sino como puede ser y la puede concebir el espíritu (p. 26).

Desde este punto de vista, hay que concluir que el artista no imita los objetos materiales sino la idea que él tiene de estos objetos. Para que ello pueda realizarse con altas probabilidades de éxito, el “creador-imitador” debe tener también ingenio o entusiasmo (inspiración diríamos nosotros), cosa que se define aquí como “una exquisita exactitud y precisión de espíritu, una imaginación fecunda y, sobre todo, un corazón lleno de noble fuego que se enciende fácilmente a vista de los objetos” (p. 34). Además, es necesario contar con el gusto, que no es otra cosa sino la capacidad de discernir lo bueno de lo malo en cuestión de arte. Este criterio se forma, asimismo, de la contemplación y comparación con la naturaleza.

En cuanto a las particularidades de las disciplinas artísticas, Batteux las divide en dos grupos, de conformidad con su naturaleza: las artes visuales y las artes auditivas. Dentro de las primeras entran la pintura, la escultura y las artes del gesto (pantomima, danza, etc.), y dentro de las auditivas, la música o el canto y la declamación.

Al hablar de música en particular, es significativo advertir que el autor no parece concebir la posibilidad de la música instrumental, independiente del canto. Aún más, cuando habla de música, tal y como se hizo en la antigüedad griega, trata siempre de música y baile (entendido este último como gesto en general), sin separar ambas disciplinas. En ese sentido afirma:

Trataremos en este lugar de la música y el baile o pantomima sin separarlas... Ellas se darán luz mutuamente en esta obra, así como se prestan sus gracias en el teatro (p. 232)

Entendida, pues, la música como canto (como conjunción indisoluble de palabra y tono), y teniendo bien claro que la función de las artes es la imitación de la naturaleza, no queda otro camino para la voz y el gesto que la expresión de los pensamientos y sentimientos que le son propios a la naturaleza humana. Al respecto escribe Batteux:

“Los hombres tienen tres medios para expresar sus ideas y sentimientos; la palabra, el tono de la voz y el gesto” (p. 233).

De estos tres medios de expresión las mayores responsabilidades comunicativas o imitativas recaen en los gestos y en los tonos de la voz, pues ellas son de un carácter más natural y universal, haciéndose inteligibles en cualquiera de los confines del universo. La palabra entonces “es el órgano de

la razón, más el tono y el gesto lo son del corazón” (p. 234). De todo ello se colige que el objeto principal de la música y del baile debe ser la imitación de los sentimientos o de las pasiones, mientras que a la poesía le corresponde principalmente las acciones y las razones. Empero, acción y pasión se complementan y de allí que el canto (palabra y tono), e incluso el gesto, deban estar juntos en la obra arte, como pasa en la ópera.

Dicho en palabras de Batteux:

Aunque la poesía, la música y el bayle se separen a veces por seguir los gustos y voluntades de los hombres... jamás tienen estas tres artes más encanto y atractivos que quando están reunidas (p. 261).

Otro aspecto interesante que se desprende de estas consideraciones del autor francés, es el que tiene que ver con la preeminencia o no de la variable razón-pasión, según sea el género de composición. Así, y cuando se trata de una obra de teatro hablada, en donde por su naturaleza no musical, hay serias limitaciones de expresar las pasiones, se deben dar mayor importancia al aspecto racional; esto es: a la acción, a la idea, a las narraciones, a la exposición de asuntos, a las transiciones, a las metáforas, a las sutilezas de ingenio y a todo cuanto proviene de la reflexión. Pero cuando se trata de música, aun cuando de ópera hablemos, entonces lo ideal es trabajar con sentimientos sencillos que nacen de la abundancia del corazón. “Bajo este punto de vista –escribe Batteux- se debe juzgar la poesía de Quinault, y si se tiene por un crimen la debilidad de sus versos, Lulli es quien debe justificarla” (p. 204).

En lo que tiene que ver con los asuntos estrictamente musicales, Batteux evade el tema.

Yo –dice- no pretendo meterme a calcular los sonidos ni sus relaciones, ya entre ellos mismos, o ya con respecto a nuestro órgano; no hablo ni de conmociones, ni de vibraciones, ni de cuerdas, ni de proporciones matemáticas; dexo para los sabios teóricos estas especulaciones que no son sino como lo gramatical o dialéctico de un discurso, cuyo mérito no puedo comprender sin entrar en este por menor (p. 245).

Lo dicho aquí no implica un descuido del arte como gracia de “hermosear” la forma; sino que todo ello debe surgir de la expresión (de la poesía), y servirle a ella. Además, para Batteux las obras musicales deben ser claras, justas, vivas, sencillas y siempre nuevas. La medida y el movimiento deben dar vida a la composición musical, y la armonía concurrirá a la expresión.

Para finalizar, concluye Batteux:

la música mejor calculada en todos sus tonos, la más geométrica en sus concordancias, si no tiene significación alguna, a pesar de estas qualidades no se la podrá comparar sino con un prisma que presente el más bello colorido, pero que no forma cuadro alguno. Será una especie de teclado chromático que ofrece sonidos pasajeros para divertir acaso el oído, y disgustar seguramente al espíritu (p. 250).

3.8 Tomás Iriarte y su retórica de los afectos.

Como ya se ha podido ver, hay una manifiesta “teoría de los afectos” dispersa en los más diversos textos musicales hispano-coloniales, ya se trate de libros de teoría, como el *Porqué de la música* de Lorente, ya se trate de ensayos de estética, como las aludidas cartas de Feijóo o el texto de Arteaga. Pero de todos los escritos que se difundieron en Caracas durante el siglo XVIII, el que parece tener una retórica musical más sistemática es el poema *La música* de Iriarte, y ello aunque se trata de un texto escrito en verso. De hecho, todo su segundo canto está dedicado precisamente a lo que él llama la “expresión musical”, “parte mui esencial de la materia del Poema” (Iriarte, 1805, p. 178).

Los argumentos del autor son expuestos con tal diafanidad que dejaremos que sea él mismo quien nos lo comunique en su particular estilo. Comienza Iriarte por mencionar el poder que tiene el acento o tono musical para poder expresar los afectos (p. 185):

La continua experiencia nos demuestra
Que el tono o el acento,
Aun sin llevar medido movimiento,
Ni sujetarse a riguroso canto,
Tiene en el alma nuestra

Tan activo poder, dominio tanto,
Que persuade y conmueve de un modo natural,
fácil y breve.

Con él, aunque palabra todavía
No pueda articular el tierno infante,
Dolor expresa, enojo, u alegría;
Y el hombre, aunque se vea
En la región más bárbara y distante,
El lenguaje ignorando enteramente,
Explica si desea,
Si espera, teme, se complace ó siente.

De aquí en adelante, el Poeta comienza lo que bien pudiéramos llamar su “retórica musical o su doctrina musical de los afectos”. Así irá describiendo los distintos medios a través de los cuales la música puede expresar cada uno de ellos. Para la alegría, la “receta” es como sigue (p. 188):

Modo mayor, brillante y decisivo,
Un compás señalado un aire vivo:
Por la gama diatónica dirige
Más que por la cromática las voces,
Haciéndolas resueltas y flexibles;
Y antes sonidos fuertes y veloces
Que delicados y durables usa.
Emplea frases cortas perceptibles:
Prolixas pausas con cuidado excusa:
La alegre melodía
De la parte que canta
Acompaña con varía sinfonía;
Y aun la adorna con pasos de garganta,
Que a una bizarra ejecución convienen.

En torno a la expresión de la paz, serenidad y calma, se manifiesta así (p. 189):

Ya es el aire más lento, más tranquilo,
Como el adagio, el moderado Andante;
No muy obscuro el tono, ni brillante;
Sin que el canto se aleje demasiado

De su primera y natural escala...
En lo que respecta a la marcialidad (pp. 191-192), esto dice:
En un modo mayor, tono brillante,
Y compás no arbitrario,
Sino siempre binario,
Sujeto a un aire serio y arrogante,
Cual es el justo y mesurado Andante.
Sus notas firmes, claras y distintas
Suenan, por lo común, acompañadas
De octavas y de quintas,
Y mayores terceras,
Nerviosas, varoniles y guerreras.
Uniendo a la expresión la simetría,
De dos en dos ordena sus compases;
Y usa cortos periodos o frases
Para que en la memoria del oyente
Pueda la dominante melodía
Desde luego imprimirse fácilmente.
En lo que se refiere a la tristeza, escribe (pp. 192-193):
¿Con quanta propiedad, con qué viveza
En un modo menor, y un tono obscuro
La Música nos pinta la tristeza?
Y para obrar efecto más seguro,
¿Con qué elección prudente y exquisita
el género cromático prefiere,
y al Adagio, u al largo se limita!
Ni apresura las notas, ni las hiere
Sueltas y duramente señaladas,
Antes bien, repasándolas ligadas,
En patético estilo las suaviza,
Quando de unas a otras se desliza.
Y cuando de imitar la ira se trata (p. 196):
Depende de una extraña melodía,
De un gran contraste harmónico,
Y mezcla de cromático y diatónico.

Inopinadamente el canto vario
Interpola lo débil y lo fuerte,
Lo agudo y lo grave. El modo se convierte
En mayor en menor. Compás ternario
Al binario sucede, ó al contrario.
Tal vez el aire propio, que es el Presto,
En Adagio, u Andante se transforma:
Ni la modulación sigue la norma
Del ingenio propuesto,
Pues ya en saltos veloces,
No menos que violentos, se extravía
Del primer tono
Por los extremos de distantes voces:
Ya de un pasage lleno de armonía
Transita de improviso al unísono,
Simplificando así la melodía
Para que obre eficaz en el oído
Con menos confusión y más ruido;
O ya, en fin afectando el desentono
Que un arrebatamiento
De cólera furiosa comunica
Al natural acento,
Súbitas disonancias multiplica.

Finalmente, habla Iriarte de la imitación del terror, recomendando para ello (pp. 198-199):

Aquel modo menor que significa
Todo el afán que en la tristeza cabe,
Se transporta a diapasón más grave,
Miedo, pasmo y horror también explica.
El aire universal debe ser lento,
Como de cada nota el movimiento,
Siempre que alguna causa inesperada
Nuevos motivos de terror no añada,
Que requieran impulso más violento.
Ni se ha de señalar con demasía

El golpe del compás, porque no es justo
Observar estudiada simetría
En la turbada agitación del susto.
Bien al contrario, el caprichoso gusto
Contratiempo emplea, y suspensiones,
Haciendo que alternadas se subsigan
Figuras de diversas duraciones,
Que sin orden se suelten o se ligan.
La voz, por otra parte, a los disones
Del género cromático recurre;
Y usa a menudo entonación profunda:
La orquesta en baxos igualmente abunda;
Jamás en glosas frívolas incurre:
Solo el trino, y el trémulo mordente,
Para expresar la conmoción, consiente.

3.9 Agustín García de Arrieta y su “poética” de la ópera.

Tal y como quedó dicho en un subcapítulo anterior, la referida edición y traducción al castellano del Curso razonado de bellas letras y bellas artes, por Batteux, fue “ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española”, por el médico y escritor D. Agustín García de Arrieta (¿ - 1835). Allí, entre muchas otras cosas, el Editor colocó lo que él llamó “Suplemento sobre el drama lírico llamado vulgarmente ópera”, cuyo objeto fue “dar a los estudiosos una idea filosófica... de este precioso ramo de las bellas letras ..., para desvanecer la grosera idea que la turba de ignorantes y preocupados tiene formada de esta noble composición” (García de Arrieta, 1797, tomo V, p. 179). En nuestra opinión, lo que se logró fue establecer una pertinente, esclarecedora y enriquecedora poética del drama lírico, lo que sin duda pudo haber contribuido mucho a la opinión que se fueron formando las élites hispanas sobre el género lírico-dramático en cuestión.

Lo primero que demanda García de Arrieta, para poder apreciar el valor estético del drama lírico, es entender que él...

...está fundado en la ficción, como todas las demás artes de la imitación. Esta ficción es una especie de hipótesis establecida y

admitida, en virtud de un convenio tácito entre el artista y sus jueces [el público]” (p. 180).

Es por eso que no tiene ningún sentido burlase del espectáculo cuando –por ejemplo- un héroe muere cantando, pues un suceso como éste, queda entendido en el convenio tácito.

Para poder exponer su fábula, la ópera cuenta con dos recursos o géneros de canto: el recitado (o recitativo) y el aria. Distínguese el primero por ser “una especie de declamación cadenciosa conducida por un simple tono que, dejándose oír a cada mudanza de modulación, impide que el actor se desentone” (p. 189). Cuando los personajes razonan, deliberan, o simplemente dialogan, no hay –en opinión de García de Arrieta- nada más apropiado que el recitado. Este no debe ser ejecutado con exacta medida, sino que, por el contrario, ha de quedar a juicio del actor, aunque sometido al carácter del drama.

La contraparte del recitado es el aria, destello de lirismo y de gracia rítmica, según lo determine el momento dramático. Por su condición eminentemente melódica, su campo de acción son los sentimientos y no los razonamientos. Por eso, con un breve texto poético le basta. No debe ser confundida el aria, con la copla o la cantinela, que sirven para el regocijo y la sátira, pero no para la declamación, ni para la música imitativa. Esto es así porque “la repetición periódica del mismo canto a cada copla, se opone a toda expresión particular; y un canto simétricamente dispuesto no puede hallar lugar en la música dramática” (p. 197).

“El aria, como es el medio más poderoso del compositor, debe reservarse para los grandes cuadros y para los momentos sublimes del drama lírico” (p. 198). Por ello, conviene siempre alternarle con el recitado, estableciendo con ello un perfecto equilibrio. Eventualmente, las arias pueden también ser dialogadas, en cuyo caso hablamos de dúos, tríos, cuartetos, etc. Es igualmente indeseable hacer hablar a los personajes en el drama lírico. “El paso del razonamiento hablado al canto, y del canto al razonamiento, no sólo tendría algo de desagradable y tosco, sino que sería una monstruosa mezcla de verdad y falsedad [fantasía]” (p. 199).

Según sigue diciendo García de Arrieta, para conseguir un buen espectáculo, el poeta debe someterse al músico; pero al poeta le quedan la elección y disposición del asunto y el orden y giro de todo el drama. Debe caminar sin detención a su desenlace, aborreciendo la profusión de palabras, porque la elocuencia de los momentos de pasión pertenece del todo al músico.

El idioma debe ser sencillo, tener gracia, ser armonioso y flexible, condiciones todas en las que se aventaja la lengua italiana; pero la de España es la que después de aquella pudiera hacer más progresos en el drama lírico, por la gran analogía que ambas tienen. Lamentablemente —dice el editor hispano— nos han faltado poetas líricos y músicos filósofos que puedan contribuir a tan grande empresa.

La segunda y última parte del “suplemento” lo destina García Arrieta a denunciar la decadencia en la que había caído el género italiano en el siglo XVIII. Las críticas, como fue común en los intelectuales de su época, reposan en el descuido que para entonces se tuvo del drama o argumento, en favor de las acrobacias canoras. Las mismas comienzan por advertir la poca atención que el público le prestaba al desarrollo de estas representaciones, aun cuando pasaba en los teatros cinco o seis horas. La costumbre fue entonces atender sólo aquellos pasajes de gran lirismo, virtuosismo o diversión, usurpando el cantor el imperio del poeta y del compositor. En estas circunstancias, el virtuoso cantante, sin percatarse del carácter de su papel, exigía del poeta y del músico arias que pudieran lucir su habilidad, en menoscabo de la acción teatral.

Llegó a tal extremo el abuso, que cuando el cantor no hallaba las arias compuestas a su gusto, sustituía otras que le habían ya grangeado aplausos en otras piezas y otros teatros, a las cuales mudaba como podía, las palabras, para acomodarlas a su situación y carácter, lo menos mal que le fuese posible (p. 215).

Para concluir la crítica se esgrimen también razones de índole comercial (razones de taquilla, diríamos hoy) las cuales sometieron por igual a toda la empresa y a su dueño a los vaivenes del cantante idolatrado. Ante esta situación, bien se pudo haber pensado que el guión de un empresario, exitoso económicamente, era tener uno o dos cantantes a quienes el público

idolatrarse, dejando como cosa menor el resto de aspectos que constituían el espectáculo dramático-musical.

Parte segunda

El pensamiento musical en los primeros impresos caraqueños y la música venezolana en los testimonios de los primeros viajeros del siglo XIX

Generalidades:

Según creemos, el hecho cultural más significativo ocurrido en el primer tercio del siglo XIX fue la aparición de la imprenta en 1808, de cuyos talleres salieron nuestros primeros periódicos y libros. Lamentablemente la exacerbación del clima político surgido al calor de los hechos de 1810 y 1811, y el inmediato inicio y desarrollo de la Guerra de Independencia ocurrido después, ocupó casi todos los espacios de promoción y difusión de la cultura escrita, inhibiendo la posibilidad de que la prensa y los libros se destinaran a temas distintos a los de la contienda armada.

Afortunadamente, terminada la Guerra hacia finales de primer cuarto de siglo, aparecerán nuevas empresas editoriales y los temas culturales retomarán sus espacios naturales, lo que se evidencia con la aparición de nuevos periódicos (*El Nacional, El Venezolano, El Liberal, El Patriota*, etc.) y con la publicación de emblemáticos tratados como la *Historia* de Baralt, la *Geografía* de Codazzi, etc.

Desde el punto de vista de la literatura musical, el segundo cuarto del siglo XIX (que es el período del que fundamentalmente se ocupa este capítulo), bien pudiera llamarse el período del impresor Tomás Antero, pues de sus talleres salieron todas las fuentes bibliográficas (incluso algunas hemerográficas) que aquí se estudiarán. Ello –de hecho- ha hecho suponer a los estudiosos del tema que para la época (1824-1852) no hubo en Caracas otra imprenta con tipos musicales, y seguramente fue así. Sin embargo, dada la naturaleza musicográfica de esta investigación, habrá que valorar también (y así creemos haberlo hecho) el aporte de las publicaciones hemerográficas no especializadas en música, pues será allí donde tendrá su nacimiento la noticia, el artículo y la crítica musical de oficio.

Hablando de manera particular sobre nuestro primer impresor de música, el profesor Calzavara (1984) tuvo a bien hacer las siguientes consideraciones:

Entre los editores... que surgen a partir de 1821, Tomás Antero parece haber sido el único que poseía tipos musicales en su taller. Comenzó sus labores de impresor a principios de 1824 continuándolos durante casi tres décadas, es decir hasta 1852. Su trabajo fue complementado y seguido por su hijo Miguel Antero.

En cuanto a publicaciones musicales se refiere, hay certeza de que durante los 28 años de actividad del editor salieron varios impresos a saber:

- a) El libro de Explicación y conocimiento de los principios generales de la música, de Juan Meserón, aparecido en febrero de 1824.
- b) Un periódico o revista musical fundada por el violinista y compositor Toribio Segura titulado *La Mecha*, en 1838⁴¹.
- c) Un tratado o método de guitarra, anónimo, titulado *Nuevo Método de Guitarra o Lira...*, sin fecha.
- d) La segunda edición del libro *Explicación y conocimiento...* de Meserón, aparecida en 1852 (1984, p. 8).

De estas publicaciones que menciona Calzavara, sólo la “llamada” revista musical que fundara Toribio Segura no ha podido ser hallada; pero los otros tres libros se encuentran en la sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela y pudieron ser estudiados por nosotros para el enriquecimiento de este trabajo. También se imprimió en los talleres de Tomás Antero una re-edición del *Arte de Cantar*, de López Remacha (1829), y un *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*, de M. M. Larrazábal (1834). De estos impresos Calzavara no da noticias porque seguramente no tuvo oportunidad enterarse de su existencia, pero los más recientes hallazgos de estas desconocidas publicaciones nos han permitido ampliar aquí, la noción sobre el pensamiento musical de esta época⁴².

⁴¹ Como hemos podido explicar en otros artículos (Quintana 2015 y 2016b) el “periódico o revista musical” (en realidad una publicación periódica de canciones con acompañamiento de piano-forte o guitarra) no se llamaba *La Mecha*. Este tan solo fue el nombre de la pieza que apareció en la cuarta entrega de dicho proyecto editorial.

⁴² De la *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* se hizo una edición facsímil preparada y comentada por el profesor Alberto Calzavara (1984); del método de M. M. Larrazábal hizo lo propio el profesor José Peñín (1997); y sobre el *Nuevo método de guitarra o lira*, ha hecho varios estudios quien estas líneas transcribe (Quintana, 1998a, 2016b y 2018). El interesado en estudiar estos facsímiles comentados, puede seguirle la pista a través de la lista de referencias que se expone al final de la investigación.

Como ya quedó advertido, se complementa el estudio de estos primeros textos caraqueños con una serie de consideraciones respecto de las noticias y de la crítica musical que se difundió en los periódicos de este período, seguido del estudio bastante general de los testimonios que los viajeros de principios del siglo XIX dejaron respecto de la música criolla.

1. La teoría musical en los impresos de Tomás Antero.

1.1 Entre la tradición y la innovación en materia de notación musical.

Sólo después de haber hecho un estudio detallado de los conceptos teórico-musicales que se difundieron en Caracas durante el período colonial (Cap.1.1 de la primera parte) puede entenderse plenamente el valor del texto *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, por Juan Meserón (1824 y 1852). En efecto, hasta la fecha el libro de Juan Meserón ha sido estimado por el sólo hecho de tratarse del primer libro de música que se publicó en Venezuela, lo cual sigue siendo un acierto desde el punto de vista de la conservación y valoración de nuestro acervo histórico; pero un examen más cuidadoso de su contenido, visto este desde la perspectiva de la teoría musical que le precedió, permite ubicarlo como un eslabón clave entre los textos coloniales (de los cuales su autor se confiesa heredero⁴³) y los que le sucederán en Caracas a partir del último cuarto de siglo XIX. Además de ello, es notorio evidenciar en sus páginas una renovación terminológica y conceptual, así como la incorporación de nuevos signos en la lecto-escritura musical, lo que lo permite valorar como un libro de avanzada en la difusión y sistematización de la teoría musical de su tiempo. Finalmente, y a diferencia de los textos de teoría musical del siglo XVIII, el libro se nos muestra deslastrado de la teoría del canto llano, lo que también lo pone en el camino de la secularización que habría de seguir la música caraqueña en el resto del siglo XIX.

Lo dicho sobre el libro de Meserón vale también (aunque en menor medida) para el apartado teórico que preludia al *Nuevo método de guitarra o lira*, por el Caballero de *** (s.f.), mismo que igualmente anticipa al *Método completo de solfeo para enseñar el canto al gusto moderno*, por M. M. Larrazábal

⁴³ Como ha quedado dicho, Meserón revela en el prólogo de su obra, haber conocido los textos de Tosca, Rousseau, Bails e Iriarte (Yriarte).

(1834)⁴⁴, lo que viene a confirmar el halo de modernización que quiso darle el editor a los primeros impresos musicales caraqueños.

1.2 Nociones elementales de teoría musical.

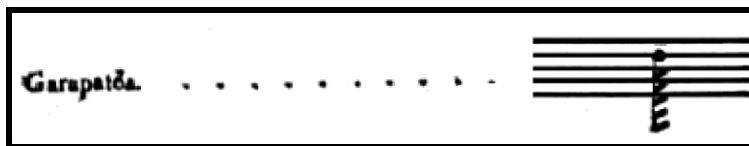
Como texto musical impactado por el diccionario de Rousseau, el libro de Meserón comienza estableciendo la noción que el filósofo ginebrino tenía del arte de los sonidos y que se ha difundido hasta nuestros días: “la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (p. 5). No obstante, acompaña esta definición con otras acepciones que parecieran provenir del tratado de Tosca sobre música especulativa; en ese sentido afirma: “la música es ciencia que trata de proporcionar el sonido armónico⁴⁵. También los otros dos textos salidos del taller de Tomás Antero destinan algunas líneas al asunto, aludiendo en sus definiciones el tema de la música como ciencia, como arte de la fruición y como arte de los afectos; en estos dos último se señala: “la música es la ciencia que trata de la composición de aquellos sonidos agradables que hieren nuestro oído, y penetran hasta el alma” (Caballero de los *** y Larrazábal, 1834, p. 3).

En lo que tiene que ver con los signos de la lecto-escritura musical, se comenzará por decir que Meserón admite las mismas figuras de valor y sus denominaciones que ya había reconocido Iriarte en su poema *La música* (semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa), obviando –también como el Fabulista- las desusadas logas y brevis; pero agrega una figura que no había sido mencionada por ninguno de los teóricos que Meserón reconoce haber estudiado: la garrapatea⁴⁶. Esta última, sin embargo, no es considerada por los otros dos textos a los que venimos aludiendo.

⁴⁴ Como se ha dicho, estos dos libros, salidos también de la imprenta de Tomás Antero, tienen un mismo y común capítulo teórico que prelude el contenido particular de cada texto. Ese texto es una traducción reordenada del preámbulo teórico del *Méthode de guitare ou lyre*, escrito por e Joseph Meissonnier (1823).

⁴⁵ Rousseau define la música como “art de combiner les Sons d’une manière agréable á la oreilla” (Rousseau, 1768, p. 305). Tosca, por otra parte, la define como “ciencia phisico-matemática que trata de los sones harmónicos”. A ello agrega, de manera insistente: “el objeto formal de la música es la proporción de los sones harmónicos (1757, tomo II, p. 338)”.

⁴⁶ Es común decir, no sabemos con qué certeza, que la garrapatea fue usada por primera vez por Beethoven; nosotros no pudimos hacer un estudio detallado sobre este particular tema, pero si ello es cierto, tenderemos que reconocer el asunto como una muestra más de la actualidad de Meserón en cuestiones de teoría musical.



Tomado de Juan Meserón, 1824, p. 13

En cuanto a los silencios, conserva Meserón la vieja clasificación de “pausas” y “aspiraciones” para la ausencia del sonido. Dentro de la categoría de pausas entran los silencios que cubren cuatro, dos, uno y medio compás (pausa de mínima), y dentro de la categoría de aspiraciones el resto de las figuras (semínima, corchea, semicorchea, fusa, semifusa y garrapatea).

Para los compases prefiere Meserón la denominación de “tiempos” (evidente herencia de la forma como estos dos términos se confundieron en los siglos anteriores), pero reconoce que estos “tiempos” constan de “movimientos” o pulsos⁴⁷, con lo que se evidencia que su noción de compás es ya una suma de pulsos. Los “tiempos” o compases se dividen en binarios y ternarios, teniendo los primeros cuatro o dos “movimientos” (compasillo o compás mayor y dos por cuatro respectivamente); y los segundos, tres (tres por dos, tres por cuatro y tres por ocho). Para Meserón “seis por ocho y doce por ocho pueden llamarse “mistos”, porque, aunque se dividen en dos o cuatro movimientos, cada uno de estos se subdivide en tres...” (1824, p. 10). En suma, el teórico venezolano admite ocho tipos de compases, con lo que supera por uno (el de tres por dos) la propuesta dejada por Romero de Ávila en 1761.

Como libro que se deslustra de la teoría del canto llano, la *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* admite el uso de las ocho claves, incluidas las de sol en segunda y primera línea, mismas que destina a los instrumentos y a la voz femenina. El apartado teórico del método de guitarra y del de canto, sin embargo, no considera el estudio de la clave de sol en primera línea.

En cuanto al nombre de las notas, se conserva todavía la denominación ya estandarizada de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La Si, pero a veces el

⁴⁷ En este particular también se diferencia Meserón de los otros libros, pues, en ellos sí se hace uso del término “compás”.

Ut aparece intercambiado por el “DO”, lo que estaría presagiando su total abolición en la teoría musical venezolana. Los bemoles y sostenidos (o sostenidos, como ya aparece en el método de guitarra y en el de canto), ahora están acompañados del doble sostenido y del doble bemol, además del becuadro.

En esta dinámica de enriquecimiento de los signos de la escritura musical aparecen también, contrastando a las ligaduras ya existentes, los signos para señalar las notas picadas o notas separadas. El puntillo aparece ahora acompañado del doble puntillo y las señas para tresillos y seisillos se hacen también presente, al igual que el calderón. Brotan los adornos, tales como la apoyatura simple, doble (o mordente), triple y el trino; surgen asimismo los signos para abreviar figuraciones y otros para señalar repeticiones, tales como el *Da capo* o *D. C.* Las expresiones italianas de movimiento, a las cuales se refirió Iriarte en su poema (*largo, adagio, andante, allegro, presto*) en el texto de Meserón son enriquecidas con muchos otros adjetivos y adverbios, y también aparecen los reguladores de dinámica y todas las otras expresiones y abreviaciones que le acompañan, tales como *piano, pianísimo, forte* y *fortísimo*. Los métodos de guitarra y de canto son particularmente ricos en este sentido.

Señalar todos estos aportes implica forzosamente hacer un reconocimiento, no sólo a los autores de los libros mencionados, sino incluso al impresor, pues, todas estas innovaciones hubiesen sido imposibles si la imprenta de Tomás Antero no hubiese gozado de los tipos necesarios para incorporar todos estos nuevos símbolos. También hay que advertir que las mencionadas innovaciones no deben verse como un aporte exclusivo de los autores que trabajaron con Tomás Antero, pues, partiendo del hecho cierto de que la teoría siempre va detrás de la práctica, habría que suponer que mucho de estas figuras y conceptos estaban ya en uso entre los músicos profesionales de la Ciudad, correspondiéndole a Meserón y a los otros autores que trabajaron con Tomás Antero, la tarea de sistematizarlos en sus respectivos libros.

1.3 Otras innovaciones en materia de teoría musical.

Otro de los aspectos que queda absolutamente superado con los textos que salieron de la Tomás Antero es el que tiene que ver con los llamados

tonos, término y concepto que se mantuvo en una especie de ambigüedad en la usanza musical del siglo XVIII, textos en donde se confundía con la acepción de modo, producto de la fuerte raigambre cantollanista que todavía pesaba sobre aquellos libros. En estos “incunables musicales caraqueños”, se prefiere –para las distintas tonalidades- la expresión de escalas y se entiende que “el tono de una pieza de música, se indica por el número de Sostenidos o Bemoles que se ponen en la clave, a excepción de Ut mayor y La menor, que por ser Tonos naturales no se les pone en la Clave, ni Sostenidos ni Bemoles” (Larrazábal, 1834, p. 11). A partir de esta definición se deduce y queda ilustrado en los respectivos ejemplos, que los tonos no son más que una transposición de la estructura natural de Ut mayor y La menor. En lo que respecta al modo, queda taxativamente establecido que hay sólo dos modos (el mayor y el menor), obviándose por completo el tema de los modos gregorianos.

El término género, para referirse a las modalidades de escalas, no figura en estos libros, aunque sí se reconoce la existencia de la escala cromática. Los grados de la escala y los intervalos reciben el mismo nombre que hoy, aunque se conservan los términos “diminuta” y “superflua” para los intervalos disminuidos y aumentados, respectivamente. También se mantiene la noción de semitono menor y semitono mayor y aquí, como también se afirma en todos los libros de teoría anteriores al siglo XX, se cree que el mayor es el que media entre dos sonidos de diferente nombre (semitono diatónico), y el menor el que se establece entre dos notas de igual denominación (semitono cromático).

2. Los primeros ensayos de historiografía musical publicados en Caracas y los testimonios de la música venezolana en la relatoría de los primeros viajeros del siglo XIX.

2.1 *El Mercurio venezolano* y la primera aproximación historiográfica sobre los músicos de Caracas.

Después de la *Gaceta de Caracas* (estudio que será realizado cuando nos ocupemos del origen de la crítica musical) la otra fuente hemerográfica pionera de la Ciudad es el *Mercurio venezolano*. Curiosamente esta revista, justo en su primer número (enero de 1811) destinó tres páginas a la actividad de los músicos del período colonial, con lo cual se produjo un texto cuyas contenido y características lo hacen ver ante nuestros ojos como el primer artículo publicado en Caracas con pretensiones mínimamente historiográficas. De ese ensayo extraemos el siguiente fragmento, el cual es la parte más más sustantiva para los intereses de este subcapítulo:

La música que tanto aplauden los extranjeros entre nosotros, y en la que aventajamos quizá, a toda la América, puede decirse creada por nosotros mismos. Hasta 1712, no se conocía en Caracas la solfa; y hasta 1750, no empezaron a hacerse las semillas del genio filarmónico, inherente a los Caraqueños. Los nombres de Uztáriz, Sojo, Tovar, y Olivares, deben conservarse siempre en la memoria de todos los que miren la música como uno de los más sublimes atractivos de la sociedad. Estos Corifeos de la armonía Caraqueña, han sido los que han dado impulso al genio musical, que ha sabido hacer honor a sus esfuerzos: varias academias filarmónicas reunidas bajo sus auspicios, empezaron a hacer oír los encantos de este arte; y bien pronto pasaron el océano y resonaron en Caracas, las maravillas de Haydn, Pleyel, Mozart y todos los grandes Maestros de Europa...

La rapidez de este papel no nos permite presentar la historia de la Música Caraqueña; pero si diremos, que casi se debe al E. Gallardo la invención y uso del violoncelo y el contrabajo, cuya ejecución asombra a los inteligentes:

que D. Cayetano Carreño ha propagado con un gusto, y una maestría singular, el gusto del Piano en el bello sexo: y que D. José Rodríguez posee en la música conocimientos analíticos muy sublimes, y capaces de hacer honor a su patria.

No es inferior el mérito que ha contraído en el arte el S. Landaeta, Profesor muy digno del concepto que goza, y del lugar que ocupa en nuestro teatro; y que no desmereció en la concurrencia de otros extranjeros, quando tuvimos el gusto de ver algunos ensayos de la ópera francesa. El S. Landaeta deseoso de aprovechar la favorable influencia de nuestra regeneración a favor de la Música, ofrece al Público un establecimiento filarmónico... (pp. 54-55).

Para que podamos valorar este modestísimo artículo en su justa proporción, habrá que decir que, a pesar de su notoria brevedad y minúsculas alusiones a los músicos caraqueños de fines del período colonial, ese texto ha sido la base inicial sobre la cual reposa mucho de lo que se escribió posteriormente sobre varios de los personajes y hechos que allí se mencionan. A partir de ese texto –por ejemplo- se escribieron los pocos, pero significativos párrafos que se refieren a la actividad musical de Francisco Javier Ustáriz, tal y como lo podemos constatar en uno de los capítulos que Don Arístides Rojas le dedica al tema (Serie primera 1926, pp. 305 – 309). De allí lo tomó posteriormente José Antonio Calcaño (2019, p. 109), con lo cual se le dio a Ustáriz –canonizado primeramente como uno de los políticos fundamentales de la Primera y Segunda República- una particular figuración dentro de nuestra historia musical local. Lo mismo puede decirse de la difundida creencia según la cual corresponde a Cayetano Carreño el origen del estudio del piano en Venezuela, comentario que igualmente parece tener allí su origen, cosa que confirma, entre otros, Alberto Calzavara en su *Historia de la música en Venezuela: período colonial* (1986, p. 254).

Finalmente es de ese mismo texto de donde salió el dato, varias veces repetido, de que fue Juan José Landaeta el director de la primera compañía de ópera francesa que visitó Caracas a finales del período colonial, cosa que luego repitieron y comentaron historiadores como Ramón de la Plaza (1883,

p. 103), Don Arístides Rojas (1926, p. 320), Enrique Bernardo Núñez (1949, tomo II, p. 61) y José Antonio Calcaño (2019, p. 148). Todas estas menciones revelan entonces el valor historiográfico de este primer relato aparecido en el *Mercurio Venezolano*, y su reiterado uso deja ver la significación que dicho testimonio ha ganado en la construcción de la historia musical de la Ciudad.

2.2 Un ensayo de historia de la teoría musical occidental inserto en un método de canto.

Como ha quedado dicho, de la imprenta de Tomás Antero salió también un *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*, escrito por M. M. Larrazábal (1834)⁴⁸. Este curioso texto cuenta, entre sus páginas preliminares, con un *Discurso histórico acerca del origen y progresos de la ciencia de la música*, acaso el primer ensayo de historia musical occidental publicado en Venezuela. En sus ocho páginas, tal y como se realizó en la *Historia de la literatura* que escribió el jesuita Juan Andrés (libro que fue estudiado en la primera sección de esta tesis), M. M. de Larrazábal nos brinda –más que una panorámica de la evolución de música- una micro historia de la teoría musical, desde la antigüedad griega hasta el siglo XVIII. Seguramente a ello se deba el hecho de que en el título del ensayo se puntualice que texto se ocupa del “origen y progreso de la ciencia de la música”, y no simplemente de la música o de los músicos. Advertido esto, el texto discurre entonces sobre

⁴⁸ Coincidimos plenamente con el musicólogo José Peñín, en cuanto a que M. M. de Larrazábal no es el mismo músico venezolano, Manuel María Larrazábal (1813-1881), quien por los años en que se publicó el *Método de solfeo para enseñar el canto...* (1834), realiza en Caracas una intensa actividad, cosa que se contradice con el retiro anunciado en la nota introductoria del recién aludido *Método ...* (1997: 180). Manuel María Larrazábal fue nombrado Secretario de la Sociedad Filarmónica de Caracas a partir de diciembre 1834, participó en los conciertos que organizó el violinista Toribio Segura a su llegada a la ciudad en 1837 y a partir de 1843 se desempeña como maestro de capilla interino de la Catedral de Caracas (1997: 180). Además -y como también señala Peñín- ninguno de los Larrazábal que hoy conocemos (Felipe, Juan, Salvador y Augusto) firmaba con la preposición “de” (1997: 181). Ante estas evidencias no podemos sino “re-afirmar” que el autor del *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* era un profesor extranjero, posiblemente un “español radicado por algún tiempo en nuestro suelo” (1997:181). A todo lo dicho por Peñín, sólo agregamos que, en la mencionada nota introductoria, M. M. de Larrazábal afirma haberse “consagrado por espacio de dos años y medio a generalizar el gusto por el melodioso arte que con tan feliz éxito Euterpe derrama en este pueblo” [entiéndase el pueblo caraqueño], tenemos forzosamente que concluir que la llegada de este profesor, tal vez venido a Caracas expresamente para la enseñanza del canto, se produjo hacia 1831 ó 32.

los aportes de Pitágoras y Aristógeno en la Antigüedad; sobre las contribuciones de Guido D'Arezzo y Juan de Muris, en el Medioevo; y sobre las teorizaciones de Atanasio Kirker y Rameau, en la Edad Moderna. Como se dijo, y a diferencias de los que serán las historias musicales nacionales y extranjeras a partir de del siglo XIX, nada hay allí sobre compositores ni sobre composiciones.

Además de los teóricos mencionados, el *Discurso histórico...*, de M. M. de la Larrazábal, valora los aportes de teóricos como Tosca e Iriarte, lo que no deja de ser digno de mención, pues conecta a este texto caraqueño a la tradición de teóricos musicales hispanos, cuyos textos musicales –por cierto– se habían difundido en Caracas durante el período colonial (ver primer capítulo). Al final del “Discurso” se incluye dos páginas más para “notas subsidiarias”, las cuales son reveladoras de los autores que consultó M.M. Larrazábal para escribir su ensayo; a saber: Atanasius Kirker, Montesquieu, Feijoo, Tosca, Rameau, Diderot, D'Alembert, Bails, Lorente, etc. Se trataba, ni más ni menos, que de los mismos autores que se conocieron durante el siglo XVIII en la Caracas colonial, lo que reitera claramente la mencionada conexión tradición teórico-musical de la ciudad.

2.3 Testimonios de la música venezolana en los relatos de los primeros viajeros del siglo XIX.

Tal y como sucedió en el período colonial con las crónicas de india, durante el siglo XIX los relatos de viajeros se convertirán en una de las principales fuentes bibliográficas no especializados donde, sin embargo, se asienta la descripción de las costumbres musicales venezolanas del período. Se trata de un contingente de relatos, tan amplio y tan diverso, que su sola recopilación daría pie para la elaboración de una enorme base de datos, cosa que en efecto hizo el Licenciado Vince de Benedittis con su texto titulado precisamente, *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX* (2002). Dado que el trabajo ya fue hecho, para los efectos de este subcapítulo bastará entonces con una descripción generalizada del contenido de dicho trabajo, de manera que se pueda poner en evidencia que el trazado de nuestra cultura musical local también estaba en boga, aunque de manera dispersa, en esta suerte de crónicas de viajeros del siglo XIX.

Antes de comenzar esta breve relación, debe también quedar en claro que la gran mayoría de los testimonios de viajeros del siglo XIX relativos a Venezuela, se publicaron originalmente en idiomas extranjeros (inglés, alemán y francés), procediéndose a su traducción sólo en el siglo XX, por lo menos en la gran mayoría de los casos. En consecuencia, tendrá que admitirse que estos relatos no fueron lecturas de fácil acceso para los caraqueños de principios del siglo XIX, aunque sí pudieron ser difundidas dentro de la intelectualidad local, debido a que el consumo de textos en idiomas foráneos por parte de los caraqueños ha quedado reiteradamente evidenciado en éste y otros muchos estudios sobre bibliotecas coloniales y decimonónicas caraqueñas.

Como se dijo antes, los viajeros que se ocupan del caso venezolano son muchos y de muy variado origen y ubicación cronológica, pero entre los que se hablan del país durante los primeros dos tercios del siglo XIX (período del que se ocupa este capítulo) se pueden agrupar en las siguientes sub-categorías, según se recoge del mencionado trabajo de Benedittis (pp. 37-55):

- Viajeros de la última etapa de la Colonia: A. de Humboldt, A. Bompland, F. Raymond, J. Depons y J. J. Dauxion-Lavaysse.

- Viajeros y legionarios de la Independencia: R. Semple, H. Poudenx y F. M. Mayer, M. de Serviez, M. Palacios Fajardo, L.V. Docoudray-Holstein, G. Hippiusley, el Capitán Cowe, J. Princep, J. Hackett y Ch. Brown, R. Longfield Vowell, J. Needles Hambleton, A. Alexander, W. Duane, R. Bache, J. B. J. Boussingault, Sir Robert Ker Porter, J. G. A. Williamson, etc.

- Viajeros y naturalistas de la república decimonónica⁴⁹: J. Hawkshaw, F. Bellermann, M. M.Lisboa, E. Thirion-Montauban, R. Páez, A. Russell Wallace, K. F. Appun, R. Spruce, F. G. Melbye, C. Pissarro, F. Michelena y Rojas, P. Rösti, E. Backhouse Eastwick.

En términos generales, las crónicas de viajeros nos hablan de los instrumentos musicales indígenas, de sus bailes y ceremonias y de los ritos en los cuales la música toma parte. También hay testimonios de la tarea evangelizadora llevada a cabo por los misioneros, en los cuales fue utilizada la música como instrumento catequizador. En este punto es de especial interés las noticias que revelan ritos alrededor de deidades católicas, pero mezcladas con costumbres indígenas.

⁴⁹ Se mencionan aquí sólo los del segundo tercio del siglo XIX.

En cuanto a la música criolla, abundan en los relatos de viajeros los testimonios sobre la música religiosa o profana. Sobre la primera, hay noticias sobre el arte de los sonidos en las iglesias, en los conventos y en las procesiones, tanto de santos como de ritos funerarios. Las procesiones y las fiestas religiosas aparecen, a su vez, vinculadas al calendario litúrgico.

En lo que se refiere a la música secular, esta puede ser civil o militar, asociada a la ciudad o a los pueblos. Dentro de la primera categoría destaca la música de salón, la cual gira alrededor del piano y de las danzas (valsés, danzas, polcas, etc.). Por su importante papel socializador, aparece también vinculada con la educación cotidiana de las señoritas de sociedad. Este es un tipo de descripción digna de hacerse notar, pues mientras las referencias de la música indígena, misional y religiosa ya aparecía en las crónicas de india propias del período colonial, las que tienen que ver con la vida en el salón urbano, aparecen fundamentalmente con los viajeros del siglo XIX. Lo propio debe decirse sobre la música “criolla” o de los pueblos (la música no citadina), la cual hará su aparición en la literatura y en la intelectualidad de manos de los viajeros. Esto no pudo ser de otra manera, pues fueron ellos los que, ávidos de recoger los que les parecía exótico, se dedicaron a describir lo que al lugareño (por el contrario) le parecía obvio y, por lo tanto, indigno de sistematización intelectual. En las crónicas de los viajeros –por el contrario– desfilan constantemente referencias sobre instrumentos criollos (como guitarras o vihuelas, arpas, bandolas, mandolinas, violines, maracas, tambores, etc), sobre agrupaciones musicales diversas, sobre bailes nacionales como el fandango o joropo y el bambuco, sobre cantos de trabajo y moliendas, sobre cantos de negros, sobre coplas, etc⁵⁰.

En cuanto a la música militar, abundan también las referencias sobre bandas y retretas en las plazas públicas. La música de banda aparece estrechamente relacionada con personajes de la vida pública (como los políticos y próceres militares) y con las fiestas civiles.

⁵⁰ Más adelante haremos referencia a algunos de los comentarios hechos por los viajeros en torno a las danzas y bailes cultivados en Venezuela en el siglo XIX.

3. Los primeros impresos para la interpretación de música en Caracas y la renovación y modernización del gusto musical en la ciudad.

Liminar:

Dado su carácter eminentemente técnico o práctico, los manuales para la enseñanza del canto o de algún otro instrumento publicados en Caracas no pueden ser valorados plenamente como reflejo del pensamiento musical de su época, si antes no se tiene en cuenta que su editor (Tomás Antero) formaba parte de una élite (la Sociedad Económica de Amigos del País) que se fijó como meta, no solo la reconstrucción económica de una nación devastada por la guerra, sino su modernización y “re-civilización” en términos culturales⁵¹.

La aparición de la imprenta musical en Caracas, entonces, no sólo abrió la posibilidad de modernizar y secularizar la teoría musical en los términos que ya fueron estudiados, sino también le permitió a un sector de los ciudadanos la posibilidad de apropiarse, difundir y promover el gusto musical que se cultivaba en las principales urbes de Europa y Norteamérica. En este sentido debe tenerse en cuenta que la adquisición de la modernidad musical no sólo supuso el acceso y la exposición a un nuevo repertorio, sino también implicó la adquisición de una nueva técnica y de una nueva actitud, tanto por parte de los intérpretes como de la audiencia, y es allí precisamente donde –a nuestro juicio- entraron en juego los textos musicales que publicó la imprenta de Tomás Antero

Para ilustrar completamente que el plan de Antero (aunque incipiente) estaba bastante bien concebido, debe tenerse en cuenta que de su imprenta no sólo salieron los métodos para aprender a cantar o tañer instrumentos que aquí estudiaremos, sino otros para aprender a bailar – una *Colección de contradanzas españolas y francesas* (1852)-, por lo que luce bastante obvio que el fin último de todos estos proyectos editoriales, no era otro que el de favorecer la formación de los jóvenes para la vida en sociedad. Ello queda

⁵¹ A muy grandes rasgos (más adelante volveremos sobre este asunto), esto suponía: urbanizar materialmente el país y tecnificar la mano de obra nacional; instruir a comerciantes para que fuesen diligentes y prósperos; disciplinar a los políticos para que respetaran las instituciones del Estado; formar a los hombres para que fuesen respetuosos de la ley y del prójimo; y adecantar a los ciudadanos para que fuesen capaces de disfrutar la vida urbana y las artes.

todavía más evidenciado, si tenemos en cuenta que Antero también re-editó el “manual de urbanidad” titulado *Cartas sobre la educación del bello sexo*, acaso el primer opúsculo de su tipo publicado en Venezuela, texto que dedica una parte de su contenido, precisamente a la “educación artística (dibujo, bordado, música, baile) y a la moderación en la adquisición y en el cultivo de las artes” (por Una Señora Americana, 1833: 67). Después de este texto pionero aparecerá toda una tradición de manuales nacionales de urbanidad, entre los cuales destaca por su importancia y difusión, las *Lecciones de buena crianza y moral*, de Feliciano Montenegro y Colón (1841) y, sobre todo, el *Manual de urbanidad y buenas costumbres*, de Manuel Antonio Carreño (1853)⁵², texto que el historiador Pino Iturrieta ha calificado como “la vulgata de la civilidad en el Continente” (2000:7).

Es pues desde esta óptica modernizadora y civilizadora como – creemos- deben estudiarse y estimarse nuestros primeros métodos para el estudio del canto y de guitarra, cosa a haremos en adelante.

3.1 Dos nuevos impresos musicales y la llegada del bel canto rossiniano a Caracas.⁵³

Como ya ha quedado dicho, de la imprenta de Tomás Antero salieron, no uno, sino dos libros para el aprendizaje del bel canto, y ese solo hecho pudiera estar poniendo en evidencia la buena acogida que la élite caraqueña (deseosa de ponerse a la altura de la moda europea) pudo darle a la ópera y al bel canto, en tiempos en los que el arte de Rossini se presentaba ante toda la América como un símbolo no sólo estético sino también de estatus y de modernidad.

El primer texto aludido en el párrafo anterior es el *Arte de cantar y compendios de documentos músicos relativos al canto*, de Miguel López Remacha, una re-edición caraqueña del primer tratado hispano que se publicó sobre el bel

⁵² El aludido es el padre y primer profesor de piano de la célebre concertista venezolana Teresa Carreño

⁵³ Para un estudio más completo sobre estos dos métodos de canto, sugerimos ver el artículo de nuestra autoría titulado “Orígenes de la enseñanza del bel canto en Caracas. A propósito del estudio de los dos primeros libros de canto impresos en Venezuela” (Quintana, 2022). El texto está disponible en la web (ver lista de referencias)

canto⁵⁴. El siguiente proyecto editorial de la empresa de Tomás Antero fue el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* (1834), de M. M. de Larrazábal, y la sola naturaleza enteramente teórica y normativa del primero de los dos libros explica y justifica la casi inmediata publicación del segundo texto que es de naturaleza eminentemente práctica, cosa que seguramente fue propiciada por el hecho de su autor se encontraba residenciado en Caracas para el momento de la publicación del libro⁵⁵.

Antes de referirnos a estos textos, en los cuales vemos el origen de los estudios sistemáticos del “bel canto” en Caracas, será oportuno aclarar que con esta expresión aludimos específicamente a un tipo particular de práctica canora que procura “la pureza del tono, la belleza del sonido, el fraseo refinado, el *legato* y la agilidad en la vocalización, junto con un magisterio técnico de primer orden...” (Arnau, 1983:2). Entonces, ello no supone de nuestra parte la creencia de que los estudios del género vocal fueron inexistentes en la Ciudad antes de las publicaciones de Tomás Antero. Caracas, como cualquier otra ciudad de América o de España, contaba para principios del siglo XIX con una larga tradición de chantres, sochantres y maestros de capilla, todos adiestrados en la práctica del canto llano y del canto de órgano, equipados además con diverso número de textos venidos de España, a fin de que en América pudieran lucirse los aspirantes a plazas de salmistas y capellanes de coro, cosa que ya ha sido estudiada en la primera parte de este trabajo. Además, y en lo que a la música secular se refiere, la América hispana contó también con una importante tradición de canto asociada a la tonadilla escénica, a la opereta y a la zarzuela costumbrista (o a la simple interpretación de boleras, tiranas, seguidillas y canciones patrióticas independientes), las cuales, aunque no tenían las mismas implicaciones vocales que la ópera, tampoco dejaron de influir en el ejercicio práctico del canto secular a finales del período colonial y post-colonial. Incluso hay suficientes evidencias que demuestran la incorporación de elementos venidos de la ópera italiana en los géneros dramático-musicales hispanos (tales como los recitativos y las arias da capo), lo que hace presumir que, en la práctica,

⁵⁴ Para hacer esta afirmación nos apoyamos en la tesis doctoral de María del Coral Morales Villar (2008), cuyo tema de estudio es precisamente “los tratados de canto en España durante el siglo XIX”

El texto está disponible en la web (ver lista de referencias)

⁵⁵ Este asunto será detallado más adelante.

mucho de la técnica belcantística pudo incorporarse *de facto* a la interpretación de estos géneros⁵⁶. Sin embargo, ninguno de estos hechos hace suponer el estudio sistemático del *bel canto*, cosa que sí debió suceder con la presencia de un maestro especialista en Caracas y con la edición y re-edición local de los dos textos que aquí estudiaremos.

Volviendo sobre el *bel canto*, diremos que aunque tuvo su era de oro con las composiciones de Rossini, Bellini y Donizetti, sus orígenes se remontan al surgimiento de la ópera, cuyos primeros ideólogos (los miembros de la llamada *Camerata Fiorentina*) postularon como deber de la música imitar las emociones, las pasiones y las expresiones del discurso hablado (de esto podemos encontrar mucho en el texto del conservador López Remacha), principio que, sin embargo, fue quebrantado en muchas oportunidades, en la medida que el canto operático se llenó de un conjunto de artificiosidades canoras, mismas que en la práctica dieron al traste con la supuesta supremacía del texto.

Hacia principios del siglo XVIII la técnica belcantística había hecho ya suficiente escuela, y entonces aparecen los primeros tratados que sistematizaron esta técnica, destacándose entre ellos la *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723)⁵⁷, de Pier Francesco Tosi, y *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774)⁵⁸, de Giambattista Mancini.

Pier Francesco Tosi (c 1653 -. 1732) fue un famoso castrati, además de compositor y teórico de la música, y su *Opinione de' cantori antichi e moderni ...* proporcionó (y proporciona aún hoy) una visión única de los aspectos técnicos de la música vocal de su tiempo, razón que seguramente explica por qué el texto fue objeto de varias traducciones dieciochescas en lengua alemana, inglesa y holandesa. Lo mismo debe decirse de Giombattista Mancini (1714 - 1800), quien igualmente fuera soprano castrati, además de profesor y tratadista del canto. Su *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, recibió varias reediciones dieciochescas, además de traducciones al inglés y al francés.

⁵⁶Este tema es tratado en la tesis de la Dra. Montserrat Capelán Fernández (2015), cuyo título es precisamente “Las reformas borbónicas y la música venezolana de fines de la colonia (1760-1820): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica”.

⁵⁷ El texto está disponible en la web (ver bibliografía).

⁵⁸ El texto está disponible en la web (ver bibliografía)

En cuanto al mundo de los hispano-hablantes, los repositorios bibliotecológicos modernos y los mencionados estudios especializados sobre el tema⁵⁹ nos permiten afirmar que no se hizo ninguna traducción castellana de estos textos, ni en el siglo XVIII, ni en los siglos siguientes; no obstante, un estudio comparativo entre el contenido de los tratados de Tosi y Mancini y el texto español titulado *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto* (1799)⁶⁰, revela claramente que el libro de Miguel López Remacha recoge fielmente la tradición italiana del *bel canto*⁶¹, siendo además el texto pionero de esta técnica dentro del mundo hispano.

Respecto del autor del libro, nos dice Morales Villar (2008; 125-127) que López Remacha (1772-1827) fue tenor de la Capilla Real, donde además se formó. En tiempos de la invasión francesa escribió y dedicó al nuevo rey el texto *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (1812), lo que le costó -al regreso de Fernando VII- ser sometido a un “expediente de purificación”. Muy a pesar de ello, pudo posteriormente -y con autorización real-, publicar los siguientes textos musicales: *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815 y 2ª ed. de 1820); *Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor* (1820); y *Tratado de armonía y contrapunto, o composición* (1824). Además de ello dejó una *Misa de Réquiem* para los funerales de *La Concordia*, así como la música de “la ópera española *La Conquista del Perú*” (Madrid, 1790), con texto de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Todo ello pone de manifiesto la importancia de López Ramacha y de sus textos para la enseñanza de la escuela belcantística en el mundo hispano, y seguramente sea esa la razón que explique la reedición del *Arte de cantar...*, ocurrida en Caracas en 1829, treinta años después de su edición original.

Como teoría del canto, no es posible ver en el *Arte de cantar...* un texto de carácter filosófico o de estética de la música, más emparentado con la naturaleza especulativa de este trabajo; pero dado que dedica la mayor parte de sus páginas a normar el “bien hacer en el canto” (lo que él llama “el buen

⁵⁹ Morales Villar (2008)

⁶⁰ El texto está disponible en la web (ver bibliografía).

⁶¹ Nos fue de gran utilidad en este estudio comparativo, la síntesis de contenido que se ofrece en el artículo del Dr. Salvador Ginori Lozano (2019).

gusto”), hemos creído conveniente dejar aquí un resumen de su poética del canto como parte del pensamiento musical que con preferencia se difundió en la Caracas del segundo cuarto del siglo XIX.

En ese último sentido y contrario a los artilugios a los que fue proclive la práctica del canto en el siglo XVIII, López de Remacha se nos muestra como un fiel seguidor de las ideas que dieron origen a la ópera a finales del siglo XVI; esto es: concibe al canto como “una imitación dulce, sonora y artificial de los acentos de la voz parlante”, cuya función no es otra sino “expresar las pasiones humanas con arreglo a las leyes de la música...” (1829: 10).

Para López Remacha el trabajo del profesor de canto debe comenzar por una cuidadosa selección del discípulo, no sólo para evaluar su eventual admisión en el estudio de su arte, sino también para determinar el tipo de repertorio que le convendrá a su voz. En ese sentido, distingue entre tres tipos de voces: “pesadas y ligeras; duras y flexibles, de corta extensión y dilatadas...” (1829: 23).

Es tarea principal del maestro hacer conocer al principiante la diversidad de afectos que expresan las frases musicales y también las diferencias entre unas y otras, procurando que el discípulo sepa ejecutar cada una con un nuevo aliento (el fraseo).

Lograr lo que López Remacha llama “buen gusto en el canto” supone vencer dificultades en orden a los siguientes parámetros:

Primero: uso exclusivo solo de ciertas vocales (A, E, O), que son las que, con buen gusto se utilizan en el canto, porque las dos restantes no son para este efecto. La A se pronunciará arqueando los labios con naturalidad, evitando la voz gutural; la E rasgando la boca de los extremos (algo más que para la A), así como cerrando su caja; la O recogiendo la boca en los extremos (redondeándola en lo posible), pero sin sacar muy afuera los labios. El resultado debe parecer natural, tanto en la emisión del sonido, como en la colocación de la boca y para ello sugiere hacer uso de un espejo. Por último, debe ponerse una boca flexible y risueña, de manera que los dientes de la

parte superior estén a una mediana distancia de los de la inferior, y la lengua se mantenga siempre quieta en esta parte (1829: 29-30)⁶².

Segundo: observar uniformidad y proporcionada igualdad en los diferentes registros o extensiones de la voz (de pecho y de cabeza), para lo cual es necesario esforzar el aliento en los graves y reprimirle algo en lo agudos.

Tercero: hacer un uso prudente de los gorjeos (coloraturas), fundamentalmente para efectos de alegría, pues es un error el que algunos cantantes lo utilicen en toda clase de música, para hacer alarde de la flexibilidad de su órgano. Respecto de estas “volatas” y otras frases de pura agilidad, recomienda López Remacha que se hagan “...con poca voz, porque cuanto más ligero o pequeño es el cuerpo que ha de moverse, admite mayor movimiento... Pero el discreto cantor se desentenderá de su ejecución, si prudentemente conoce que no las ha de desempeñar con lucimiento” (1829: 34).

Cuarto: respecto del resto de los adornos, los sugiere sólo cuando una frase musical es repetida, porque este recurso la rejuvenece. También “en los adagios, largos, etc., porque los compases de poca duración no admiten mucha disminución” (1829: 37). Y a ello agrega: “una nota sostenida, que también se llama Mesa de voz [mezza di voce], no se debe suplir con adorno alguno, sino tomarla con prevención de aliento, echando poca voz al principio, estendiendo [sic] hasta el medio, y recogiénola hasta el fin” (1829: 38).

Quinto: en lo que tiene que ver con la expresión, las frases apuntilladas, propias de un estilo marcial, así deben ejecutarse; las frases escritas en el género diatónico y señaladas comúnmente con ligados, deben ejecutarse con suavidad; las frases escritas con grandes intervalos como sextas, octavas, décimas etc., sugieren un canto heroico y deben ejecutarse con vigor; las frases que proceden en semitonos del género cromático, o en distancias de cuartas aumentadas o quintas disminuidas, séptimas menores y otras semejantes, si se escriben ligadas adquieren un aire de lamento; si son sueltas, un carácter tétrico, propio para mover la pasión del miedo y del

⁶² Para la Dra. Morales Villas, estas recomendaciones no son sino una muestra más de que la técnica vocal en la España de finales del XVIII gozaba de una gran influencia italiana, en la que es característica la colocación sonriente de la boca y el uso de los resonadores (2008: 138)

terror: por tanto debe observarse su puntuación para darles el verdadero sentido (1829: 40-42).

Sexto: en cuanto a la expresión del texto, para López Remacha “la letra influye, anima y da cierto conocimiento para cantar con más expresión” [sic] (1829: 42-43). Para esto el cantante ha de entender el sentido de la letra, aunque sea esta latina, italiana u otra extranjera. Incluso sugiere cursar estudios de esas lenguas, sobre todo para aprender a pronunciarle y acentuarle debidamente

Séptimo: cuando se canta a solo, se debe hacer uso pleno de la voz, modificándola sólo cuando convenga a la expresión o para ocultar defectos; también se debe atenuar la intensidad cuando, haciendo música de cámara, así lo sugiera el tamaño del lugar donde se cante. Si la obra a interpretar cuenta con acompañamiento de orquesta, es importante que el cantante tenga en cuenta si algún instrumento canta con la parte vocal para que, si es el caso, o evite adornar, o realice el adorno conjuntamente con el instrumento.

Octavo: el recitado (o recitativo) es un canto declamado, libre de todo adorno y de cualquier otra cosa que no contribuya a la expresión. Por lo común se debe cantar sin sujetarse a la precisión del metro y del compás, pues su medida es la propia inflexión del habla. Cuando se recita cantando, se debe observar con esmero las indicaciones del compositor; esto es: cantar con pausa y sosiego las notas largas tenidas; evitar los adornos, salvo que, a final de frase, se pueda aportar alguna cosa análoga al significado de la letra; y enfatizar las frases repetidas.

Noveno: cuando se canta a dúo las voces deben unirse y, por lo tanto, debe evitarse agregar alguna cosa que pueda quebrantar este principio. No obstante, si tal agregado puede servir a la imitación de una voz a otra, entonces podrá acordarse previamente entre las partes. Estas precauciones van en aumento en la misma medida en que se trata de composiciones a tres, cuatro y más voces, circunstancias en la que se debe cantar con voz plena, ajustada al valor de las notas, enfatizando la dicción, evitando que unas voces sobresalgan a las otras.

Décimo: respecto de la dicción de las consonantes, y sobre todo si estas se encuentran al final de las palabras, se debe evitar la confusión entre la T y la D, la M y la N, la B y la V, etc.

Décimo primero: respecto de la respiración, “los alientos se deben tomar sin dividir las dicciones (palabras y frases), pero si estas indican afectos de ansia, pena, temor o afán de fingir el cantor que le falta el aliento para proseguir, aunque sea dividiendo dichas dicciones, ha de usarlas el cantante para demostrar así más vivamente el sentido de la letra (1829: 55-56).

Respecto del *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*, de M. M. de Larrazábal, su advertida naturaleza eminentemente práctica hace que sea poco afín a un estudio como el que aquí se pretende, centrado en los asuntos del pensamiento musical; pero si hay algo en él que puede ser útil a los estudios musicológicos modernos, son las luces que nos brinda respecto de lo que los italianos del siglo XVIII llamaron *solfeggi o vocalizzi*, una suerte de guía práctica que viene a complementar los textos teóricos del arte lírico, tales como el *Arte de cantar*, estudiado en los párrafos anteriores. López Remacha de hecho recomienda entrenarse con los *solfeggi* de Leonardo Leo (1694-1744), célebre representante de la Escuela napolitana de quien se publicó en España el texto titulado *Solfeos de Leo: para los principiantes de música* (1772)⁶³. En Caracas, sin embargo, donde obviamente no se había impreso ningún texto como ese para principios del siglo XIX, se aprovechó la presencia del maestro de canto, M. M. de Larrázabal⁶⁴ para publicar su *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*.

Lo importante para el músico o musicólogo moderno es que entienda la diferencia sustantiva y funcional entre una lección de solfeo en el sentido moderno y un *solfeggi* dieciochesco, así como el contraste entre uno de estos *vocalizzi* y una vocalización en el sentido rossiniano del término, cosa que (como veremos) también se estudió en el texto de M. M. de Larrazábal.

Un *solfeggi* o *vocalizzi* era un recurso instruccional para entrenarse en la lectura, en la interpretación, en el trabajo polifónico o en el canto armonizado, a la vez que en asuntos técnicos de registro, uso de las vocales, adornos y respiración; la vocalización en el sentido moderno, en cambio, solo atiende a estos tres últimos elementos. Un *solfeggi o vocalizzi* servía para formar

⁶³ El texto está disponible en la web (ver lista de referencias).

⁶⁴ Como se advirtió en páginas anteriores, no debe confundirse el nombre de M. M. de Larrazábal con el del músico venezolano, Manuel María Larrazábal (1813-1881), quien por aquellos años también realizó una actividad musical importante. Para más detalles sobre este asunto, véase el estudio preliminar que realizó José Peñín a la edición facsímil de este libro (1997: 180).

a un músico; una vocalización sólo sirve para instruir a un cantante en problemas específicamente técnicos.

Por el manejo terminológico que hicieron los lexicógrafos musicales hispanos del siglo XIX, concluimos que en la España de la época, a esos *vocalizzi* le llamaron “vocalizaciones”; pero por la acepción que estos diccionarios recogen, luce fácil entender que en la época tenían implicaciones distintas a las que tienen hoy. Antonio Fargas y Soler los define como “arte de dirigir la voz en el mecanismo del canto, por medio de ejercicios o solfeos que se **ejecutan sobre una vocal**” (1852, p. 223)⁶⁵ y Feliciano Agero como el “arte de entonar y medir, sin dar a los sonidos su nombre, sino **por medio de una vocal** que, por ser la que mejor se presta, es preferida la A” (1882, p. 63)⁶⁶.

El método caraqueño de M. M. de Larrazábal llamó a esos *solfeggi* lecciones de solfeo (como también pasó en España con los aludidos *Solfeos de Leo*), y vocalizaciones a los ejercicios basados en progresiones vocales rossinianas, muy comunes hoy en la enseñanza del canto moderno. Pese a esto, no debe confundirse una cosa con la otra, pues, como se ha dicho, tienen implicaciones realmente distintas.

Para que nos demos una idea del valor pro-artístico de algunos de estos *solfeggi* (y para ilustrar sus diferencias con una simple lección de solfeo de las que se cantan hoy en los conservatorios), advertiremos –como ejemplo– que la lección cincuenta del libro de M. M. de Larrazábal cuenta con dos secciones en diferente tempo cada una (andante y allegro vivo, respectivamente), contentivos de 26 compases la primera, y 117, la segunda; esto sin duda algo inimaginable en una moderna lección de solfeo.

El hecho de que todos estos *solfeggi* estén escritos siempre a dos voces, marca también una diferencia sustantiva con una simple lección de solfeo, y merece igualmente una consideración de nuestra parte, pues, aunque no luce imposible que para su realización se pudiesen utilizar dos discípulos de distinto registro (un bajo y una voz aguda), las sugerencias dadas en el *Arte de cantar...* hacen suponer que la parte del bajo fue compuesta para que la acompañase el maestro con un instrumento (preferiblemente de teclado), lo que también sugiere que, en su ejecución, se completara la ejecución con

⁶⁵ Texto disponible en la web (ver bibliografía)

⁶⁶ Texto disponible en la web (ver bibliografía)

otras voces o con algunas armonías, tal y como se desprende de las instrucciones expuestas por López Remacha, tanto en su *Arte de cantar...*(1829; 26), como en sus dos ediciones del texto llamado *La Melopea...* de 1815 y 1820.

En cuanto al resto del *Método...* de M. M. de Larrazábal ya se advirtió que al final del mismo se incluyen 18 vocalizaciones de Rossini (ahora sí en el sentido moderno del término) así como algunas piezas de canto y piano de este y otros compositores de la época. Creo que a esto alude la coletilla agregada al título de la obra, en la cual se dice: “según el gusto moderno”. Para ello debe tenerse en cuenta nuevamente que para esta época el nombre de Rossini tenía que constituir la mayor referencia de la ópera italiana, y bastante de eso llegó a América y a Caracas, como lo confirma el estudio de Consuelo Carredano y Victoria Eli (2010: 157)⁶⁷.

Respecto de las vocalizaciones “al estilo moderno”, reiteramos que nos son otra cosa que las hoy típicas progresiones vocales, contentivas de una mínima fórmula melódica, la cual se utiliza para ir ascendiendo y descendiendo diatónica o cromáticamente en la escala, a fin de atender problemas estrictamente técnicos, ya de ampliación del registro vocal, ya de respiración, ya de manejo y uso de las vocales. En el método de M. M. de Larrazábal se estiman como “muy necesarios para dar flexibilidad a la voz”, y se prescribe su realización “todas las mañanas, la primera vez despacio y piano, la segunda con viveza y también piano, la tercera con viveza y levantando” (1834: 55).

Terminada la exposición de las 18 vocalizaciones, se siguen unas cavatinas, arias, canciones y dúos con acompañamiento de pianoforte. Se trata sólo de ocho piezas, cuyos títulos (o géneros) son los siguientes: Cavatina de la ópera *La Gabriela*, de Michele Carafa (1787-1872); *Plegaria (Preghiera)* de la ópera *Semiramis*, de Gioachino Rossini; Final (*Stretta*) del romance de *Otello*, de Rossini; *Idioma de amor*, canción anónima; *Jacinto*, canción anónima; *La Diana*, canción anónima; Duettino de la ópera *La donna del lago*, de Rossini; Canción a dúo de la ópera *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Como se ve, el

⁶⁷ Entre otras muchas cosas que afirman las autoras en ese capítulo IV titulado “Teatro lírico”, dicen lo siguiente: “Tal y como en la Europa de esos años, el repertorio italiano fue el más representado en los teatros americanos durante la primera mitad del siglo XIX, y Rossini el autor consentido”

compositor más representado es Rossini, lo que corrobora el interés que debía tener su nombre entre la comunidad de melómanos caraqueños. Las obras italianas representadas en este repertorio (incluidas las de Carafa) fueron estrenadas en Europa entre 1816 y 1823, lo que también habla de la relativa actualidad con que se difundió ese repertorio en nuestra ciudad.

Se trata de piezas para soprano y tenor, aunque poco frecuentan la zona extrema de estos registros. Cinco de las piezas están en lengua italiana y tres en español, lo que también muestra una preferencia por el lenguaje originario de la ópera, sin excluir la lengua vernácula, cosa que igualmente ha de hacerse notar. Las piezas (sobre todo la cavatina, el aria y los dúos) hacen frecuente uso de recursos como las coloraturas o gorjeos, lo que obviamente las inscribe como un repertorio belcantístico, mismo que procuraba promover el método.

Finalmente, y antes de terminar con este apartado debemos advertir al lector que cinco años después de que se reeditara el *Arte de cantar* en Caracas (y apenas un semestre antes de se publicara el *Método de solfeo para la enseñanza del canto*)⁶⁸, la recién creada compañía nacional de ópera que dirigía Atanasio Bello Montero (el mismo Director de la Sociedad Filarmónica de Caracas inaugurada en 1831), asumió –sin una tradición italiana que lo respaldara– el riesgoso reto de montar en Caracas *El barbero de Sevilla*, suceso pionero que, no por tal, los libró de las críticas de quienes en la Ciudad ya creían conocer bien el arte del bel canto. Con todo y eso, Atanasio Bello Montero y su recién creada compañía no arredraron y en 1836 hicieron la reposición de *El barbero de Sevilla* y el estreno de la *Urraca ladrona*, mismos que fueron seguidos en 1838 por la reposición de ambas obras y el estreno de *La italiana en Argel* y *Cenicienta*⁶⁹.

Como es lógico suponer, no podemos ver en estos estrenos caraqueños de las óperas de Rossini un hecho aislado a las clases de canto M. M. de Larrazábal (ni a la edición y reedición de los libros estudiados), pues resulta muy poco probable que en una Caracas de apenas 50.000 habitantes,

⁶⁸ La nota titulada “A los aficionados”, aparecida en el semanario *El Nacional* del 3 de noviembre de 1834 (folio 2v), precisa que para la fecha el texto se “preparaba” en la imprenta, esperando que viese la luz en diciembre de ese año de 1834. Este comentario es digno de la mayor credibilidad, pues el semanario *El Nacional* se publicaba en el taller de Tomás Antero, de donde también salieron los textos musicales aquí comentados.

⁶⁹ Si el lector desea ampliar detalles y referencias sobre los datos aquí comentados y sobre lo que ello generó en la prensa de la época, sugerimos ver Quintana, 2016: 52-53.

donde los pocos músicos profesionales que sobrevivieron a la Guerra de Independencia seguramente se conocían unos con otros, no se hubiese establecido ninguna relación entre los que músicos que promovieron el estudio del bel canto y los que se dedicaron al montaje de las óperas de Rossini. Incluso es lógico suponer que fue con este contingente de eventuales alumnos con los que se montaron las primeras óperas rossinianas, debido a que, en Caracas, a diferencia de otras urbes latinoamericanas, no se contó con la visita de una compañía italiana de ópera sino hasta 1843⁷⁰. Los métodos de canto publicados por la Tomás Antero (así como los montajes de las óperas rossinianas) tienen que ser vistas entonces como el origen de una práctica que se mantendrá muy viva en Caracas –la del bel canto– por bastante más de un siglo, por decir lo menos.

3.2 El *Nuevo Método de Guitarra o Lira* y la introducción de inéditas danzas decimonónicas al salón caraqueño.

Como ya ha quedado sobradamente dicho, de la imprenta de Tomás salió también el *Nuevo Método de Guitarra o Lira*, firmado por el enigmático Caballero de ***⁷¹. Como el libro no tiene fecha de imprenta registrada, no sabemos si se publicó antes, conjuntamente o después del *Método de solfeo para aprender a cantar*, de M. M. de Larrábal (1834); pero dado que guarda con éste el mismo preámbulo teórico sobre los “principios elementales de la música” (tanto en contenido como en diagramación), es presumible que se haya publicado en una fecha próxima a ese otro texto. Cualquiera que sea el caso, es un hecho que salió de los talleres de Tomás Antero, lo que supone que vio la luz entre 1824 y 1852, período histórico en el que ahora nos ubicamos.

⁷⁰ Valga aclarar que la supuesta compañía de óperas que se suele vincular a la primera crónica musical venezolana (*Gaceta de Caracas*, 30 de diciembre de 1808) era francesa y no montó ningún título italiano.

⁷¹ El texto se ubica en la División de Libros Antiguos y Raros de esa institución, y se registra con la cota 787.6107/E 37. El interesado en conocer los detalles del libro puede ver la *Revista Musical de Venezuela* el N° 36 (1998), donde se publicó una edición facsímil del mismo, precedida por una *Nota introductoria* de quien suscribe. El texto también está disponible en la web (ver enlace en la lista de referencias).

Dada la naturaleza eminentemente práctica de este método de guitarra (caso similar al citado método de solfeo para el canto), el libro parecería no tener mucho que aportar a la historia del pensamiento musical en Caracas; pero un deseo sostenido por más de dos décadas, en el sentido de determinar su procedencia y fuentes originarias⁷², nos permitió establecer con bastante certeza, si no el nombre de su autor, por lo menos sí las fuentes y la intención que animó a quienes participaron en dicho proyecto editorial, y eso sí resultó muy pertinente a los intereses de este trabajo.

Entrando en detalles sobre el *Nuevo de guitarra o lira*, diremos que –en primera instancia– se trata de una traducción y reordenamiento (incluso con algunos agregados) de la primera edición del *Méthode de guitarrre ou lire* (París, 1823), de Joseph Meissonnier (1790-1850)⁷³. No obstante, y como dicho método francés contiene al final una antología de cien piezas de los mejores guitarristas-compositores de la época, el editor caraqueño también agregó y reubicó obras de estos grandes exponentes del instrumento, con lo que el *Nuevo Método de Guitarra o Lira* contiene igualmente las pequeñas obras de esos célebres guitarristas; entre ellos: Joseph Kuffner (1776-1856), Fernando Carulli (1770-1841), Matteo Carcasi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829), Luigi Castellaci (1797-1845), y el mismo Joseph Meissonnier (1790-1850). Finalmente, el método caraqueño también es contentivo de seis valeses, un andante, un andantino, un rondó, un alegre y un alegreto, dos contradanzas, cinco canciones con acompañamiento de guitarra y tres temas con cinco variaciones escritos para dúo de guitarras (en total 21 piezas), cuya autoría sigue siendo un misterio sin resolverse, a pesar de haber hurgado con insistencia en la mayor parte de la obra guitarrística de autores como Giuliani, Sor, Aguado, Carulli, Carcasi y Coste. Además, nos ocupamos de hacer lo propio en los métodos de guitarra de Carulli, Carcasi, Moretti, Legnani y Molino y Mertz, obteniendo resultados igualmente nulos.

⁷² A tal efecto sugiero ver el artículo titulado “Del Méthode de guitarrre ou lire (París, 1823) al Nuevo método de guitarra o lira (Caracas, s.f.)” (Quintana, 2018, pp. 14-27), disponible en la web.

⁷³ Para un cotejo y estudio pormenorizado de estos dos métodos sugiero ver el artículo titulado “Del Méthode de guitarrre ou lire (París, 1823) al Nuevo método de guitarra o lira (Caracas, s.f.)” de quien estas líneas escribe (Quintana, 2018, pp. 14-27)- El mismo está disponible en la web.

Por todo lo dicho sólo podemos precisar que el Caballero de *** debió ser una figura cercana al editor Tomás Antero, capaz de hacer la traducción, los cambios y agregados que tiene la versión caraqueña (sin duda un guitarrista bilingüe), además de haber compuesto o compilado todas las piezas cuya autoría y procedencia no hemos podido precisar. Adicionalmente, debió tratarse de una persona que tenía un particular interés en “aclimatar” el método al ciudadano hispano-hablante caraqueño, pues sustituyó todas las canciones francesas que originalmente dispuso Meissonnier, por otras totalmente nuevas en español. Como hemos afirmado en otras oportunidades, el español Toribio Segura poseía, como ninguno, todas esas cualidades; pero hasta el momento estas conjeturas no han podido confirmarse, e incluso hasta podría ser improbable que fuese Segura quien liderizara ese proyecto editorial, si dicha publicación ocurrió antes de 1837, fecha en la cual él llega a Caracas⁷⁴.

Desde el punto de vista de la difusión del conocimiento musical, que es lo que aquí nos interesa valorar, la publicación del *Nuevo Método de Guitarra o Lira* nos luce como un producto editorial de mucho valor, pues además de poner a disposición del aprendiz caraqueño toda la técnica básica de la guitarra clásica en el período más glorioso de su cultivo en Europa, entregó al aficionado caraqueño una muestra del tipo de obras de salón que se escribieron para ese instrumento en la principal capital decimonónica de la cultura occidental (París). También se debe decir que el *Nuevo Método de Guitarra o Lira* es –hasta la fecha– la primera publicación venezolana contentiva de la danza que –por excelencia– conquistará los salones burgueses de todo el mundo occidental en el siglo XIX: el vals. Allí podemos encontrar unas catorce piezas de este género, introducidos al país en la misma época en la cual esa danza hacía furor en los salones del mundo, y en un momento en el cual el piano (aunque sí se conocía) no había monopolizado los salones burgueses, cosa que sucederá en Caracas más bien a partir de la segunda mitad del mencionado siglo XIX. De esta manera debe entenderse que el vals

⁷⁴ El español Toribio Segura era, además de violinista, guitarrista, políglota (había vivido en Francia y Estados Unidos), además de compositor y docente, y llevó a cabo con Tomás Antero un proyecto para la publicación de canciones periódicas con acompañamiento de piano-forte o guitarra. Para más detalles sobre este asunto sugerimos ver el artículo titulado “Nuevas noticias sobre Toribio Segura: alumno *sui generis* de Fernando Sor y profesor de guitarra en Caracas”, de quien estas líneas escribe (Quintana, 2016, pp. 494-497). El mismo está disponible en la web.

hace su entrada al país, no de la mano del piano, sino de la guitarra y, como en el caso de belcantismo, en ello contribuyó mucho la aparición de la primera imprenta musical que se estableció en la Ciudad.

Luis Felipe Ramón y Rivera, experto estudioso del folklore en Venezuela, al referirse a estos vals, escribió que...

Están allí presentes no sólo los gérmenes de un vals que después se agrandaría a dos partes de 8 ó 16 compases, sino de la contradanza criolla, pequeña de estructura y sin el cambio rítmico que tomará en la segunda parte, sólo a fines del siglo XIX. Entre esos gérmenes del vals, cabe precisar el bajo sobre la tercera corchea del compás, elemento rítmico que vendrá a constituir uno de los caracteres no sólo de nuestro vals sino también del joropo (1976, p. 14).

Nosotros no necesariamente nos hacemos eco de esta afirmación, pues ya sabemos que la mayor parte de esos vals son de procedencia europea, pero es obvio que el vals venezolano, a pesar de todas sus particularidades – que las tiene- es en definitiva un vals y tiene sus orígenes en el género europeo, cuya primera fuente documental la constituye hoy este *Nuevo Método de Guitarra o Lira*.

4. La crítica, la crónica y el aviso de prensa de interés musical en los primeros impresos hemerográficos caraqueños.

Advertencia:

A juzgar por las investigaciones hechas por el profesor Alberto Calzavara (1984, p 8) y Mario Milanca Guzmán (1993a, p. 128), la hemerografía musical caraqueña tiene su origen en 1838 con la aparición del periódico o revista fundada por el violinista, guitarrista, compositor, director de orquesta y pedagogo, Toribio Segura. Como ya ha quedado dicho, esta publicación salió de la imprenta de Tomás Antero y, por investigaciones nuestras sabemos que, más que un “periódico musical” en los términos que hoy podemos entenderlo, se trataba de la publicación periódica de canciones con acompañamiento de piano-forte o guitarra. Desgraciadamente hoy no contamos con ningún ejemplar de esa revista o periódico y sólo sabemos de ella por las referencias que otras fuentes hemerográficas de la época comentan sobre el asunto⁷⁵.

Esta lamentable desaparición la tuvieron también otros periódicos musicales caraqueños, entre los que debemos mencionar: el *Entreacto*, periódico literario y artístico que se difundió en Caracas seis años después de las canciones periódicas de Toribio Segura. Lo mismo sucedió con otro periódico musical por suscripción que publicara Román Isaza con composiciones de él mismo hacia el año de 1851. Se repite la misma lamentable situación con la primera *La Lira Venezolana* (1852), periódico musical que no debe confundirse con la revista del mismo nombre que fundará Llamozas en 1882. También ocurre igual con el *Álbum filarmónico* (1853) y con dos periódicos musicales (uno religioso y otro secular) dirigidos por José Ángel Montero (1857). Afortunadamente, y para los efectos de esta tesis centrada en la difusión del conocimiento musical y de la crítica, las noticias sobre el arte de los sonidos y los artículos de opinión habidos en nuestros periódicos “de difusión general” son sustancialmente significativos, de modo que –a pesar de las mencionadas pérdidas- es mucho lo que podremos concluir de los primeros pasos de la hemerografía musical caraqueña.

⁷⁵ Para más detalles sobre la publicación de estas canciones ver Quintana 2016.

4.1 La *Gaceta de Caracas* y las primeras aproximaciones a la crítica musical. La crónica y la publicidad musical en el primer periódico de la ciudad.

La evolución histórica de la crítica y de la reseña musical caraqueña todavía no puede ser plenamente estudiada, pues aún falta dar muchos pasos hacia el levantamiento pleno de la hemerografía musical. Sin embargo, es obvio que con la aparición y ulterior proliferación de la imprenta en Venezuela (después de terminada la Guerra de independencia) se abrió un nuevo espacio para el cultivo y la difusión de la crítica, la noticia, el artículo, el aviso y el pensamiento musical en general, y los estudios hechos hasta la fecha nos permiten hacer -por lo menos- un primer acercamiento sobre el tema⁷⁶.

Respecto de la crítica musical concretamente, escribió Rhazés Hernández López (1980, p. 73-74) que la primera nota relativa al ejercicio de esta actividad en Venezuela se publica en la *Gaceta de Caracas*, “en su número diez y siete de fecha viernes 30 de diciembre de 1808”. Para ilustrar esta afirmación, Hernández López nos extrae la mencionada crítica, cuyo contenido es el que sigue⁷⁷:

⁷⁶ Quien estas líneas escribe encabeza una línea de investigación que busca, precisamente, rescatar, estudiar y difundir las fuentes hemerográficas para el estudio de la música en Venezuela. Son producto de esta línea de investigación trabajos como *La lira venezolana* (edición facsimilar), compilación y estudio Hugo Quintana (1998); *La música en la Caracas del siglo XIX y comienzos del XX vista a través de las páginas de El cojo Ilustrado*, (Quintana, 2000b); *Noticias musicales en el Diario de avisos* (Campomás R. y Yurenia Santana, (2005); *Noticias musicales del Estado Lara* (Leal, M., 2005); y *La música en el diario “La opinión nacional* (Guillén, Y., Medina, A. y Quintero T., 2008); *Noticias musicales en el periódico El Liberal* (Abreu, Gabriel, 2011); *Noticias musicales en el periódico El Venezolano* (Rodríguez L., 2014) y *Noticias musicales en el semanario El nacional* (Sánchez, A, 2015). Además de eso están también los trabajos de Rhazés Hernández López (1980), Mario Milanca Guzmán (1982 y 1993), Fidel Rodríguez (1998), Miriam Rodríguez (1993), S. García y P. Acosta, etc., trabajos que, aunque se realizaron independientemente de la mencionada línea de investigación, han aportado mucho a este tipo de levantamientos, tal y como también lo hicieron los trabajos del profesor José Peñín (ver lista de referencias), basados en el desarrollo de la imprenta musical en Venezuela.

⁷⁷ Aunque, en efecto, es Rhazés Hernández López el primero que “expresamente” destina unos “Breves apuntes para la historia de la crítica musical en Venezuela”, la noticia sobre nuestra primera crítica musical ya había sido referida antes por parte de José Churión (1924, p. 87), José Antonio Calcaño (1958, p. 131) y Carlos Salas y Eduardo Feo Calcaño (1960, p. 14), por decir lo menos.

El 25 del corriente se ha abierto de nuevo el Teatro Público de esta ciudad, con general satisfacción de la numerosa concurrencia; y se dio principio a la función con el drama alegórico, la España restaurada, muy propio de las actuales circunstancias de la nación, y terminado con una Canción patriótica. A la vista de los personajes que representaban las Provincias de España con los trajes correspondientes, sobre todo a la del Retrato de nuestro amado Soberano Fernando VII, representado repentinamente con una bella iluminación, el entusiasmo de los concurrentes se manifestó del modo más expresivo, y los alegres vivas y fervorosos votos de muchos centenares de almas subieron al cielo, implorando las bendiciones de la Divina Providencia, vengadora de los derechos de los Reyes, sobre la persona del mejor y mas querido de los Soberanos. Muchos de los espectadores acompañaron en aquella, y principalmente en la siguiente noche, el ritornelo o coro con que terminaba cada una de las coplas de la Canción patriótica; la alegría pública no se ha manifestado nunca de una manera menos equívoca; y los sentimientos de fidelidad, de que se hallaban poseídos los corazones brillaron en todos los semblantes. El modo con que los actores desempeñaron sus respectivos papeles en esta y en la pieza en tres actos, que se dio sucesivamente, inspiran fundadas esperanzas de que veremos el Teatro Caracas en el pie correspondiente al buen gusto, que comienza a propagarse en todos los ramos (tomado de Hernández López, 1980, pp. 73-74)

Hernández López también advierte dos notas más en donde, de manera similar, se emiten mínimamente juicios sobre las interpretaciones musicales en medio de la crónica. La primera corresponde al viernes 3 de febrero de 1809 (Nro 24), con motivo de la instalación de la Junta Central, en cuyo acto tomó parte una orquesta de 30 profesores. Allí, entre otras muchas cosas, se dice:

A la brillante iluminación del Muy Ilustre Ayuntamiento, daba particular realce una orquesta de treinta profesores que ejecutaron piezas escogidas a satisfacción de todo el auditorio y entonaron canciones propias de tan preciosas circunstancias (tomado de Hernández López, 1980, p. 74).

La última nota a la que hace referencia Rhazés Hernández López corresponde al 16 de agosto de 1820, en la cual se emiten encomiásticos comentarios sobre la obra de Lino Gallardo y otros músicos de finales del período colonial y pre-republicano. La nota dice como sigue:

¿Más cómo así me olvidaba de los músicos de Caracas, esta porción y ornamento exquisito de la capital de Venezuela? Nada diré de vosotros Mateo Villalobos, José Francisco Velásquez, Josef María Cordero, y tantos otros, cuyos instrumentos y canturias os harían plazas en la propia capilla Real de S. M. C.; pero sí diré de ti, Haydn caraqueño, contigo hablo Lino Gallardo, con tu numen divino, con tu encanto, con tus gracias te honraremos y tú honras este pueblo” (tomado de Hernández López, 1980, p. 74).

Estos son los únicos textos aparecidos en la *Gaceta de Caracas*, en los cuales se perciben algunos juicios valorativos sobre algún suceso a personaje vinculado con la música. Respecto de ellos hay que reconocer que, a pesar de su indudable valor histórico, lucen más como crónica social que como crítica musical profesionalmente entendida, por lo que deberíamos mirarla, con más propiedad, como una primera aproximación a la crítica musical propiamente dicha⁷⁸. Con lo dicho no queremos descalificar la opinión, muy autorizada en cuestiones de crítica, por cierto, de Rhazés Hernández López, sino más bien poner en evidencia la problemática a la que se expone el investigador a la hora de establecer el surgimiento histórico de la crítica musical en Caracas. De hecho, y como veremos más adelante, la crítica destinada a un hecho musical propiamente dicho no aparecerá sino en la década de 1830, y la crítica

⁷⁸ Seguimos aquí el criterio de Rafael Yanes (junio-julio, 2005) quien define la crítica profesional de arte como “un género periodístico argumentativo en el que se valora una obra de arte con un texto creativo firmado por un experto en la modalidad artística que enjuicia, y donde la honestidad de su autor es requisito imprescindible”.

con firma de autor calificado, no se verá en la hemerografía capitalina sino hasta mediados del siglo XIX⁷⁹.

El hecho de que en unos catorce años de periódico (1808-1822) se ubiquen sólo tres reseñas que revelen alguna intención valorativa sobre un hecho musical, pone también en evidencia que la *Gaceta de Caracas* no tuvo espacios para ese tipo de artículos de opinión. Para poder entender este hecho con mayor propiedad, es preciso que se recuerde que el primer periódico caraqueño apareció justo en el momento cuando el gobierno de la Metrópolis española se encontraba bajo seria amenaza de derrocamiento, sometido, como estaba, a la invasión de José Bonaparte. Apenas dos años después del llamado “Pacto de Bayona”, se conforman en Caracas y en otras muchas ciudades de Venezuela y de América, las llamadas “juntas defensoras de los derechos de Fernando VII” y, un año luego, comenzarían a declararse independientes los distintos Estados de la América del Sur y de México. Como si todo esto fuera poco, a partir del año doce comenzará un largo período bélico de más de una década, en donde se alternarán en el poder, republicanos y realistas, convirtiéndose el hecho político y militar en el principal evento comunicacional, tema que prácticamente copó todos los espacios de nuestro primer medio hemerográfico. Para completar el menú, la *Gaceta de Caracas* tuvo que cumplir el papel de órgano de prensa del gobierno de turno, lo que acentuó su ineludible carácter político.

Pero lo más interesante del asunto es que, a pesar de todo lo dicho, la crónica político-social, frecuentemente salpicada de sucesos de interés musical, abunda en la *Gaceta de Caracas*. Será una noticia musical comprometida con la política y con la guerra (y también con la religión, con la vida social y hasta con el arte en general), pero no dejará de tener un peculiar interés para la musicografía, para la cultura en general y para el pensamiento musical.

⁷⁹ Hernández López también expone, como ejemplo de las primeras críticas musicales hemerográficas de Caracas, la nota aparecida en *El mercurio venezolano*, de fecha febrero de 1811. Como el lector ya habrá advertido, y dada la expresa intencionalidad histórica de ese artículo (juzga el papel de algunos músicos locales en el desenvolvimiento del movimiento musical caraqueño durante el siglo XVIII), decidimos ubicarla como un aporte a la historiografía musical caraqueña (aunque, desde luego, siempre supone una valoración), ya que no se refiere a un evento musical en particular, sino a un período de nuestro pasado musical.

De todas estas noticias que aparecen en la *Gaceta de Caracas*, acaso la que primero resalta por su frecuencia y orden de aparición es aquella que en resumen dice... “se cantó un *Te deum* y una misa solemne en un acto de naturaleza político-militar”. Estos eventos preceden muy comúnmente todos los actos de celebración, ya sean estos a favor de Fernando VII; a favor de las juntas defensoras de sus derechos; a favor del establecimiento de congresos constituyentes en pro de la independencia de los nuevos Estados americanos; a favor del derrocamiento de los estados republicanos y el restablecimiento de gobiernos realistas; o a favor del derrocamiento de los estados monárquicos y el restablecimiento de gobiernos republicanos. En cualquiera de estas circunstancias –repetimos– lo que comúnmente se acostumbra es la interpretación de los mencionados oficios músico-religiosos. Las noticias relativas a estos hechos se repiten sin cesar, pues aluden a los sucesos locales caraqueños, a los del resto de las provincias venezolanas, al resto de las provincias americanas, a los de España e incluso a los del resto de Europa y Norteamérica.

El *Te deum* y la misa solemne⁸⁰ conmemorativa de los hechos políticos y militares anteriormente aludidos, comúnmente son precedidos o sucedidos de marchas militares y canciones patrióticas (a veces acompañadas por orquestas o bandas), las cuales se realizan al salir de las respectivas iglesias.

De todas esas noticias, se destacó ante nuestros ojos aquella titulada “rasgo patriótico” en la cual el ciudadano Cayetano Carreño, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana ofreció al Gobierno una orquesta “para la celebración de nuestra Independencia en el día en que esta sea promulgada, sin costo alguno de las rentas nacionales” (12-10-1811, folio 2 recto).

También el teatro prestó sus espacios para este tipo de proselitismo político, cosa que quedó especialmente evidenciada en los “avisos publicitarios” que aparecieron de forma casi seriada entre diciembre de 1811 y febrero de 1812. Este hecho es significativo, pues marca el origen de la publicidad artístico musical en la hemerografía capitalina. La estructura de estos avisos era como la del siguiente ejemplo (3-12-1811, folio 2 recto):

⁸⁰ Según los ceremoniales de la misa estudiados en la primera parte de este trabajo, la misa solemne debe entenderse siempre como misa cantada.

<i>Apertura del nuevo Teatro</i>
<i>Haviendo S. A. el Supremo Poder Ejecutivo dispuesto, que pueda abrirse el coliseo y principiarse las funciones se convida al público para el Domingo ocho del presente con una famosa Comedia en Tres Actos, titulada:</i>
Morir por la patria es gloria;
Acabado el primer acto se cantará la primorosa tonadilla a solo,
<i>La viuda de seis maridos.</i>
<i>Después del segundo se cantará otra a trio,</i>
La opereta,
o el contrato matrimonial;
Luego una buena canción patriótica nueva, y <i>si no fuere tarde se dará un gracioso Sainete.</i>

Para finalizar este bosquejo sobre la temática musical que regularmente figuró en nuestro primer periódico, haremos una pequeña referencia al “aviso particular” (así se les llamaba) o simplemente “aviso”, el cual también encontró espacio en las páginas de la *Gaceta de Caracas*. Esos “avisos” comúnmente publicitan algún hecho de interés musical, lo que los hace de algún interés para este trabajo. Ellos frecuentemente aluden a los siguientes hechos:

- a. Huida de un esclavo prófugo que, entre otras cosas, sabe tocar la guitarra (o el cinco) y es buen cantador⁸¹.
- b. Venta de instrumentos como el piano-forte.

⁸¹ Los avisos sobre esclavos prófugos que saben cantar o tocar instrumentos será un tipo de nota que reiteradamente aparecerá en otros periódicos de la primera mitad del siglo XIX, lo que motivó al investigador Mario Milanca Guzmán (1993) a dedicarle un subcapítulo en su libro *La música venezolana: de la colonia a la república*.

- c. Reparación de todo tipo de instrumentos musicales, tales como arpas, claves, etc.

4.2 La crítica musical en *El Nacional* (1834 y 1837), *La Oliva* (1836) y *La Bandera Nacional* (1837-1838).

4.2.1 El surgimiento de la crítica musical sin firma.

Si de temas de interés musical hablamos, lo que más luce en la prensa los años 30s del siglo XIX, en particular la del año 1834, es lo que tiene que ver con las funciones de una compañía nacional de ópera cómica, dirigida por el músico local, Atanasio Bello Montero. Este es un asunto muy importante y no debe ser perdido de vista, pues como se evidenciará a lo largo de los capítulos que dedicaremos a la crónica hemerográfica en este trabajo, la ópera será siempre, no el único, pero sí el principal motor de la crítica musical, hasta el punto de no tener temor en afirmar que es a partir de ella como se creó el oficio de crítico del arte de los sonidos en la prensa caraqueña.

Respecto de las actividades de lo que nos atrevemos a calificar como nuestra primera compañía nacional de ópera⁸², las referidas notas hemerográficas nos dejan saber que ésta dio inicio a sus actividades con el montaje de una pieza titulada *Isabel*, cuya función fue comentada por los redactores de *El Nacional* de 1 de enero de 1834. La nota es interesante pues, como deja entrever por su llamado a la prudencia en la selección de los títulos, parece que en esa temprana fecha ya había en Caracas quien tenía premura en ejecutar “obras maestras” del género. Las notas subsiguientes aparecidas en el mismo año de 1834, confirmarán nuestra presunción y dejarán ver que con el calificativo de “obras maestras” se aludía al repertorio rossiniano, mismo que, por referencia y a través de arias aisladas, ya parece que se conocía en la Caracas del primer tercio de siglo XIX⁸³. Veamos por ahora la primera nota aludida:

⁸² Valga aclarar que con esta afirmación no pretendemos desconocer a la primera compañía de ópera que visitó a Caracas en 1808, y de la cual hablan Aristides Rojas (1926, pp. 320 y 322), Enrique Bernardo Núñez (1947, Libro II, p. 61) y Juan José Churión (1924, p. 167), y otros tantos (Calcaño alude a ella varias veces en *La Ciudad y su Música*); pero esa compañía era francesa y no venezolana, que es de lo que en este punto nos ocupamos.

⁸³ Téngase en cuenta lo estudiado sobre el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto*, de M. M. de Larrazábal (1834).

El público ha visto con agrado esta graciosa composición cuya música por su sencillez se acomoda fácilmente a los nacientes talentos de la recién organizada compañía, la que a pesar de lo muy bien [ilegible] que hayan sido sus esfuerzos, no debe lisongearse de poder aun aplicarlos a las obras maestras cuyo género es muy diferente y difícil. Si la compañía quiere seguir obteniendo los favores que con razón le ha dispensado el público en su primera función, nos parece que debe abonar el género que con acierto ha adoptado, el de óperas cómicas (...). Tan sólo se quejó el público de la mala selección del sainete. No es ciertamente el título del sainete el que puede justificar [ilegible] por no decir otra cosa. Nuestro repertorio de esa clase de piezas no es tan escaso, que no se halle una mejor. Para el 6 del próximo mes se ha anunciado la obra titulada *Una travesura* (tomado de Milanca Guzmán, 1993, pp. 131-132).

Una travesura fue estrenada, no el 6, sino el 12 de enero, pero por las reseñas hemerográfica que aparecieron después de ésta y otras funciones, se deja ver claramente que en los nuevos periódicos aparecidos después de la Guerra de Independencia, había una mejor disposición para la crítica musical argumentada, publicando textos que respondían específicamente a la valoración del hecho musical, y no a la dispersa crónica social, cosa que marca una diferencia sustantiva con los artículos aparecidos en la *Gaceta de Caracas*. Al respecto, veamos lo que dice la reseña aparecida en *El Nacional* del 21 de enero de 1834:

[...] debemos manifestar las fundadas esperanzas que tenemos de los adelantamientos de la actual compañía cómica de esta ciudad. El día 12 ha representado la ópera *Una travesura* y, sin temor a ser contradichos podemos decir que, han notablemente complacidos la concurrencia que les favoreció. Con un particular gusto observamos en el Sr. Manuel Paoli naturalidad en el diálogo, desembarazo y naturalidad en la acción, actitudes airosas, expresión sin afectación en el canto, y sobre todo un talento de imitación que hasta ahora no nos había manifestado;

y es de esperarse que, con el tiempo, redoblando sus esfuerzos, se le pueda enumerar, no entre los actores que lo hacen BIEN, sino entre los que lo hacen MUY BIEN. ¿Qué diremos del estreno del Sr. Santana? Que la compañía ha hecho una ventajosa adquisición en su persona (tomado de Milanca Guzmán, 1993, p. 132).

4.2.2. La afición a la ópera y a Rossini como símbolo de civilidad y modernidad.

Retomando el tema de la compañía de ópera de Atanasio Bello Montero, diremos que en mayo de 1834 asumió finalmente el riesgoso reto de montar en Caracas *El barbero de Sevilla* (Milanca Guzmán, 1993, pp. 132-133)⁸⁴, época en la que todavía no nos había visitado ni siquiera una primera compañía de ópera italiana, y la emblemática obra de Rossini no tenía ni 20 años de haber sido estrenada en Europa⁸⁵. A pesar de lo dicho, lo expuesto en la nota aparecida en *El Nacional* de ese mes y año es muy interesante, pues parece confirmar que, para la fecha del estreno caraqueño, ya había en la ciudad quienes creían conocer bien el arte de Giuditta Pasta (1797-1865), Henriette Sontag (1806-1854) y María Malibran (1808-1836). El texto crítico dice como sigue:

Vencidos mil obstáculos, se ha representado al cabo entre nosotros por una compañía a cuyos miembros se les debe, cuando menos dar el mérito de haberla hecho conocer en el

⁸⁴ La fecha en que se estrenó en Caracas *El barbero de Sevilla*, ha sido un hecho un tanto polémico, pues el dato hemerográfico dado por el historiador Mario Milanca Guzmán, desmiente lo afirmado antes por José Antonio Calcaño, quien había establecido el año de 1836 para el primer montaje (Calcaño, 2019, p. 237). Seis años después de Milanca Guzmán, sin embargo, el musicólogo Fidel Rodríguez (1999, p. 88) volvió a considerar el asunto, reiterando la información de Calcaño, valiéndose para ello de una nota aparecida en el periódico *La Oliva* del 1 de agosto de 1836. Para nosotros, y dado que existen avisos de prensa de la época que confirman ambas fechas, luce bastante obvio que los dos montajes se llevaron a cabo, siendo primero el de 1834, obviamente. También hay que decir que notas de prensa ubicadas por Adrián Sánchez (2015) en el semanario *El Nacional* de junio y agosto de 1838, revelan que para esos meses una compañía nacional de ópera (seguramente la misma de Montero) realizó en Caracas títulos como *Barbero de Sevilla*, *La urraca ladrona*, *La italiana en Argel* y *Cenicienta*.

⁸⁵ *El Barbero de Sevilla* se estrenó en Roma en 1816.

país, guiados solamente por su buen genio musical. Verdad es que los de un gusto refinadísimo porque aún resuenan en sus tímpanos los acentos de las Pasta, Sontag, Malibran y Pistoroni, y los que lo... [ilegible], se han encontrado esta vez de acuerdo, diciendo todos ¡qué malo! Aquellos porque desapruban inmisericorde a su nación, éstos porque les fastidia y les gusta más *Una travesura*; pero parece que no todos han sido tan severos pues en las tres veces que se ha representado esta inmortal obra, la concurrencia ha sido numerosa y en ella hubo jueces muy competentes que gustaron de ella; aun entre aquellos que al oír esta divina música no podían menos que hacer comparaciones desventajosas, había entusiastas que decían que la ilusión supera los defectos que se notaban. Por lo tanto, los actores deben complacerse de haber arremetido a una empresa que tanto recomienda sus buenas disposiciones, y en cuya ejecución han agradado a la concurrencia haciendo más de lo que podía esperarse (tomado de Milanca Guzmán, 1993, pp. 133-134).

En cuanto al tema de la ópera italiana y, en particular, de Rossini, una nota aparecida en *La Oliva* de 1836 deja ver el significado que a ella le otorgaron los caraqueños amantes de las bellas artes, cosa que –a juzgar por los comentarios de la crítica- será confirmado además a todo lo largo del siglo XIX y principios del XX; esto es, ver en el cultivo de la ópera uno de los medios para alcanzar la civilización de la sociedad⁸⁶. Observemos el contenido de esta siguiente nota:

⁸⁶ Seguimos aquí la noción de civilización aportada por Nobert Elías en el primer capítulo de su texto titulado *Proceso de la civilización*. Según este autor “el concepto de «civilización» se refiere tanto al grado alcanzado por la técnica, como al tipo de modales reinantes, al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres” (1987: 57). Aunque –como también lo reconoce Elías- no hay nada que no pueda incluirse dentro de esta categoría conceptual (con lo cual resulta casi imposible definir en pocas palabras el término “civilización”) podríamos reconocer que tal generalidad de cosas pretende designar todas aquellas acciones y actitudes humanas de las cuales Occidente y sus naciones se sienten orgullosos.

Tampoco es posible hacer aquí un resumen plenamente satisfactorio de lo que aspiraban –para el progreso civilizatorio de la recién creada República de Venezuela- los intelectuales y políticos del segundo tercio del siglo XIX; pero es indudable que la noción elisana de civilización

En el mes próximo pasado se han representado en el teatro de esta capital las dos famosas óperas de Rossini, conocidas con los nombres de la *Urraca ladrona* y *El Barbero de Sevilla*, la primera dos veces, y la segunda una. En todas ellas han tenido grandes motivos de complacencia los amantes de las bellas artes, y los que son capaces de concebir claramente que los progresos dramáticos y líricos marcan con mucha distinción los de la civilización (f. 1v.)

Como ya quedó dicho en el capítulo que destinamos al estudio del pensamiento musical difundido en nuestros primeros métodos de canto, esta concepción de la ópera como un medio civilizatorio no fue exclusivo de las élites caraqueñas, sino que se difundió por todo el Continente hispanoamericano, cosa que nos deja ver muy bien Consuelo Carredano y Victoria Ely en su estudio del teatro lírico expuesto en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Allí, entre otras muchas cosas, nos dicen:

La ópera empezó a tener en el siglo XIX otros significados sociales hasta erigirse en un símbolo de gran estatus para la alta burguesía” (2010, 153).

A partir de 1820 la bien llamada fiebre lírica cundió por todos nuestros países y se vinculó firmemente a su vida social y cultural, a pesar de las difíciles circunstancias políticas y económicas que imperaron.

Como también fue advertido, de todos estos compositores de óperas de principios del siglo XIX, Rossini fue el autor predilecto en toda la América

(incluso el uso del término) parece estar muy en uso y consonancia con los discursos de aquella élite decimonónica caraqueña. El historiador venezolano Elías Pino Iturrieta, quien ha estudiado profundamente el tema de la mentalidad venezolana del siglo XIX, ha explicado y sustanciado que, en su pretensión civilizatoria, los líderes políticos del siglo XIX se vieron en el espejo de Norteamérica y Europa⁸⁶, y en tal sentido entendieron que –para alcanzar sus metas–necesitaban, entre otras cosas: urbanizar materialmente el país y tecnificar la mano de obra nacional; instruir a comerciantes para que fuesen diligentes y prósperos; disciplinar a los políticos para que respetaran las instituciones del Estado; formar a los hombres para que fuesen respetuosos de la ley y del prójimo; y adecentar a los ciudadanos para que fuesen capaces de disfrutar la vida urbana y las artes(Pino Iturrieta, 2000: 2).

Hispana, y de ello ha dejado evidencias Izquierdo Könik (2018: 413 y 414) en el estudio que le dedica al tema de manera particular. Allí afirma:

In the 1820s and 1830s, the arrival of printing presses, immigrants, ideas and revolutions was increasingly accompanied by the sound of Rossini: in the space of a decade he became the musical symbol of the new, post-colonial modernity...

This passion for Rossini was not only a matter of fashion, but also of culture and politics. Rossini's music and his name become symbols of a certain "independent", cosmopolitan modernity for Latin American elites, and of republicanism for the new Spanish American nations⁸⁷.

Esta visión de la ópera como mecanismo civilizatorio tendrá en Caracas un punto culminante, pues como lo comenta Fidel Rodríguez (1998: 87)- en pocos años se convertirá en un argumento para que los críticos locales demanden del Estado venezolano la protección a la primera compañía de ópera que pisó nuestro suelo en el año de 1843. Al respecto cita Rodríguez la siguiente nota aparecida en el semanario de bellas artes *Lumeta* del 21 de diciembre de 1843:

Reconocida como una necesidad social la ópera italiana por el influjo que ejerce la música en el corazón humano, meditando sobre los bienes que pueden sobrevenirle al pueblo venezolano, nos creemos con el deber de invitar al Gobierno, a fin de que coadyuve en alguna manera a la protección de un espectáculo que tantos bienes puede proporcionar al pueblo, como órgano de sociabilidad, de ilustración, y de buenas ideas, que puedan obrar una reacción completa en beneficio de la civilización popular (Tomado de Rodríguez, 1988:87).

⁸⁷ En las décadas de 1820 y 1830, la llegada de la imprenta, los inmigrantes, las ideas y las revoluciones fue acompañada cada vez más por el sonido de Rossini: en el espacio de una década él se convirtió en el símbolo musical de la nueva modernidad poscolonial...

Esta pasión por Rossini no era solo una cuestión de moda, sino también de cultura y política. La música de Rossini y su nombre se convierten en símbolos de cierta modernidad cosmopolita e "independiente" para las élites latinoamericanas, y de republicanism para las nuevas naciones hispanoamericanas (la traducción es nuestra).

4.2.3 Otros aspectos de la crítica musical de esta temprana época.

Para no pasar a la década siguiente, sin ventilar otros rasgos de la crítica musical de los 30s (y así no dar la falsa impresión de que ésta sólo se ocupó de la ópera), demosle una breve panorámica a los comentarios que se dedicaron de otras instituciones y actividades musicales que también se realizaron en la Ciudad. Destácase entre ellos los avisos aparecidos en el periódico *El Nacional* de 1834, los cuales aluden a la actividad de la recién creada Sociedad Filarmónica que realizó conciertos a principios de la tercera década del siglo XIX. Una de estas notas, a pesar de hacer uso de ese desaconsejado “vicio” del crítico en el sentido de evadir su responsabilidad tras la supuesta autoridad del público asistente, no deja de manifestar el nivel de especificidad que va adquiriendo la crítica musical, al aludir y evaluar por separado cada una de las piezas que fueron objeto del concierto. También se pone en evidencia en ese texto el seguimiento que hace el cronista al evento musical, dejando constancia de su presencia en los ensayos previos. Vayamos a la nota de *El Nacional* del 11-03-1834:

Sociedad Filarmónica. Una lucida concurrencia ha favorecido en la noche del 8 el cuarto concierto mensual de esta sociedad. Revestidos los palcos y palquetes de señoras elegantemente puestas, se guardaba con impaciencia el primer golpe de la orquesta: rompió esta al fin con una sinfonía de Haiden, pasando enseguida a ejecutar las demás piezas que por la mayor parte eran oberturas. Se dicen que las nuevas socias, las señoras, quedaron sumamente complacidas; y también se dice que muchos han sentido que el primer concierto a que ellas han asistido no haya sido tan bien ejecutado como los anteriores. La presencia de estos jueces intimidó el mérito modesto de algunos de nuestros profesores; así fue que el solo de trompa en la overtura de la ópera de Armida que sabemos se ejecutó bien en los ensayos, faltó en la ocasión precisa. Se notó además falta de conjunto en la obertura de Mosses de Seyfried (tomado de Milanca Guzmán, 1993, p. 123).

En cuanto a las críticas aparecidas en año 1837, se destacan en ellas la actividad desplegada por el artista extranjero, Toribio Segura, personaje ya mencionado anteriormente por su protagonismo en la primera publicación musical periódica de Venezuela, hoy tristemente desaparecida. Una nota tomada de *La Bandera Nacional* del 24 de octubre de ese año, decía sobre este personaje:

CONCIERTO DEL SR. TORIBIO SEGURA. El viernes 13 por la noche tuvo lugar en el teatro de esa ciudad el primer concierto de D. Toribio Segura. Como 50 aficionados de la sociedad filarmónica le acompañaban; y en verdad que todos se esmeraron en corresponder a la expectación pública, porque la ejecución fue perfecta. Rompió el concierto con la marcha triunfal compuesta por el mismo Segura en honor al general Páez; y en justicia deberemos decir que es digna de su objeto, y una muestra bien elocuente de la habilidad y buen gusto del autor. La ejecución de éste en los obligados que tocó no dejó nada que esperar a un público ya prevenido, y por esto mismo sería difícil de comentar. Era preciso excitar en sumo grado su admiración, su sensibilidad, arrancarle los aplausos; y así sucedió. Suspensos todos los que tienen el placer de oírle, ni aun respirar quisieran para no perder una sola de las armoniosas modulaciones, de los suaves conciertos de aquel arco más que maestro. En algunos pasajes ejecutados con asombrosa destreza y perfección, se oía de improviso discurrir y ligero y general murmullo de aprobación que iba a prorrumper en aplausos espontáneos, y que sólo detenía el placer mismo que daba origen, porque deseaba gozar más (tomado de Milanca Guzmán, 1993, p. 127).

Como se ve, se trata de un texto crítico mejor logrado que, aunque no abunda en elementos técnicos (y no tendría por qué hacerlo) revela por lo menos más argumentación. Lamentablemente, seguiremos por estos años sin poder determinar el nombre del autor de los textos y, por lo tanto, sin poder saber su nivel de competencia musical.

Volviendo sobre Toribio Segura, y sobre su figuración en la prensa capitalina de la época, un hecho curioso pone de manifiesto la conducta de la crítica y de los caraqueños para conservar en el suelo de la ciudad a los talentos artísticos que llegaban hasta ella: y es que hacia 1838 Toribio Segura quiso dejar el País, parece que por motivos económicos, lo que generó la movilización de los melómanos caraqueños, así como de la prensa, para concebir un proyecto que le permitiera ganarse la vida con su arte, sin salir del país. La idea cristalizó en una propuesta de “cuartetos dominicales”, los cuales funcionaron en los siguientes términos, según se dice en *La Bandera Nacional*, de octubre 23 de 1838:

Cuartetos musicales

Varios amigos de las artes liberales, que deseaban proporcionar al señor Segura el medio de que se quedase en el país, concibieron el proyecto de unos cuartetos dominicales haciendo cargo cada uno de solicitar cuatro amigos que suscribiesen. En efecto, muy pronto se consiguió que comenzasen, causando general satisfacción la excelente ejecución del artista, y de los señores que le acompañaban. Al ver lo bien acogida que ha sido la idea, se la ha dado más extensión al plan... En adelante se ha convenido que la suscripción sea mensual a dos pesos por cada cuatro domingos y pasan ya de setenta los abonados... (tomado de Milanca Guzmán, 1993, pp. 128-129)

Por las noticias difundidas luego, el proyecto llegó a tener algún relativo éxito en el tiempo, pues para 5 de marzo de 1839 encontramos en el mismo periódico un aviso que invita a los interesados a suscribirse, en el segundo trimestre, a los conciertos de “cuarteto de Toribio Segura”.

4.3 La crítica musical en *El Venezolano* y *El Liberal* (1843).

4.3.1 La crítica de los diletantes.

Toribio Segura también ejerció, en cierto modo, la crónica y la crítica musical hemerográfica, cosa que es posible constatar en sus dedicatorias póstumas a los compositores Weyse y Fernando Sor, textos expuestos, respectivamente, en el periódico *El Venezolano* de fecha 03-01 y 12-09 del año 1843. Igualmente dejó juicios encomiásticos para la orquesta que le acompañó en su primer concierto (segunda visita a Caracas), cosa que expuso en un comunicado “Al público” dado a conocer en *El Venezolano* de fecha 11-04-1843. No obstante lo dicho, lo que en realidad nos interesa resaltar aquí – en aras de ilustrar el progreso de la profesionalización de la crítica- fueron los cuestionamientos que él le hizo a la crítica musical sin firma (o con pseudónimo), cosa que sucedió debido a un incidente en el que se vio involucrado, en el cual, un crítico que se hacía llamar “Z”, del periódico *El Liberal*, lo confundió con otro de *El Promotor*, hecho que aprovechó Toribio Segura para defender la honestidad del quien no oculta su nombre en el ejercicio de este género periodístico (*El Venezolano*, octubre 17 de 1843). Veamos sus razonamientos:

EL SR. SEGURA.

Habiendo visto en el *Liberal* del martes pasado número 456, un artículo que dice Teatro de la Ópera, en el cual Z que aparece como firma, se ha permitido usar de mi nombre sólo por sospechas infundadas, de si tenía parte o no en un remitido que citó del *Promotor*, es mi deber exponer al público la verdad de lo ocurrido sobre el particular...

Cuando principiaron las óperas y dirigía yo la orquesta, observamos tanto el Sr. Coronel de Austria, como yo, los desaciertos que se cometían, y dicho Sr. me habló varias veces para que escribiéramos juntos algunos artículos de música con el fin de indicar a los Sres. operistas la senda que debían seguir, y acostumbrar al público a ocuparse en materia de tanto agrado. Yo adherí gustoso a remitir al Sr. Austria mis pequeñas observaciones porque este Sr. además de tratar siempre las materias de que se

hace cargo con una sana lógica y con el decoro que es propio de todo hombre de educación, posee algunos conocimientos en la música y puede hablar con propiedad, ya sea de su parte filosófica, ya de la influencia moral que ella ejerce en el hombre. Sin embargo, no llegó a tener efecto nuestro proyecto y en el curso de haberse realizado no tenía necesidad de firmar un vero diletante, ni A, ni Z; hubiera puesto con grandes letras Toribio Segura, pues como yo siempre juego limpio, no tengo por qué ocultar mi nombre.

Toribio Segura (f. 1 r.).

Lamentablemente, y como veremos de seguida, todavía debió pasar algún tiempo más, así como algunos nuevos incidentes, para que en Caracas se superara el vicio de la crítica musical firmada con simples iniciales o pseudónimos. Estos pseudónimos, por cierto, y a pesar de su condición anónima, no eran más que síntomas del estado embrionario en que se encontraba, para la época, el ejercicio de la crítica musical, pues ellos no hacen sino reiterar la condición no profesional de quien hacía el papel de crítico musical para entonces. A tal efecto son harto elocuentes las firmas con pseudónimos como “El diletante”, “Un Aficionado”, o “Un Abonado”, señas muy visibles –por ejemplo- en las páginas de *El Venezolano*.

También revelan algunas de estas firmas (y lo confirma el contenido de estos primeros artículos), que quien escribía las notas para los periódicos, en principio, no fue un empleado, y a veces ni el editor del periódico, sino un simple aficionado a la música (sobre todo a la ópera) quien, por propia iniciativa, enviaba unas observaciones a los editores del medio, lo que nos revela que la profesión del crítico musical, simplemente no había hecho su aparición para esta primera época.

Con todo, tendremos que ver en estos pseudónimos alguna suerte de evolución autoral respecto a los periódicos anteriores, pues aun cuando se oculta el nombre real del autor de la reseña (y con ello, la evidencia de una competencia musical probada), la reiteración y persistencia de ciertos signos autorales como firmantes permanentes en el periódico, hacen suponer la

progresiva especialización (por largo desempeño en dicha actividad) de un individuo en este tipo particular de género periodístico.

En lo que respecta a la temporada de ópera de 1843, diremos que se trata de la tercera que se realizó en Caracas, después de la de Juana Faucompré en 1808, y de la ya aludida de Atanasio Bello Montero en 1834, 1836 y 1838. Con esta última se inaugura aquí la tradición de las compañías de ópera italiana, lo que habrá de convertirse, en muy pocos años, en una arraigada costumbre local que se mantuvo vigente hasta después de la primera mitad del siglo XX. Además, las visitas de esas compañías de ópera se harán cada vez más frecuentes, hasta el punto de que, hacia finales del siglo XIX o principios del XX, llegaremos a contar hasta dos temporadas de ópera en un mismo año. Como ya se ha advertido (pero no está de más repetirlo), estas temporadas de ópera jugarán un papel fundamental en el desarrollo de la crítica musical, pues será este género dramático-musical el principal estímulo (aunque no el único), para el fomento de la crónica y de la crítica musical.

Para la temporada a la que ahora hacemos referencia, los periódicos *El Liberal* y *El Venezolano*, cuando menos, cubrieron la “fuente”, incluso desde antes de la llegada de la compañía a tierras venezolanas, cosa que pone de manifiesto el interés que pusieron estos dos medios hemerográficos en el asunto. Veamos el aviso que publicó originalmente *El Liberal*, y luego re-difundió *El Venezolano* del 18 de abril de 1843 (f. 1v.):

ÓPERA ITALIANA.

En el primer buque de Puerto-Rico llegará una compañía de operistas italianos, parte de la famosa compañía que tanto furor hizo en La Habana y Estados Unidos, y que allí se dividió en fragmentos que andan todos separados. Los principales miembros de esta compañía que vienen a Caracas son los siguientes:

Prima Donna Sra. Ligia Giovanini.

Primo Tenores Sr. Alessandro Galli.

Primo Basso Sr. Ramón Caballería.

Secundo Tenores Sr. Francesco Astol.

Secundo Basso Sr. Giovan Angelote.

Secundo genérico Sr. Francesco Terrant.

Director de orquesta Sr. Estephano Búzate.

Darán en Caracas de 18 a 20 funciones, por abono de 6 óperas y las que de fijo ejecutarán son [ilegible] siguientes: Lucía de Lammermoor, la Gemma di Vergí, Belisario, Barbero di Sevilla, Capuletos e Montecos, Beatrice di Tenda...⁸⁸

Tenemos a la vista una carta de 14 del pasado del Sr. Galli, director y primer tenor de esta compañía, y es de ella que hemos tomado los anteriores informes. El director Galli ha comisionado un caballero de aquí para que le tenga preparados algunos profesores de orquesta y unos cuatro o cinco coristas que le son necesarios además de los que trae consigo. Creemos que todo es de fácil consecución y que en general el Sr. Galli hallará en esta ciudad mayor y más adecuados elementos que en otra parte encontrada.

Tendremos pues ÓPERA ITALIANA, EN CARACAS, que por inferior que sea respecto de los que figuran en Europa, siempre será una cosa nueva para nosotros y mejor de lo que tenemos visto.

Si como esperamos se no desdican estos Sres. la idea que por informes nos tenemos ya formado, no dudamos que tendrán una brillante acogida, reportando al país positivos beneficios. (tomado de Rodríguez, 2014)

Lo dicho en los últimos dos párrafos de este aviso es importante, pues generó cierta reacción en un aficionado, por lo visto bien informado, quien remitió a los redactores de *El Venezolano* una aclaratoria sobre la verdadera condición del elenco que venía a Caracas. Veamos sus observaciones aparecidas el día 26 de abril 26 de 1843 (f. 2v):

REMITIDOS.

Sobre la ópera italiana anunciada.

⁸⁸ *Lucía* y *Belisario* se estrenaron en Nápoles en 1835; *Gemma*, en 1834; *Barbero de Sevilla*, 1816, *Capuletos y montecos*, en 1830 y *Beatrice di Tenda* en 1833. Como se ve, no estaban los caraqueños tan desactualizados en cuestión de ópera.

Sr. Redactor de *El Venezolano*.

En el número 173 del apreciable periódico que U. redacta se ve el anuncio que se hace de una compañía de ópera que marca seis actores y un director de orquesta. Dice el último aviso así: [nos ahorramos la repetición de los párrafos transcritos en la cita anterior].

No queremos ahora extendernos en la materia, ni hablar de nuestra proposición a alucinarnos con todo lo que viene al país; y sólo nos ceñiremos a preparar al público con la verdad.

Prima Donna Sra. Ligia Giovanini. (1)

Primo Tenores Sr. Alessandro Galli. (2)

Primo Baso Sr. Ramón Caballería. (3)

Secondo Tenor Sr. Francesco Astol. (4)

Secondo Baso Sr. Giovanni Angelote. (5)

Secondo genérico Sr. Francesco Terrant. (6)

Director de orquesta Sr. Estephano Búzate. (7)

(1) Esta dama que se nos anuncia como primera en esta compañía, es la segunda que estaba en La Habana; es una segunda dama muy común, la primera que hubo en la compañía fue la Sra. Cassini, de nación italiana. Hágase pues la justa rebaja en obsequia de la verdad.

(2) El Sr. Galli era segundo papel en la compañía que figura: es regular que hoy ascienda a primero.

(3) El Sr. Caballería (español madrileño) vino a Puerto Rico de segundo bajo; no es peor, y también pasa a primer actor.

(4) El Sr. Astol (español catalán) era en la compañía corista. Está ascendido a segundo tenor, que es lo mismo que elevar a un soldado raso a coronel. Puede que se le pueda dar un escudo con el mote de arrojo asombroso.

(5) El Sr. Angelote fue segundo tenor y (yo no lo digo) pero se asegura que fue mal recibido en Puerto Rico.

(6) El Sr. Terrant (español), segundo genérico acomodado para todo, es un corista. Se deduce pues que toda la bulla que se hace con tres segundos, quizás... o sin quizás, no iguala a lo que se ha visto aquí. El tiempo nos dará la penitencia.

(7) El Sr. Busate es un regular pianista y más nada: sin embargo, ... le sobrarán discípulos que le aseguren unos 100 pesos mensuales. Bien entendido que es el último que llega: aunque sepan menos de lo que se ocupan hoy de la enseñanza y éstos que los que la practican en el país, ésta es nuestra manía (continuará).

(tomado de Rodríguez, 2014).

Como se ve, no fueron nada complaciente las críticas respecto de la quebrantada primera compañía de ópera italiana que llegó a Caracas después de haber hecho escala en Cuba y Estados Unidos. Pero pese a las advertidas críticas, la Compañía Galli llegó y se instaló en Caracas, invirtiendo dinero en mejorar las condiciones materiales del teatro, e incorporando a Toribio Segura como uno de sus directores⁸⁹, quien, entendemos, compartiría el cargo con Estéfano Bussatti. Como ya se vio por el comunicado de Toribio Segura, éste dejará el cargo al poco tiempo, por no sentirse a gusto con los ensayos y con el resultado general de los montajes. Luego, en un segundo abonado que la Compañía intentará en Caracas, Busatti también dejará el cargo, y será entonces Atanasio Bello Montero el Director musical. Por su parte, José María Velázquez era el encargado de preparar los coros, mismos que fueron completados por un contingente nacional. Todo lo dicho es muy interesante, pues, pone en evidencia la participación de componentes nacionales (en calidad de directores, de músicos de orquesta y coristas), lo que evidentemente contribuiría en el conocimiento local de este género de obras. Como cosa adicional, y en lo que tiene que ver con la formación del público, el mismo lugar donde se comercializaron los boletos, se vendieron también libretos en italiano y castellano, y esto fue así, aun cuando los avisos indicaban que los “recitados” (o recitativos) se hacían en español, como era costumbre por entonces.

En cuanto a la actitud del público caraqueño para el estreno del primer título de la compañía (*Gemma di Vergy*), debemos decir que las primeras funciones se llevaron a cabo con algo de temor, pues la ciudad estaba en plena temporada de lluvia; pero muy al contrario de tales pronósticos, gozó

⁸⁹ Por investigaciones que llevamos en curso para la hora en que escribimos estas líneas, sabemos que Segura prestó servicios como Director de orquesta en Nueva York, unos años antes de su llegada a Caracas, en 1837.

de “numerosa concurrencia”, a juzgar por lo que decía el cronista de *El Venezolano*. Cualquiera que haya sido la situación, las funciones fueron de un notable beneficio para las entusiastas élites caraqueñas, pues las puso en conocimiento, no sólo de un nuevo título, sino también un compositor distinto a Rossini: Gaetano Donizetti.

Respecto de la crítica hemerográfica, diremos que, pese a la advertida condición de “diletante” con que se confiesan y autocalifican quienes escriben, a nosotros nos lucen sus trabajos bastante completos, los cuales evalúan las obras, tanto desde el punto de vista del compositor como de cada uno de los intérpretes.

Transcribimos íntegramente un ejemplo para que se observen plenamente sus razonamientos y lo detallado de la nota. El texto proviene originalmente del periódico *El Venezolano* de julio 04 de 1843 (f. 1v.)

REMITIDO ADAPTADO.
ÓPERA ITALIANA.
TERCERA REPRESENTACIÓN
DE LA GEMMA.

Todavía bajo la influencia de las conmociones deliciosas de que gozamos en la representación de la Gemma di Vergy, vamos a escribir un artículo que deseamos se considere, no como un juicio artístico, sino como la opinión sincera de un entusiasta.

La música de la Gemma nos parece más sólida, más profunda que la de Lucía. Le encontramos tal verdad y energía en la expresión, está siempre tan en armonía con el carácter del que canta, brilla tanto en la composición todo un talento inminentemente músico, que nos atrevemos a asegurar que Gemma está en la primera línea de las obras de Donizetti.

La ejecución fue más acabada en la tercera representación que en las anteriores. Galli se excedió a sí mismo: era Tamas con sus pasiones de africano, su corazón volcánico, sus independientes. No le hemos advertido una sola vez fuera de su papel: siempre, siempre era el árabe, ardiente como el sol de su patria.

Las dotes de Galli como actor y cantante son inestimables: domina la escena con su lenguaje de acción, y la orquesta con su afinación perfecta.

Comprende la filosofía de la música, adivina el pensamiento del compositor y expresa con valentía las ideas del poeta. La música violenta y original de Donizetti, no sería dirigida sin actores tan inteligentes como Galli.

Sublime estuvo en el aria *Perché Gemma sofra lieta* y los frecuentes aplausos del público le indicaron todo el esfuerzo que causaba. La voz de Galli sonora y pastosa resuena en el corazón como un eco del cielo. Aun lo sentimos vibrar, cuando el dúo *Tigre uscito dal deserto* exclama:

*Liberad mi diede e rita
Nell'Arabia un dio possente.*

Si nos dejáramos llevar del deseo de citar, no perderíamos ni los recitados, en los cuales arrancó muchas veces muestras de intensa aprobación.

Concluiremos recordando el acento verdaderamente dramático y conmovedor que imprime a la palabra *Io!* en el dúo del tercer acto. Cuando el cantante saca todo partido de unas notas tan peregrinas y escritas como al ocaso, revela un mérito sobresaliente. La Sra. Giovanni estuvo feliz. Su voz sonora, fresca y firme se desplegó con brillantez, expresó con sentimiento. La desafinación que, otras noches hemos advertido con ella al concluir la ópera, no fue notada en ésta, lo que prueba que la Sra. Giovannini, quiere unir el estudio a sus notables facultades.

En la cavatina *Una voce al cor d' intorno*, supo agradar vivamente la Sra. Giovanni y arrebató en el dúo *E dessa in mio potere* del 2º acto y en el 3º *Non é ver, non é quel tempio*. Agradable es sentir cómo armonizan las voces del Giovannini y Galli: parece que alentados mutuamente, salvan sin sentirlo esta tierra de miseria, y se elevan a regiones más felices.

El Sr. Caballería estaba afectado del pecho; sin embargo, su voz llena y robusta, su entonación siempre firme, vencieron

este inconveniente. El Aria *Qui un puñales!* gustó como siempre. En los dúos con Tamas y Gemma, hizo efecto el Sr. Caballería, en el público, aunque esquivo anoche generalmente, supo premiar sus esfuerzos.

La Sra. Barreto y los Sres. Angelote y Astol merecen un recuerdo. La primera por sus notables adelantos en el recitado, el segundo por el esmero con que se esforzó encartar su parte y en el tercero por lo bien que llena su colocación de *capo di coro*.

Un diletante. (tomado de Rodríguez, 2014).

Desde el punto de vista del recibimiento de la sociedad culta de Caracas, los textos de los cronistas también tienen algunas cosas interesantes que aportarnos, pues, como se ha mencionado con anterioridad, ellos constantemente nos hablan de la reacción del público frente a las funciones. En este caso en particular, queremos referir lo ocurrido una vez que la Compañía termina su primer abonado o temporada, ocasión que fue propicia para que un grupo de aficionados a la ópera organizaran un plan para formalizar un segundo abonado o segundo período de la temporada. Aquí, el crítico de *El Venezolano*, quien firmaba como “Un Diletante”, aprovecha su tribuna para aprobar la idea plenamente y, además, para asegurar que el segundo abono sería todo éxito (*El Venezolano*, julio 11 de 1843, f. 1r.).

Por su parte, Galli, Director, sacó un comunicado donde decía que “la Compañía de Ópera, agradecida a la benevolencia que le ha manifestado constantemente el pueblo de Caracas, y deseosa de permanecer por algún tiempo en esta capital, tan agradable por la dulzura de su clima, la belleza de su cielo y la amante hospitalidad de sus habitantes”, resolvió, en efecto, “abrir un segundo abono por catorce funciones” (*El Venezolano*, agosto, 08 de 1843, f. 1r.).

Para garantizar aún más el éxito de este segundo abonado, la Sociedad Protectora de la Ópera (que así se llamó la junta organizadora de esta segunda edición de la temporada), decidió hacer una consulta a los posibles abonados, sobre los títulos que les gustaría que se llevaran a feliz término. De la consulta resultaron escogidas las siguientes óperas: *Norma*, de Bellini; *Elixir de Amor*, de Donizetti y *Otelo y Semirámides*, de Rossini. El asunto es interesante para este

trabajo, pues nos pone de manifiesto lo que estos primeros operómanos caraqueños deseaban recibir en su teatro.

Como valor agregado se dice en el mismo periódico (pero en la página siguiente) que el coro de las vestales en la *Norma* sorprenderá por “ser actrices del país las que las ejecutan”, de donde se concluye que los líricos de la ciudad no sólo seguían incorporados en este género de producciones artísticas, sino que progresaban en ello.

Como ya se advirtió, a partir de este segundo abonado, se incorporará a la dirección de la orquesta Atansio Bello Montero, quien finalmente queda solo a cargo de la orquesta, una vez que se retira el italiano Estéfano Busatti⁹⁰.

El compromiso de los redactores de *El Venezolano* con este segundo abonado fue completo y se mantuvo por unos cuantos meses, pues cuando las ventas de boletería revelaron el natural descenso, las demandas a la sociedad caraqueña se hicieron sentir en sus páginas del periódico. El texto que se esgrimió en este sentido fue, **una vez más**, una bella muestra del valor ético, pedagógico, civilizador y cultural que algunos miembros de aquella sociedad le daban a la música y a la ópera en particular. Veamos lo fundamental de la nota aparecida en *El Venezolano* de noviembre 07 de 1843 (f. 1v.):

ÓPERA.

El público ha oído la manifestación que hizo el Sr. Galli [...] de la difícil situación en que se encuentra [...] Es indispensable un esfuerzo correspondiente a la civilización de la ciudad de Caracas [...] Es necesario tener presente que el teatro es una escuela de costumbres y de cultura, y que la música tiene un influjo directo y eficaz para endulzar y civilizar los pueblos [...] El país lo sabe. Pero está probado que no es suficiente [...] Si las entradas

⁹⁰ Según se lee en *El Venezolano* de diciembre 23 de 1843 (f. 1r), Estefano Busatti no se fue del país de inmediato, sino que se dedicó a la enseñanza del piano-forte, canto italiano y composición. También se ocupó “de la venta de piezas de música del mejor gusto y muy particularmente de métodos que faciliten la enseñanza de las señoritas”.

indispensables [...] no concurren a ayudar, la empresa es imposible que continúe.

Algunas personas, creen equivocadamente que esta es una exacción impuesta al país con perjuicio de sus intereses, pero tal creencia es errónea [...] Es pues un error y nada más, estimar la ópera como gravosa para la sociedad [...] Si se toma en consideración lo que debemos a nuestra propia cultura y a la reputación del país, convendremos en que sería triste cosa permitir que la única compañía de ópera que nos ha visitado, no pudiese ni aun llevar los compromisos que contrajo confiando en nuestra civilización y comportando los adelantos intelectuales y el rango moral y político de esta capital [...] (tomado de Rodríguez, 2014).

Con todo, y como tendría que ocurrir más tarde o más temprano, la Compañía tuvo que poner fin a sus funciones; pero, incluso en este caso, algunos de sus artistas permanecieron un tiempo más en Caracas, organizando entonces unas “veladas” musicales para interpretar arias y música de cámara en salas particulares. Sirva de ejemplo, de cuanto se realizó, esta nota aparecida en *El Venezolano* de febrero 24 de 1844 (f. 2r.)

Concierto de la Compañía Italiana en el nuevo salón de mr. Campaigniac.

La Compañía se propone dar un primer concierto el día 10 de marzo próximo venidero... La simpatía que tiene la compañía le han hecho merecer el auxilio de distintos aficionados que espontáneamente prestan su talento, como son los bien conocidos profesores. Sres. Gola y Hohené, que, en esta ocasión, como siempre se han ofrecido generosamente.

El salón de Mr. Campaigniac es aparentemente un círculo como formado al efecto para conciertos. Desde el primero no será ya posada; y al uso de la Europa tomará el nombre de “Circo Filarmónico” (tomado de Rodríguez, 2014).

El sociólogo Fidel Rodríguez ha señalado que esta iniciativa “configurará la base económica de sustentación para la actividad musical misma”, y también dice “que las condiciones de producción para el financiamiento de esta actividad estarán ubicadas en el binomio público selecto – sala de presentación” (1993, p. 96). Para nosotros, sin embargo, y hasta donde hemos podido ver, no se trataba solo de un binomio sino de un complejo polinomio, donde la prensa jugaba el fundamental papel de vaso comunicante y estimulante en todo el circuito que se estableció entre el público, la sala y los músicos.

También sucedió que, una vez que la Compañía de Ópera hizo su definitiva salida de Caracas, tampoco abandonó el país plenamente, pues, según pudimos ver en una “crónica interior” aparecida en *El Liberal* del 22-04-1844, la Compañía también realizó algunas exitosas funciones en otras capitales de Venezuela, tales como La Victoria y Maracay, además de dirigirse a Valencia.

4.3.2 ¿El surgimiento de las primeras columnas?

Aprovechando que acabamos de hacer referencia al periódico *El Liberal*, diremos que sus páginas favorecieron igualmente el desarrollo profesional de la crítica musical, tal y como lo había hecho *El Venezolano*. También hay que afirmar que, como éste, *El Liberal*, sin ser especializado en música ni en arte, hizo un seguimiento cuidadoso de todo el desenvolvimiento de la compañía de ópera que nos visitó en 1843, desde antes de su primera función, hasta su definitiva partida. Para el advertido seguimiento, los editores del periódico destinaron algunas columnas especializadas (acaso las primeras en su tipo), las cuales llevaron por título “ópera italiana” o “teatro de la ópera”. Estos títulos, incluso, podían estar acompañados de algunos términos que advertían al lector si la reseña aludía a la función realizada previamente o a la que estaba por realizarse. En estos casos podían verse los siguientes encabezados: “Crónica interior–Ópera italiana” o “Crónica interior–teatro de la ópera”, para el evento ya sucedido; “Avisos–Ópera italiana”, para el que estaba por sucederse.

Como los críticos de *El Venezolano*, el señor “Z” de *El Liberal*, es detallista y argumentativo: estima por separado el desempeño de la orquesta, de los coros y de cada uno de los intérpretes solistas, particularizando cada

uno de los momentos de su interpretación. Por sus comentarios, este crítico deja ver que sabe del tema que escribe, haciendo constante gala de sus conocimientos musicales, corrigiendo y dictando cátedra, incluso, a sus colegas de otros periódicos (*El Venezolano* y *El Promotor*). Más allá de sus críticas difundidas en el año de 1843, queremos cerrar este apartado con un artículo suyo aparecido en *El Liberal* del 29 de agosto de aquel año (folio 1 vuelto), por constituir, a nuestro modo de ver, una suerte de “crítica de la crítica ejercida en Caracas en aquella temporada”:

ÓPERA ITALIANA PRIMER ARTÍCULO

El *Liberal*, el *Venezolano* y el *Promotor*, han adornado sus columnas con algunos artículos relativos a la compañía de Ópera Italiana, que ha favorecido nuestra capital con una visita digna ciertamente del mayor aprecio. Los unos se han dejado arrastrar de su ardiente fantasía y nos han dejado brillantes aunque cortadas descripciones de la ejecución de esas obras [...]; los otros con una índole descontentadiza envuelven una tendencia que no descubrimos con claridad [...]

Mucho habríamos celebrado que los Sres. articulistas se hubieran trazado un plan de análisis, de la ejecución de las óperas que se han puesto en escena, empleando para ello las reglas de la verdadera crítica que, según un célebre maestro, son la *aplicación del gusto y del buen sentido a las bellas artes*; entendiendo por gusto aquella dichosa facultad de recibir placer de las bellezas de la naturaleza y del arte. Ventajas mil nos brindara semejante análisis [...] que mal que le pese al *Dilettanti* de *Promotor*, y a nosotros también, fuerza es confesar que mucho tenemos que aprender [...] Semejante estudio empezaría sin duda por hacer conocer la notable diferencia que existe entre el gusto con que nos ha dotado la naturaleza, y la perfección de que susceptible este gusto cuando se aplica a las bellas artes. Desconfiados de nuestra débil inteligencia en materia tan delicada, traeremos en nuestro auxilio las doctrinas de algunas autoridades músicas que conocemos: una de ellas hace la siguiente definición: “*El gusto natural* no es otra cosa que el sentimiento de las conveniencias, un tacto

imperceptible que nos conduce a dar a cada cosa el tono, el carácter y el lugar que le conviene. Precede a la reflexión y sin advertirlo escoje siempre lo mejor. Hai otra especie de gusto formado por el resultado de comparaciones, por el juicio y por la experiencia: este es *el gusto perfeccionado*, que añade al gusto natural, el conocimiento de las conveniencias de que acabamos de hablar. Es a la vez don de la naturaleza y el fruto de la ejecución: exije instinto y reflexión”[...]

[...] sentado este principio no podemos ni debemos convenir con aquella especie de jactancia [...] cuando [el crítico de *El Promotor*] nos ha dicho que *prueba a cada paso el público de Caracas que conoce, que distingue como los más cultos pueblos, lo agradable, lo CIENTÍFICO, lo sentimental, y en fin todos los caracteres*. Decir esto en materia de música que está refundido en las esquisitas e ingeniosas combinaciones de una ópera, es mucho, es demasiado decir: no solo se nos ha considerado en posesión del gusto natural con que somos favorecidos, sino también de aquel gusto perfeccionado, resultado de las comparaciones y fruto de la educación; y se vierte semejante arrogancia cuando todavía en Caracas no hemos tenido la fortuna... de ver gustar de una ópera completa, ejecutada con toda precisión y esplendor por esos clásicos artistas que escojen por campos de su fama y de su gloria la civilización y la opulencia de las capitales europeas... (tomado de Abreu, 2011)⁹¹.

Sin duda es lamentable que no hayamos podido precisar el verdadero nombre del señor “Z”, pero todo hacer pensar que se trataba, si no de un músico con formación teórica, por lo menos de un personaje versado en la teoría de las artes. Afortunadamente en la siguiente década el asunto de la crítica anónima se seguirá disipando.

⁹¹ Todas las cursivas y mayúsculas (además de la ortografía arcaica, claro está) es de la fuente

4.4 La crítica musical en *El Diario de Avisos* (1850 -1858).

4.4.1 El papel de la crítica en la creación y el mantenimiento del Teatro Caracas.

Después de la temporada de ópera de 1843-44, no hubo otra sino hasta 1853; pero desde el inicio de la década de los 50s del siglo XIX los amantes del arte dramático-musical, acompañados de una importante campaña orquestada desde la prensa escrita, libraron una fuerte batalla en favor de la creación de un nuevo teatro para la ciudad. Esta campaña periodística nos ha lucido tan persistente en las páginas del *Diario de Avisos*, que tendemos a pensar que la construcción del Teatro Caracas se debió en buena medida a la campaña de este periódico y al impacto que ella tuvo en cierto sector del público caraqueño.

Veamos uno de los primeros remitidos que publicó dicho periódico, el día 27 de agosto de 1851 (f. 2r.):

TITULO: TEATRO
(REMITIDO)

La sociedad empresaria de un Teatro en esta capital se reunió el domingo 24 de presente en el salón de la Gobernación...

A tal estado ha llegado ya la empresa del Teatro en San Pablo, que estamos seguros de que muy pronto se dará principio a los trabajos. Ni puede ser de otro modo. Ya era vergonzoso que 50.000 almas de que se compone la población de Caracas, no pudieran hacer lo que están hoy practicando los venerables sacerdotes de la Merced, San Felipe, Altagracia, la Pastora y Capuchinos, quienes con pequeñas limosnas y su constancia están levantando suntuosos templos.

Vergonzoso era que Venezuela fuera la única República del Sur-América en cuya capital no hubiera un Teatro⁹²; y más vergonzoso nos parecía que Valencia con muchos menos recursos

⁹² Obviamente se refiere a un teatro hecho para ese fin específicamente, pues ya sabemos que desde la colonia se acondicionaron otros espacios para esparcimiento público.

que Caracas, hubiera construido un templo, un teatro y un mercado público (tomado de Campomás y Santanta, 2005).

Luego de fabricado el teatro, cosa que sucedió entre 1853 y 1854, el celo del *Diario de Avisos* por mantenerlo en pie, no cesa. Las notas a favor de su buen funcionamiento, sobre la mejor forma de conducirse en él, sobre su estado, sobre sus riesgos, sobre los aciertos y desaciertos de sus directores, figuran frecuentísimamente como parte de la labor de sus críticos musicales o de los editores del periódico. Esto enteramente interesante, pues pone de manifiesto que la crítica musical de la ciudad no agotó su papel en el puro hecho estético, sino que cumplió un rol pedagógico importante en la formación ciudadana.

Como muestra de lo dicho en el párrafo anterior, vamos a detallar a continuación cuál fue la reacción de los redactores del *Diario de Avisos* frente a un terrible incidente ocurrido en el Teatro Caracas, a apenas tres años después de su inauguración, justo por la premura con la que fue construido el techo de este coliseo caraqueño. El relato aparecido el septiembre 26 de 1857 (f. 2v), habla por sí solo.

EL TITULO: TEATRO DE CARACAS SIN TECHO

Septiembre 25.- A las dos y media de la tarde el Teatro de Caracas ha convirtiéndose en corral [...]

A dicha hora... un ruido precursor hizo conocer un peligro eminentísimo á los que se hallaban en el patio.

Inmediatamente toda la techumbre del edificio cayó sobre la platea, las galerías, y el espacio circular de los sofás.

Acabamos de inspeccionar el deforme aspecto que, en su ruina presenta el edificio, y nos embarga todavía el pensamiento de la catástrofe espantosa que pudiera haber ocasionado un desplomo semejante en una noche de función. No menos de doscientas personas habrían acudido a aquel lugar en busca del placer y encontrado únicamente una muerte inopinada y horrorosa [...]

Las pocas personas que en él se hallaban al momento del suceso, instintivamente echáronse por tierra y buscaron abrigo debajo de los bancos. El piano sirvió de asilo a uno. No todos sin embargo lograron escaparse. Siete individuos, se nos dice, han resultado maltratados, pero entre ellos hay uno que ha sido dañado gravemente [...]

La lección que acabamos de recibir, jamás deberemos olvidarla. Es evidente que no se ha procedido con las precauciones necesarias para poner al público a cubierto de peligros semejantes. El Teatro de Caracas se inauguró el 22 de octubre de 1854, a los pocos meses llegó a esta capital el ingeniero Sr. Lautowski y al examinar el edificio manifestó que el techo no ofrecía la debida seguridad. La empresa ordenó se asegurase, y en efecto se impartió en ello cierta suma. ¿Quedó firme? El hecho prueba lo contrario. Una construcción enteramente desconocida en el país, que, como toda obra, exige conocimientos especiales, ha sido adoptada a la buena ventura en esta capital, sin reconocimientos formales...

¡Que no se olvide esta lección de lo futuro!

M. de B. (tomado de Campomás y Santanta, 2005).

Como se ve, el crítico M. de B. (Mariano de Briceño⁹³) nos habla aquí más que como crítico musical, como crítico social, demandando responsabilidad de los administradores de teatro, así como de los organizadores de eventos que en él se realizaban. Afortunadamente, y como también lo reflejan las páginas del *Diario de Avisos* y las críticas de M. de B., en los días sucesivos a la tragedia, se diseñó y se ejecutó un “proyecto recuperador” del Teatro Caracas, lo que lo rehabilitaría por muchos años más.

⁹³ Según Elke Nieschulz de Stockhausen (1997), el Dr. Mariano de Briceño (1810-1875), fue abogado y periodista, llegando a ocupar el cargo de Secretario de la Corte Superior de Justicia (1837) y Juez de Primera Instancia (1840). “Como periodista, tuvo una destacada actuación en la prensa nacional como redactor del *Diario de Avisos* y *Semanario de las Provincias*” (pp. 535-536). Según deja ver esta investigación, tal vez detente el mérito de ser uno de nuestros primeros críticos musicales que ejerció este rol de manera sistemática, a pesar de no haber sido un músico profesional, que se sepa. Más adelante volveremos sobre sus sustantivos aportes al oficio.

También el rol pedagógico que los redactores del *Diario de Avisos* quisieron dar a su periódico, se hizo evidente cuando de ópera específicamente se trató. Así pudimos constatar que cuando los habitantes de la ciudad se hallaban próximos al estreno de un nuevo título, era bastante probable que el periódico publicara una síntesis del argumento de la ópera a ser interpretada, de modo de promover su comprensión por parte del público, pretendiendo incluso que el oyente fuera capaz de juzgar con propiedad tanto el trabajo del creador de la partitura, como el *performance* de los intérpretes, en cuanto a su eficiencia de expresar el contenido del texto. Veamos como ejemplo la nota aparecida en enero 5 de 1853 (f. 1v.), época en la que empezaron a llegar a Caracas las composiciones de Verdi:

TÍTULO: LOS DOS FÓSCARIS

Las repetidas pruebas de aprecio y benevolencia que el público de Caracas ha dado a la compañía lírica que actualmente nos encanta con escogidos fragmentos de obras maestras de los más célebres compositores modernos, nos estimula a poner también por nuestra parte el respectivo contingente, proporcionando el argumento de la ópera trágica, los dos Fóscaris, no solo para hacer mejor conocer el teatro con que el famoso Verdi ha expresado en música las pasiones puestas en acción, sino igualmente para poder juzgar con propiedad del mérito con que los artistas ejecuten la obra del maestro, que en su mayor parte va a ser representada el 6 de los corrientes

El poema de la ópera sería en italiano, Los dos Fóscaris, tomada de la tragedia de Lord Byron sobre el mismo asunto, supone acontecidos los sucesos siguientes [...] (tomado de Campomás y Santanta, 2005).

4.4.2 Hacia la confirmación del oficio de la crítica propiamente dicha.

Respecto a la crítica musical propiamente dicha, una revisión panorámica sobre el curso de este género periodístico durante la década de los 50s del siglo XIX, permite detectar los siguientes rasgos en el ejercicio de la crítica musical ejercida desde las páginas de *El Diario de Avisos*:

- Demanda –por parte del público- de la reseña crítico-musical en el periódico: un remitido aparecido en el *Diario de Avisos* el 20 de septiembre de 1854 (f. 1v.), justo un mes antes de que comenzaran las funciones de la compañía de ópera que inauguraría el Teatro Caracas, nos ha sembrado la impresión de que la reseña musical valorativa, en aquellos años, no sólo era leída y bien recibida por parte del público consumidor del Diario, sino que además era demandada por él, tal como puede verse en el siguiente comunicado:

En: Comunicados

TTTULO: SEÑOR REDACTOR DEL DIARIO DE AVISOS

Sensibles a los estímulos de las artes, no podemos menos de extrañar, como muchos otros, la falta de algunos artículos arte-literarios describiéndonos las impresiones que hayan podido producir en el alma de los dilletantes caraqueños, los ensayos que han presenciado, de la compañía de Opera que para nuestra dicha y placer, tenemos en nuestro seno.

UNOS DILLETANTI (tomado de Campomás y Santanta, 2005).

- Seguimiento a la noticia musical: afortunadamente, y consustanciado con la advertida demanda del público, los críticos y redactores del *Diario de Avisos* hacen un cuidadoso seguimiento del hecho noticioso-musical, cosa que se concreta en la crónica y crítica del género. Para el caso de las compañías de ópera, estas parten, por lo general, desde el momento en que los accionistas de la empresa realizan la contratación del elenco en Europa (es decir, antes de su llegada a Caracas), pasando revista luego por los títulos y estrenos previstos, por el progreso de los ensayos, por la revisión de los argumentos de cada título, etc. Incluso, es perfectamente posible encontrar reseñas noticiosas sobre el desenvolvimiento de los distintos cantantes que visitaron Caracas, una vez que estos han regresado al Viejo Continente y continúan allá realizando sus actividades musicales.

- Competencia técnica del crítico musical: sin querer negar el progreso de la opinión musical calificada en otros diarios cuyo estudio no se ha realizado aún, es menester advertir que la crítica musical ejercida por persona

conocedora de los elementos técnicos que particularizan el hecho musical – asunto ya comentado con el crítico del periódico *El Liberal*– continúa evidenciándose en el *Diario de Avisos*, hasta llegar, en estos años, a su total plenitud. Sus muy frecuentes crónicas y artículos, comúnmente dieron muestra de que contaba el periódico con diversos columnistas calificados en el tema musical, reflexivos de su oficio, conocedores de la noticia a la que hacían pleno seguimiento, además de interesados en formar el espíritu del lector que las consumía. Como muestra de esa competencia en el tema musical puede verse la siguiente reseña aparecida el 13 de septiembre de 1850 (f. 1r. y 1v.), con motivo de la visita a Caracas del violinista Coenen. Como se verá, aquí el texto no solo parece venir de un columnista versado en la música y en la palabra escrita, sino también de un crítico que quiere hacer gala de su conocimiento en la ejecución específica del violín. La nota dice como sigue:

Es necesario oír en el silencio de la noche las suaves melodías que brotan de su varilla, llenas de una expresión encantadora, los ligados que van derecho al alma, las escalas de staccato ejecutadas con una increíble precisión, los difíciles arpeggios con que remueve a su auditorio, los pizzicatos graciosísimos introducidos con una novedad particular, y sobre todo, oh! sobre todo, los sonidos armónicos y enflautados, y los que con primor ejecuta sobre la cuarta cuerda reproduciendo los acentos de una laringe admirablemente bien conformada: es necesario oír todo esto, repetimos, para acotar a Mr. Coenen, no el calificativo de artista distinguido, sino el título de genio en el instrumento que posee.

Según la opinión de inteligentes, Mr. Coenen ofrece al público caraqueño una nueva escuela que totalmente le es desconocida [...] Se ha observado que son muy distintos los impulsos que recibe el instrumento, principalmente cuando ejecuta desde la punta hasta el talón o nuez del arco. Los sonidos entonces son de un efecto prodigioso, y el brazo con la mano conserva una paralela cuya posición imprime sin duda más potencia y sonora plenitud a los sonidos.

La doble cuerda en las octavas y décimas las ejecuta con exquisita entonación. La combinación del canto a dúo con brillantes rasgos de acompañamiento produce un efecto sorprendente. A fuerza de práctica y talento reunidos (pues que aquella aislada es deficiente) Mr. Coenen ha logrado una admirable perfección en los sonidos armónicos imitativos de los del Flageolet.

En fin, los diálogos que establece entre los sonidos armónicos y los que obtienen sobre el puente que, ejecutados sobre la cuarta cuerda vibran sobre la cuerda de un metal, son de un efecto mágico [...] (tomado de Campomás y Santanta, 2005).

Desde luego, no todas las reseñas críticas aparecidas en el *Diario de Avisos* muestran esta profusión de terminología técnica, cosa que tampoco sería conveniente, pues la tarea del crítico musical es mediar entre el profesional de dicho arte y el público no especializado. Tampoco queremos decir que un crítico musical, para ser bueno, tenga necesariamente que dominar la técnica particular de cada instrumentista que comenta; pero el hecho de que aquí se haga gala de esa terminología, pone de manifiesto, a nuestro entender, que esa era una creencia para el autor de la nota, por decir lo menos.

- La crítica de autor reconocido: la aparición de la crítica firmada, en un principio con las solas iniciales del nombre de su autor, nos pone también de manifiesto la superación progresiva de la crítica anónima en el periodismo musical venezolano. En el caso específico del *Diario de Avisos* (y a juzgar por el comentario, parece que es válido para todo el periodismo capitalino), aparece esta sana costumbre a partir del 20 de enero de 1855 (f. 1v), fecha en que el redactor y crítico del *Diario de Avisos*, el Dr. Mariano de Briceño, escribió:

SEXTO AÑO

Un breve saludo al aniversario que nos trae hoy a la memoria el día en que por primera vez vio el *Diario de Avisos* la luz pública.

Ha vivido cinco años. Entra hoy en el sexto [...]

Tratamos de introducir este año mejoras muy provechosas a nuestros suscriptores [...].

Desde hoy adoptamos el sistema de firmar nuestros escritos. Lo que en Francia se practica por virtud de una ley opresiva, vamos a hacerlo nosotros por propia convivencia. ¿Quién no sabe que este papel no tiene más que un redactor? ¿Quién ignora que los trabajos de la sección editorial nos pertenecen, y de ningún modo lo que se dicen remitidos? Pues bien, por ignorancia, incuria ó mala fe, sucede muchas veces que se desconoce nuestra paternidad en artículos de entrada o de salida, y se nos atribuye tenazmente los escritos de un extraño. Por eso juzgamos conveniente ilustrar con nuestra firma a la ignorancia, a la mala fe desconcertada, y llamar la atención del distraído. Además nos preparamos de este modo a admitir trabajos auxiliares remunerados o gratuitos y que podían fácilmente distinguirse de los de la Redacción principal, que llevarán siempre las iniciales M. de B (tomado de Campomás y Santanta, 2005).

Al parecer la decisión de Marino de Briceño fue copiada por el resto de los críticos, pues a partir de esta fecha comenzarán a figurar diverso tipo de reseñas, identificadas todas por distintas siglas, entre las que cabe mencionar: D. S. (¿Don Simón?), Don Basilio, M. L., J. L., A.M.A. y, por supuesto, M. de B.

- Crítica integral del evento: en un acto que también revela mayor confianza en el manejo del tema, los críticos del *Diario de Avisos* no sólo pasan revista por la actuación del elenco, del coro y de la orquesta, sino que es común que se emitan juicios en torno al acierto o desacierto del compositor al elaborar la partitura, así como del libretista al elaborar el guion. Respecto a este último, ya dijimos que es frecuente encontrar síntesis argumentales en el *Diario de Avisos*, expuestos ahí con la expresa voluntad de que el público tenga la capacidad de juzgar la pertinencia de la música y de la interpretación, respecto del argumento.

- Columnas especializadas: por supuesto que como ocurrió con *El Liberal*, los redactores del *Diario de Avisos* crearon también unas columnas especialmente dedicadas a atender el tema de las compañías de ópera. Así podemos encontrar en sus páginas, un espacio regular identificado con alguno de los siguientes títulos: “Teatro Caracas”, “Ópera italiana” o “Revista musical”.

- Algo de crítica de la crítica: como también ocurrió con *El Liberal* de 1843, encontramos en el *Diario de Avisos* algo de reflexión sobre lo que significaba ejercer la crítica musical en Caracas. Así, en el número correspondiente al 13 de diciembre de 1854 (f. 1v.), se exponen los siguientes cuestionamientos sobre la pertinencia del oficio en la Ciudad (transcribimos sólo las ideas fundamentales):

TITULO: OPERA ITALIANA
JUGUETE TAQUIGRAFICO

[...] Los artículos de crítica musical ¿a quiénes aprovechan?

Convengamos en que cuestiones tan vagas deben responderse á la escocesa. ¿Á quiénes aprovechan en Londres, en Paris y en la Italia, que solo tiene libertad de imprenta para esgrimir las armas de la crítica en achaque de música, pintura, escultura y arquitectura?

Esos son pueblos grandes en que las artes necesitan de la luz refulgente que arroja el criterio de la prensa; y aun cuando sus diferentes órganos discrepen, siempre resalta la verdad del choque de opiniones. Por acá no hay prensa que sostener, porque carecemos de cuerpo editorial; ni hay artistas que ilustrar porque viniendo de fuera saben más que nosotros; ni pueblo que encaminar, porque, aunque en él son intuitivos el gusto y la ciencia de la música, con todo se contenta y aguanta todo, por lo mismo que conoce que es difícil hacerse muy difícil, como dicen los franceses.

Es decir que vea lo que vea, y oiga lo que oiga, debo hacerme ciego y sordo; y que, aunque el público murmure y me estimule a sostener sus derechos ante el competente tribunal de la pública opinión, no debo corresponder a su confianza; no debo

ser órgano de sus lamentos y serios desagradados, y debo por último excusarme de llenar en tales ocasiones la alta misión del periodista.

[...] ¿Vas a escribir un artículo de crítica musical que agrada a media docena de individuos, que no será sostenido por el público, y será contradicho por los contradictores que tienen todas las cosas de este mundo entregado a la disputa de los hombres...? (tomado de Campomás y Santanta, 2005).

4.4.3 Verdi y la recepción de un nuevo fenómeno musical.

Antes de finalizar con esta descripción generalizada de lo que fue la crítica musical en el *Diario de Avisos*, se debe reflejar aquí, aunque sea en una mínima proporción, el interesante fenómeno que comienza a experimentarse en la prensa caraqueña precisamente a principios de la década de los cincuenta del siglo XIX. Nos referimos al importante impacto que tuvo la ópera de G. Verdi, una vez que ésta comienza a interpretarse en los salones (con los recitales) y en el teatro de la ciudad.

Con ello no se quiere decir, por cierto, que las referencias a otros compositores (sobre todo los cultivadores del género operático) merme en el *Diario de Avisos*; todo lo contrario: todas se incrementan notablemente con la creación del Teatro Caracas. Pero si comparamos cuantitativamente las alusiones hechas a Verdi en el citado periódico, con la que se hacen a otros compositores, las diferencias surgen de inmediato y de manera muy sustantiva. Sirva como ejemplo las siguientes cifras que podemos dar gracias a la base de datos que poseemos sobre las noticias musicales encontradas en el *Diario de Avisos*, y cuyos autores son nuestras tuteladas Campomás y Santana (2005). Al respecto, y si contabilizamos el número de entradas que los compositores de ópera del momento tienen en el diario estudiado, esto nos remite la mencionada base de datos: sobre Rossini y sus óperas encontramos unas 173 entradas; sobre Bellini, 115; y sobre Donizetti, 299. Pero sobre Verdi, quien apenas empezó a interpretarse activamente en Caracas a partir de 1853, encontramos 480. Como se ve, cerca del doble de su más inmediato punto de comparación que es Donizetti.

Cualitativamente hablando, las referencias a estos compositores nos dan la misma impresión. Dichas referencias exponen noticias relativas a la vida y obra de los compositores; exhiben avisos publicitarios que anuncian la venta de partituras y libretos de sus obras; publicitan también la interpretación de su música y, por supuesto, emiten opinión sobre su valor compositivo y sobre la interpretación de las mismas.

De la *Favorita*, de Donizetti –por ejemplo- rescatamos este juicio perteneciente a una de los más destacadas firmas del *Diario de Avisos*, nota aparecida el sábado 25 de julio de 1857 (f. 2v.)

TITULO: Revista del Teatro,

OPERA ITALIANA. Todavía bajo la más grata impresión tomamos la pluma para dar cuenta a nuestros lectores del éxito de la *Favorita* de Donizetti, puesta en escena anoche. Las interesantes situaciones en que abunda, el sentimiento de sus escenas de amor, el canto de bravura en otras y sus interesantísimos coros y cantos religiosos colocan esta ópera en un lugar muy distinguido en el Repertorio de composiciones líricas de la escuela moderna.

A. M. A. (tomado de Campomás y Santana, 2005).

Pero en lo que respecta a Giuseppe Verdi, abundan todavía más juicios aprobatorios. Tomemos algunos fragmentos de las críticas que más pertinentes nos lucen para ilustrar este comentario nuestro, tomadas todas de la base de datos de Campomás y Santana (2005):

Sábado 8 de enero de 1853.

TITULO: QUINTA FUNCION DE LA COMPAÑÍA
LIRICA

Enero 7.- la composición de Verdi en *Los dos Foscari* y su ejecución por los apreciables cantantes que actualmente poseemos, han producido una impresión profunda y deliciosa en el inteligente público que asistió ayer noche á la función.

Salvo algunos pocos concurrentes que conocían esa ópera por haberla visto representar en teatros extranjeros, el resto del auditorio no tenía idea de esa hermosa partitura, creación del sublime genio de Verdi. Gracias, gracias mil a los artistas que nos han hecho conocer esas felices inspiraciones del compositor, que estudiando y penetrando hondamente las intenciones del poeta que dramatizó un incidente de la historia de Venecia, ha expresado el sentimiento y la pasión con acentos musicales de mágicos efectos.

No se puede decir que Verdi es de aquellos que, echándose enteramente en brazos de la escuela alemana, han sacrificado todo a las científicas y a veces complicadas, extrañas, incomprensibles combinaciones de los que se jactan de ser solo armonistas. En nuestra opinión, que por carácter de autoridad no deja de ser una opinión, Verdi sobresale, es la verdad, como armonista; pero satisface cumplidamente al mismo tiempo todas las condiciones de esos cantos bellos y graciosos sin los cuales la música no es más que algarabía, o á mucho conceder un árido estudio de armonía (f. 2r.)

Miércoles 1 de octubre de 1854

OPERA ITALIANA

La primera representación de Atila en la noche del domingo 29, atrajo al Teatro un concurso numeroso, tan numeroso como el que cabía en el local. Hemos dicho mal, más del que podía recibir el edificio.

Al concluir esta reseña no podemos menos que hablar del dúo de Atila y Ezio en el prólogo; y del famoso terceto del tercer acto *Te sol, te sol quest'anima*, en que tan deliciosamente modulan y se hermanan las voces del soprano y del tenor, y el barítono deja oír unos contrapuntos ejecutados con el *savoir jaire* del Sr. Dragone. [...] (f. 1v.)

Sábado 4 de noviembre de 1854.

En: Comunicados

TEATRO DE CARÁCAS
CRÓNICA DE BASTIDORES
PRIMERA REPRESENTACION DE ATILA.

La empresa de nuestro teatro de acuerdo con los actores que forman la compañía lírica, nos ha regalado en la noche del domingo 29 de los corrientes con la representación de la brillante ópera de Verdi titulada *Atila*. No anduvieron errados los señores empresarios en esta elección,

Con este libreto cargado de heroísmo y de juegos escénicos de gran aparato, ha podido el compositor escribir una partitura de bastante mérito. Siguiendo las huellas de su ingenio ha encontrado efectos maravillosos en los contrastes de la instrumentación y en lo cortado y seco de sus golpes. Aunque *Hernani* es una obra de más mérito para los *dilettanti* conocedores, a la generalidad gusta más el estilo heroico y brillante de *Atila*, que el sentimental de *Ernani*. Es que el instinto de la generalidad nunca se engaña y es seguro en sus fallos: encuentra más conforme al ingenio de Verdi, el carácter de *Atila* fuerte, soberbio y cortante como la espada, que el carácter de *Ernani* sentimental, tierno y caballeresco como la época que representa.

LOS BASTIDORES. (f. 2r. y 2v)

4.4.4 La polka y la idea de progreso y civilización en el *Diario de Avisos*

Para no dar la falsa impresión de que la crítica musical del *Diario de Avisos* sólo se ocupó del Teatro Caracas y de la ópera y conciertos que en él se ejecutaron, queremos terminar esta revisión comentando y dando a conocer un curioso artículo aparecido en este periódico el 19 de abril de 1854. El mismo lleva por título “La Polka” y, para el caso particular del siglo XIX, es una nota muy interesante porque nos deja ver los cambios y las novedades que se van produciendo en los gustos musicales del salón caraqueño de mediados del siglo XIX.

A fin de que este texto pueda ser valorado en su contexto, será bueno recordar que el artículo apareció en tiempos en que –por un lado- dicha danza hacía furor en la juventud decimonónica y –por el otro- escandalizaba a la generación de sus progenitores.

El texto, con mordaz sarcasmo, da apertura al tema de la siguiente manera:

!La polka! Qué horror! Qué espanto! Virgen Santo!... un baile tan desarreglado, el non plus ultra de la inmoralidad, el despeñadero de la inocencia, como si dijéramos la Sierra Morena de la gente joven, el nudo gordiano aplicado á las evoluciones pedestres, el simoun, la fiebre amarilla, el terror de padres y maridos!”... He aquí las exclamaciones que de seguro habrán hecho al leer el título de este artículo, los opositores retrógrados, enemigos de la polka, nacidos la mayor parte en los tiempos de los polvos, del servilismo y del minué (García y Santisteban, 1854, p. 3).

Esta mordaz crítica al sector conservador de la sociedad por parte de su autor, no deja de ser interesante, pues (a pesar de que los nuevos bailes suelen ser cosas atribuibles al sector social más juvenil de la sociedad), la nota revela que para 1854 ya la aludida danza había ganado un sustantivo aprecio en la intelectualidad de la época, quienes no sólo no encontraban ninguna inmoralidad en la polka y sus saltos, sino que –de hecho- veían en ella algún símbolo de progreso y civilidad. Y es justamente en este punto donde –

creemos- se muestra lo más interesante de la crítica a los conservadores, por parte de García y Santisteban. Respecto de ellos, escribió:

Nada de extraño tiene semejante aversión, consecuencia forzosa de su punible quietismo, y de no marchar en la locomotora del progreso y de la civilización, y efecto natural de no ver en la polka más que la corteza: dos personas intencionalmente enredadas con el objeto de dar el mayor número de brincos y saltos posible (*Loc. cit.*).

Pero como se ha dicho, para García y Santisteban la polka simboliza algo que va más allá de lo superficialmente visible, y en su defensa arguye razones de índole filosófico, o más bien histórico. En tal sentido afirmó:

... en la época actual en que todo lo miramos con el lente filosófico, y hemos descubierto que todo en este mundo tiene su poquito de filosofía..., la cuestión varía de aspecto, y ese grupo saltarín, indiferente para los profanos, se convierte para el hombre filosófico en un poema viviente, en una de las formas típicas y características del siglo.

El baile, según cuentas que decía David primer bailarín de su tiempo, debe estar en armonía con las necesidades de la época, condiciones que la polka llena cumplidamente. Así como el minué, por ejemplo, con su pausado compás, sus galantes cortesías y sus trenzados pasos, simbolizaba perfectamente la lentitud con que nuestros abuelos marchaban hacia las luces, la caballerosidad para con las damas, su severa etiqueta y su poca sociabilidad, del mismo modo la polka con su agitado compás, sus rápidas vueltas y su mal interpretada intimidad y la asimilación universal, [**simboliza**] nuestra tendencia á acortar todas las distancias, á saltar por encima de todo, y á mudar en un dos por cuatro (compás de polka) de creencias y opiniones.

Bailar en el día alemanda, minué, o cosa parecida, equivaldría á retrogradar un siglo, á arrinconar el frac y vestir la chupa bordada con espadín y peluca, á prender fuego al edificio del Congreso y restablecer la Santa Inquisición.

No hay que reírse, señores míos; la polka como el gas, el valor, el sistema representativo, los fósforos de trueno, y los globulillos homeopáticos, formarán varios de los rayos de la aureola de gloria del siglo XIX, que si por algunos será apellidado en las venideras edades siglo de egoísmo y falsedad, es decir, de doublé ó de alpaca; otros con más filosofía lo llamarán siglo de la polka, siglo en que cada uno se entiende y baila solo (*Loc. cit.*).

Además de estas justificaciones de carácter histórico (sin duda las más interesantes), el articulista enriquece sus argumentos aludiendo a la amplia aceptación que la danza había ya alcanzado, tanto en el pueblo como en la alta sociedad, y en ese sentido escribió:

El pueblo que, según varios publicistas, tiene en instinto de lo bueno y de lo recto, ha comprendido su actual misión en el terreno de los pies, y trabaja, aunque involuntariamente, con afán en la regeneración de la ciencia pedestre, y dentro de poco habrán desaparecido del templo de Terpsícore el bolero, las seguidillas y demás antiguallas bailables, dejando su puesta á la sudorífica y maliciosa hija del Norte.

La polka, eminentemente proudhoniana ó socialista, cuenta entre sus vasallos y sus más ardientes apasionados al estirado lion, rinconera del suizo, planta exótica; ingerto de calabaza y ruda, lo mismo que el dominguero hortera, prosaico expendedor de materias comestibles, á la niña fashionable, reina del buen tono y de la moda, lo mismo que á la deseada Maritornes, reina culinaria, y cólera morbo de la vajilla de Talavera y de los porcheros de Alcornon: la polka, delicia sobre todo del bello sexo, con toda su parentela de schotischs, redowas y varsovianas, está destinada á ser la retorta en que se fundan por la via pedestre en una sola substancia todas las materias químico heterogéneas que forman el cuerpo orgánico de la sociedad... (*Loc. Cit*)

Para no caer en una defensa extrema, y con miras a no ser confundido con un apologista de la inmoralidad (que obviamente había mucho de eso en las críticas a la polka), nos dice el articulista:

... yo abogo tan solo por la polka tranquila, patriarcal, por decirlo así, de dos palmos y medio de entre pecho y dos milímetros por minuto de velocidad; no estoy por los polquistas que abrazan con demasiado ardor la carrera coreográfica, ni por las sílfides que convierten en cugin ó en otomana el hombro de su masculina pareja; en esta parte soy moderado conservador, y adopto por divisa lo de *in medio consistit virtus*, que alguna mamá entendida en el latín traduciría por separaditos y con juicio (*Loc. Cit*).

El artículo, cuyo autor parecía tener mucha conciencia histórica sobre este tipo de modismos, finaliza con la premonición que es advertible en muchas de las exitosas danzas que comenzaron su historia por el rechazo social. Al respecto dice: “tal vez andando el tiempo se exija, como conocimiento indispensable para vivir entre gentes, un curso polquitécnico, con todas las zarandajas de exámenes, certificaciones y derechos (*Loc. Cit*)”.

Parte tercera
Del pensamiento musical en los impresos caraqueños de fines
del siglo XIX y principios del XX.

Liminar:

Las últimas tres décadas del siglo XIX, así como las tres primeras del XX, representan un momento cumbre en la historia del pensamiento musical caraqueño. Ello queda en evidencia con la aparición y constante reedición de una nueva literatura musical, pero sobre todo porque es en este período cuando ven la luz pública nuestras primeras historiografías musicales, nuestros primeros ensayos de estética musical y nuestros primeros estudios sobre la música popular o folklórica. Los textos de teoría y los métodos de instrumentos ya habían hecho su aparición en los dos primeros tercios del siglo XIX, pero en este período, indudablemente, se verán también favorecidos en calidad y cantidad. Lo mismo puede decirse de la hemerografía de marcada vocación artística y musical, la cual logra alcanzar en este período una mayor estabilidad y difusión, hasta el punto de haberse podido conservar para la posteridad. Son ejemplo de ello *El Zancudo*, *La Lira Venezolana* y *El Cojo Ilustrado*.

El estudio de los textos que se publicaron en Caracas a fines del siglo XIX y principios del XX nos ha permitido determinar también cuáles eran fuentes bibliográficas foráneas que nutrieron el pensamiento musical local, durante el período en cuestión⁹⁴. En el caso específico de la teoría musical, las fuentes consultadas revelan una renovación prácticamente absoluta respecto de la bibliografía foránea que se consumió en Caracas durante los períodos anteriores. De hecho, la preponderancia de la teoría musical hispana, propia del período colonial, será en este caso prácticamente sustituida por los autores franceses, muchos de ellos procedente del Conservatorio de París. Esto no es absoluto, pues también pudimos toparnos con referencias a autores de otros lugares de Europa, incluso, españoles, pero es un hecho definitivo la preeminencia de los tratadistas galos en nuestra bibliografía teórico-musical local. Entre los autores foráneos que en este sentido pueden mencionarse, enumeramos los siguientes⁹⁵:

- Alexis de Garaudé (1779-1852): cantante, compositor y musicógrafo, autor de varias obras teóricas, entre las cuales cabe mencionar:

⁹⁴ Un estudio detallado de las fuentes bibliográficas que servirán de base a este y otros capítulos por venir, lo constituye el trabajo de nuestra autoría (Quintana 2011), *Cincuenta años de musicografía caraqueña (1870-1920)*.

⁹⁵ Para mayores detalles sobre los teóricos mencionados ver el apéndice del referido texto (Quintana, 2011).

Méthode de Chant (París, el autor, 1809) y *L' Harmonie ren due facile* (el autor, 1835)

- Miguel Hilarión Eslava y Elizondo (1807-1878): sacerdote, músico y compositor, autor de un *Método de Solfeo* (muy conocido hoy), que bien pudo haber sido el que se conoció en Caracas en el siglo XIX.

- Bernardino Rahn (1824-18??): musicólogo egresado con éxito del Conservatorio de París. Se le deben entre otras cosas un *Méthode de piano et d'harmonie*, *Novel enseignement musical*, *Spécimen d'une grammaire musicale* y *L'enseignement musical en France et le Conservatoire imperial de musique* (1864).

- François Joseph Fétis (1794-1871): sin duda el tratadista musical más consultado por los teóricos venezolanos de fines del siglo XIX. Publicó, entre otras muchas cosas: *Solfeo progresivo* (París, 1827 y 1852); *Tratado elemental de música* (Bruselas, 1830-31); *Manual de los principios de la música... particularmente de las escuelas primarias* (París, 1830 y 1864, con una traducción al inglés de 1854) y *Tratado completo de la teoría de la armonía* (París y Bruselas 1844 y 1903). Es autor además de una célebre *Biografía universal de la música y de los músicos*

- Ignacio Francisco Mosel (1772-1844): compositor y musicógrafo alemán. Se le recuerda, sobre todo, por sus trabajos de crítica y de historia.

- Augusto Baltasar Barbereau (1799-1879): compositor, director de orquesta y teórico, autor, entre otras obras de un *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1843-45).

- Luis Prudent Aubéry du Bouley (1796- ?): compositor y guitarrista, autor, además de una *Gramática Musical*

Además de los autores mencionados se pudo constatar algunas breves alusiones a estudiosos de la acústica, como el científico Félix Savart (1791-1841); otras referencias a filósofos que se ocuparon del hecho musical, como Jean Jacques Rousseau (1712-1778) y Emmanuel Kant (1724-1804); y a otras menciones a tratadistas hoy menos conocidos como Girard y Busset.

El hecho de que casi todos los textos mencionados aquí tengan un origen foráneo, impone de nosotros el que se haga notar que nuestros teóricos locales de finales del XIX tuvieron que apropiarse de lenguas extranjeras para poder tener acceso a estos autores foráneos. Este hecho es ratificado por Ramón de la Plaza (1883) en sus *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, cuando, al referirse a Jesús Antonio Silva, afirma: "...probó á

instruirse en el estudio de la armonía y la composición, para lo cual hubo previamente de aprender el francés y el italiano, idiomas en que estaban escritos los textos que por entonces podía procurarse” (p. 121).

Un autor de principios del siglo XX –Israel Peña- también pudo notar y dejar constancia de este mismo hecho, cuando escribió sobre su maestro, el pianista Salvador N. Llamozas:

Era asombroso ver aquel anciano, operado por dos veces de la vista, traducir con una precisión extraordinaria de las ediciones francesas, italianas e inglesas de los métodos que seguían sus alumnos las indicaciones, los matices todos, los detalles más mínimos señalados en los textos que acompañaban las partituras para su ejecución. Había aprendido solo, enteramente sólo a fuerza de lecturas, tres idiomas, pues el único viaje que hizo a Europa, joven aún, a fines del siglo pasado, no duró seis meses (Peña, 1955, pp. 105-106).

1. Los rudimentos de la música en los impresos caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX.

1.1 Cambios en la terminología y en algunos conceptos elementales de la teoría musical.

El estudio de los textos publicados en Caracas a fines del siglo XIX permite también constatar que, desde el punto de vista de la teoría musical, no son muchos (ni muy significativos) los cambios que se producen en esta área del conocimiento, sobre todo si se le comparan con los textos del período inmediatamente anterior. Pero aún en este caso hay algunos aspectos que deben ser sometidos a consideración, pues ciertamente van marcando la evolución de nuestra teoría musical elemental.

En el caso de la noción elemental de música –por ejemplo- todavía algunos teóricos como Jesús María Suárez siguen repitiendo la tan cacareada definición dieciochesca proveniente del diccionario de Rousseau⁹⁶; pero en

⁹⁶ Los dos textos de Jesús María Suárez –*Rudimentos de la música* (1873) y *La música al alcance de los niños...* (1882)- son los dos primeros libros que aparecen después de la segunda edición del Juan Meserón (1852). Seguidamente aparecieron el de Antonio Jesús Silva (1884) y el Francisco M. Tejera (1890), entre otros que no han podido ser ubicados. El interesado puede consultar

otros casos, esta noción comienza a ser cuestionada y sustituida, atendiendo más bien, a los valores expresivos que encarnaron el romanticismo decimonónico. En este sentido es muy ilustrativo el comentario que hace Antonio Jesús Silva en su *Tratado de teoría musical*, cuando, en un intento de conceptualizar el arte de los sonidos, dice:

Todavía no se ha definido satisfactoriamente esta palabra, pues, aunque Rousseau y la mayor parte de los autores que han escrito sobre ella, dicen que: *música es el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído*, esta definición le quita una de las partes más importantes que son las disonancias.

Siguiendo la opinión de Kant, Mosel y otros, debe definirse así: *música es el arte de expresar los sentimientos del alma, por medio de sonidos coordinados según las reglas establecidas* (Silva, 1884, p. 5).

Otro teórico de la época, Francisco M. Tejera, ni siquiera se ocupa de la definición de Rousseau, arrojando de plano otra que tiende bastante a la sugerida por Silva: “música es el arte de conmover por la combinación de los sonidos” (Tejera, 1890, p. 5).

En cuanto a otras nociones de acústica afines al arte musical, es Jesús María Suárez el que marca la pauta de la evolución. En este sentido es interesante, por su concepción moderna, la noción de sonido aportada en sus *Rudimentos de la música*: “el sonido es la sensación que produce en los órganos del oído el movimiento oscilatorio del aire al impulso del choque de los cuerpos” (1877, p. 13). Esta alusión que hace Suárez al término “sensación” es muy interesante, pues, nos pone ante el hecho de que él entendía el sonido, no como un simple hecho físico (como una vibración), sino un fenómeno psico-físico y hasta biológico.

También es moderna, y supera todo prejuicio pre-científico, su definición de ruido, pues lo define como aquel hecho acústico “producido indeterminadamente por el choque de los cuerpos” (1877, p. 13).

una edición facsímil de estos libros en la *Revista musical de Venezuela*, Nros. 37, 40 y 41. Las mismas son comentadas por el Prof. Freddy Moncada (1999) y por quien transcribe estas líneas (Quintana, 1998b y 2000a).

Como comentario curioso, dentro de los varios que se exponen en este tratado, destaca el hecho de que nos habla del diapasón “adoptado por Francia” (y suponemos que era utilizado en Venezuela también), el cual producía 870 vibraciones por segundo.

En cuanto a las nociones elementales de la lecto-escritura musical, se conservará durante todo el período la denominación medieval de las figuras de valor; esto es: semibreve, mínima y semimínima, para nuestras actuales redonda, blanca y negra (las demás quedan iguales). En este último sentido debe advertirse lo siguiente: por un comentario hecho por Salvador N. Llamozas en el prólogo de la *Historia y Teoría de la Música Elemental y Superior*, sabemos que la denominación medieval para las figuras musicales se mantuvo vigente en la literatura musical venezolana hasta 1916, fecha en la que Antonio Estévez y Gálvez incorpora la designación que obedece al aspecto físico de las figuras; esto es: redonda, blanca, y negra⁹⁷.

Los silencios, se llaman aquí pausas y semipausas (para la mínima y semimínima), y aspiraciones (para el resto de los valores).

En lo que respecta al nombre de las claves, notas y tonos, -a diferencia de lo que sucedió con el texto *Explicación y Conocimiento de los Principios Generales de la Música*, de Meserón (incluso la reedición de 1852)- se asume el nombre de Do y no *Ut*, tanto para las claves, como para referirse al tono⁹⁸. Esto quiere decir que, pese a la notable influencia francesa que existía en Venezuela para el siglo XIX, los educadores musicales del país asumieron la propuesta italiana de “DO”, y abandonaron la francesa y alemana de “UT”.

En cuanto al uso de la clave, se suprime en el texto de Suárez el uso de la Clave de Sol en primera línea, cosa que había conservado Meserón (aunque con cierta reserva), incluso en la segunda edición de su libro (1852).

En relación a otros fenómenos terminológico-musicales, acotaremos lo siguiente:

- La anacrusa se llama aquí antecompás;
- Los semitonos cromáticos y diatónicos son denominados mayor y

⁹⁷ El comentario de Llamozas reza como sigue: “en la teoría elemental, se ha adoptado la nomenclatura moderna, generalizada en los principales conservatorios. Así las figuras derivan sus nombres en virtud de su forma exterior (En Estévez y Gálvez, 1916, p. XV).

⁹⁸ En 1824 Meserón utilizó el nombre *UT* tanto para la clave como para tonalidad, pero llamaba Do a la nota; en 1852, en cambio, llama Do a la nota y a la tonalidad, pero sigue llamando *UT* a la clave.

menor, partiendo de la teoría “holderiana”; ello implica que el mayor tendrá cinco comas y el menor cuatro;

- El criterio expuesto para el manejo y disolución del doble sostenido y doble bemol, es el que sigue: “cuando se quiere destruir el efecto del doble sostenido y doble bemol, reduciéndolos a sencillos, se escriben así: $\sharp\sharp - \flat\flat$ (Suárez, 1877, p. 34).

Para el uso de los distintos registros o tesituras vocales, se suprimen las claves de “Do” y se recomienda sólo el uso de las claves de “Sol” y “Fa”. Este es un hecho curioso para los caraqueños, pues, el Maestro Sojo, medio siglo más tarde, todavía imponía a sus alumnos de composición el uso de las claves de “Do”, cosa que se evidencia en la edición de las obras corales de ese tiempo.

En el tratamiento de los intervalos hay también un acercamiento a la nomenclatura moderna, pues mientras en el libro de Meserón se encuentran denominaciones como falsa o diminuta (para el intervalo disminuido) y superflua (para el aumentado), en el Tratado Suárez se utilizan las denominaciones contemporáneas.

Como hecho rítmico particular, destácase este texto de Suárez sobre los otros del período, pues es el único en considerar la existencia de los compases de amalgama, además de todos los muchos otros que usualmente se difunden en la música moderna. Estos compases son llamados aquí zorcicos (el de 5/8 y 10/8) por sus obvios vínculos con las danzas españolas, pero curiosamente no establece el autor ninguna relación entre estos compases de amalgama y la escritura de la danza-merengue local, cosa que podría hacer suponer que no hizo él ningún vínculo entre este tipo de música y el compás de 5/8. Cosa distinta ocurrirá con los viajeros que visitaron nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX, asunto este del que daremos testimonio más adelante.

1.2 El sistema Sánchez.

Un curioso escrito que aparece publicado en más de una oportunidad a fines de siglo XIX, fue aquel que llevó por título *Memoria sobre los signos de alteración de las notas y su reforma*, sub-titulado también como *Sistema Sánchez*, por ser José Francisco Sánchez su autor⁹⁹.

El señor José Francisco Sánchez fue músico, pianista y musicógrafo, posiblemente radicado en Valencia, conclusión a la que llegamos porque fue allí donde se publicó una *Colección de sus escritos sobre música...* (1896). Lamentablemente la historiografía musical venezolana, así como las obras de referencia que tenemos a disposición, no registran nada en su favor.

El llamado “Sistema Sánchez”, expuesto tanto en su citado libro, como en *El Arte en Venezuela*, consistía simplemente en una propuesta de sustitución de los símbolos gráficos utilizados para representar los sostenidos (#), doble sostenidos (x), bemoles (b) y doble bemoles (bb), por líneas oblicuas simples o dobles que atraviesan el núcleo de las notas. El modo de proceder, según lo describe el mismo teórico local, era el siguiente:

La nota original escrita en cualquier línea ó espacio tendrá siempre la misma representación de su sonido natural: la marcada con una pequeña línea diagonal que la atraviese por su centro, la representa alterada en un semitono: la atravesada por dos pequeñas líneas diagonales la representa alterada en un tono; la dirección de esas líneas indica al mismo tiempo la del sonido, bien sea ascendente o descendente: la oblicuidad de izquierda a derecha hacia arriba, reemplaza al accidente sostenido: la oblicuidad de izquierda a derecha hacia abajo, reemplaza al accidente

⁹⁹ La *Memoria sobre los signos de alteración de las notas y su reforma* apareció publicada por primera vez en 1895, formando parte (conjuntamente con el capítulo titulado “El arte en Venezuela”) del *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes* (1895). Del texto también se dan noticias en *El cojo ilustrado* de marzo 15 de 1895 (p. 176, N° 78). Finalmente, el ensayo fue nuevamente publicado en 1895, ahora como parte del texto que llevaba por título: *José Francisco Sánchez: colección de sus escritos sobre música...* El interesado en tener mayor información sobre la propuesta de Sánchez puede ver el artículo de quien escribe, publicado en la revista *Papel musical*, N° 14, de diciembre de 1996. El texto está disponible en la web (ver lista de referencias).

bemol (1895, p .287) .

La justificación que ofrece el teórico para proponer un nuevo sistema de escritura, es que la utilización de las alteraciones convencionales implica “una aglomeración de signos embarazosos para escribirlos, leerlos y aprenderlos” (p. 287). Además señala el autor que, las alteraciones accidentales, que ocasionan “interrupción en medio de las anotaciones...”; y, las alteraciones propias, por otra parte, obligan “a mantener la atención del ejecutante en el recuerdo de que, á pesar de encontrarse la nota ocupando su lugar determinado, no representa un sonido natural sino otro intermedio, más elevado o más bajo que aquel” (p. 287).

Las ventajas del sistema, según el teórico local, es que “marcándose de ese modo la nota, se logra, por consiguiente, ver en ella misma sus alteraciones; leerla sin titubear; hacer desaparecer la irregularidad y dificultades antedichas, de signos colocados inmediatamente á la izquierda de la nota, ó a distancia de ella, pero agrupadas después de una clave inicial” (p. 287).

A nuestro juicio, este invento, que a la luz de hoy puede parecer curioso, pero al fin y al cabo trivial, debe inscribirse dentro de un contexto más universal para poder ser valorado en su justa proporción. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que la escritura musical se transforma en la medida en que aparecen nuevas exigencias expresivas de la praxis musical. Por otra parte, ha de considerarse también que la praxis musical de los últimos siglos había venido caracterizándose por una profundización del elemento cromático, práctica que habría de llegar a su punto culminante, precisamente, a principios del siglo XX. Estos dos aspectos debían traer sus consecuencias y transformaciones en la escritura musical y, efectivamente, las trajeron.

El primer proyecto en que se pretende reunir en un solo grafismo los distintos signos de la alteración y de la nota alterada, suprimiendo así la acumulación de signos, armaduras, relación de alteraciones, becuadros y accidentes de precaución, data del siglo XVIII. En dicha época se le encuentra - sobre todo como ensayo de notación sin pentagrama - en Demotz y en J.J. Rousseau, según comentario de Chailley, Challan y Aymat (s.f, p. 65). No obstante lo dicho, la idea de aplicar este principio a la notación

corriente y emplear con esta finalidad una modificación del cuerpo de la nota alterada, no se halla sino hasta el siglo XIX, especialmente en el sistema de Raymondi, quien propone para las notas con sostenidos un pequeño trozo ascendente partiendo del lado derecho del cuerpo de la nota y para las notas bemolizadas el mismo trozo partiendo del lado izquierdo del cuerpo de la nota. Como puede verse, este sistema es bastante parecido al de José Francisco Sánchez.

En el siglo XX, como es lógico pensar, no se abandonan estas propuestas, sino que aumentan en número y posibilidades. En efecto, en 1907 (doce años después de Sánchez) Franz Dietrich-Kalkhoff expone la idea de reemplazar el cuerpo de la nota con sostenido por una equis (X) o cruz oblicua. Esta idea es actualizada en 1913 por Graaf, ahora en sentido del doble sostenido, y más tarde, en 1915, es retomada la idea por Nicolás Obouhow. Posterior a esta fecha, van a sucederse algunas propuestas más, pero debido a que hemos fijado los márgenes de nuestro trabajo en el año de 1920, no consideraremos aquí más que las mencionadas. Lo que sí merece hacerse notar es que frente a los problemas de notación que se generaron en la música con el uso cada vez más frecuente del cromatismo, en Caracas, como en otras ciudades de Europa, también se buscó una solución a este problema de notación.

No sabemos cuál fue el nivel de repercusión –en términos de uso- que tuvo la propuesta de Sánchez en la comunidad musical caraqueña de fines del siglo XIX, aunque seguramente no fue mucha; pero como vimos, ella adquirió cierto nivel de difusión a través de los libros y de la hemerografía de la época y la verdad tampoco luce como una propuesta subestimable, sobre todo si se tiene en cuenta su contexto y correlato internacional.

2. Las primeras observaciones en torno a la música criolla o criollizada.

2.1 Las descripciones en torno al cinco de la danza-merengue venezolana.

Como ha quedado dicho, las primeras descripciones en torno a la música criolla o criollizada de Venezuela, parecen venir de la mano de los viajeros del siglo XIX y no de los propios lugareños, cosa que seguramente sucedió así, porque eran los viajeros extranjeros quienes tenían una urgente necesidad de contar en sus países de origen la exótica vida de estos pueblos de ultramar. Para los lugareños locales, seguramente, las costumbres cotidianas no se vieron como una cosa digna ni necesaria de plasmar en libros, pues todos convivían con ellas en el día a día y nadie estimaría necesario ni escribir ni leer sobre lo que ya se conocía. Hacia finales del siglo XIX, sin embargo, y con el cambio que supuso el Romanticismo hacia las costumbres de los pueblos, el tema se irá incorporando a los textos de los teóricos locales, tal y como lo veremos más adelante.

Al parecer, el primer viajero que se ocupa de describir la danza venezolana fue Friedrich Gerstäcker, quien, después de visitar el continente americano hacia 1868, escribió dos obras de importancia: *Die Blauen und die Gelben: Venezuelanisches lebensbild*. (Jena: H. Costenoble, 1869) y *Neue Reisen durch die Vereinigten staaten, Mexiko, Ecuador, West-Indien und Venezuela* (Jena: H. Costenoble, 1869). Los comentarios hechos por Gerstäcker son especialmente significativos, pues los hizo a partir de la velada que le brindaron en la casa de Federico Vollmer, connotado pianista y compositor del siglo XIX. De hecho, y por sus propios comentarios, es de presumir que sus observaciones hechas sobre la danza venezolana, surgieron de la conversación con su anfitrión. Leamos un extracto del texto:

Aquí en la casa del señor Vollmer escuché por primera vez, o mejor dicho, me hicieron notar por primera vez la peculiar tonada de una melodía, el baile nacional del país, y una llamada danza cuyo singular compás me llamó la atención.

Se desarrolla en el compás de dos por cuatro y la primera parte no ofrece nada extraordinario, pero en la segunda, mientras la derecha continúa con sus dos cuartos, la izquierda toca un compás de cinco por ocho, y esto no con un

tresillo y dos octavos, sino que reparte regularmente los cinco octavos en el compás (Gerstäcker, 1968, p. 59)¹⁰⁰.

Como ya se ha comentado, el texto es sumamente interesante, pues podría constituir la primera observación que se hizo sobre el compás curiosamente amalgamado de la danza-merengue venezolana.

Otro de los viajeros que vinieron a nuestro país a finales del siglo XIX fue Carl Sachs, quien nos visitó durante 1876 y 1877, publicando poco después la obra *Aus den llanos. Schilderung einer Naturwissens chaftlichen Reise nach Venezuela* (Leipzig: Veit & Comp, 1879)¹⁰¹. El testimonio de Sachs es también interesante, pues, como el mismo lo deja ver en su crónica, era, además de médico y curioso viajero, pianista. Sachs hace varias referencias a la música en su crónica, pero es indudable que la que más nos interesa aquí es aquella que destinó a las danzas que él escuchó y vio bailar durante su estadía en Calabozo. Allí, entre muchas otras cosas, dejó por escrito las siguientes observaciones:

Las piezas usuales durante estos bailes consisten en vales, danzas, contradanzas y polcas; sin embargo, son preferidas las dos primeras, pues son los bailes propiamente nacionales. La danza consta de dos partes: la primera tiene de ocho a 16 compases y es una simple marcha, que las parejas ejecutan caminando dispuestas en una larga fila y con movimientos que no dejan de parecerse a los de la cuadrilla; la segunda adquiere, en cambio, un sello original mediante una rítmica particularidad, pues va en un compás de dos por cuatro, con el primer dividido generalmente en tresillos y el segundo en octavas, pero ejecutado esto de tal modo como si se diera una simple división en quintos. Si tal ritmo no existe en la melodía, se lo incluye en el acompañamiento. El conjunto adquiere, pues, un extraño son claudicante, el cual el oído del europeo difícilmente se acostumbra al principio

¹⁰⁰ Utilizamos aquí la versión castellana titulada *Viaje por Venezuela en el año 1868*. FHE-UCV, 1968.

¹⁰¹ Nos servimos aquí de una traducción castellana titulada *De los llanos*, publicada por el Fondo Editorial, Conicit. Caracas, 1987.

(Sachs, 1987, pp. 158-160).

Estos comentarios hechos por ambos viajeros son también de gran importancia para nosotros, pues ponen en evidencia el proceso de “criollización” que habían experimentado cierto género de piezas de baile originalmente extranjeras, en particular, las que se distinguieron con el nombre de danzas y valsos. Este proceso de criollización o nacionalización debió ocurrir precisamente hacia este último período del siglo XIX.

En el caso particular del género danza, la particularidad a la que aluden los viajeros es muy importante, pues, como lo hizo notar el musicólogo Juan Francisco Sans (1999), ello estaría evidenciando el origen a nuestro merengue¹⁰², término ya anunciado en el adjetivo que a veces acompañaba a la danza criolla (en otras ocasiones también utilizaron el término “dengue”), y ello aludía precisamente a la segunda sección que tanto se esmeraron en describir los viajeros del siglo XIX.

La particularidad de esta segunda parte de la danza no sólo fue notada por Sachs y Gerstäcker, sino que le mereció comentarios a otros muchos interesados en el tema, contándose entre ellos un cultivador nacional, como lo fue Heraclio Fernández (1851–1886). Este compositor y pianista decimonónico, autor del recordado vals *El Diablo Suelto*, publicó en 1876, justo cuando Sachs hacía su visita a Venezuela, su *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano*, en cuyo capítulo XII, dejó escrito:

Todas las piezas de baile se componen por lo regular de dos partes...

En los Valsos, las Polkas, las Mazurkas y las Contradanzas se acompañan con el mismo compás la primera y la segunda; en las danzas muchas veces sucede que, aunque es uno mismo el compás de la primera y la segunda, se acompañan de un modo la primera y de otro la segunda.

Las primeras partes de las Danzas se acompañan algunas veces como las segundas...; pero las más de las veces se acompañan de una manera idéntica a la Polka (Fernández, 1876, p. 26).

¹⁰² Al respecto sugerimos ver el interesante artículo del Profesor Juan Fco. Sans (1999), titulado *Al son claudicante de la danza*, publicado en la revista N^o 50 de la Fundación Bigott.

Lamentablemente, y justo cuando le correspondía explicar las características rítmicas de la segunda parte de las danzas, el discurso de Fernández se torna engorroso y disperso, siendo sólo en la reedición de 1883 donde, si acaso deja en claro que el movimiento segundo de la danza tendrá, en cada compás, cinco partes a saber: “Ti-Tra-Tra, Ti-Tra” (p. 23)¹⁰³.

Un caso curioso dentro de este contexto es el de Jesús María Suárez, pues, aunque es el único teórico de la época que habla del compás de 5/8 en el siglo XIX (ver capítulo anterior) cuando se refiere al compás de la danza en su texto titulado *Mecánica musical*, sólo alcanza a decir¹⁰⁴: “el compás de la danza es igual al de la polka, pero con cierto dengue que sólo la práctica y el oído pueden enseñar” (s.a y s.f., p. 8)¹⁰⁵.

Dada la poca referencia que los teóricos nacionales dejaron respecto al tema de la danza, no encontraremos ninguna otra alusión al tema sino hasta el año de 1900, cuando Enrique Stanko Vraz (otro viajero del siglo XIX), publica su *Na pric Rovnikovou Amerikou* (Praga). En este libro, sin embargo, Vraz sólo alcanza a repetir las descripciones ya hechas por los otros viajeros decimonónicos:

Un variado grupo de damas formó las imágenes de la primera parte de la danza, la cual constaba de 8-16 tiempos, similares en parte a la cuadrilla y en parte al minué, que de otro modo es un baile completamente original y gracioso. La segunda parte, original, en compás de dos por cuatro, es una especialidad rítmica en tresillos y corcheas, divididos de modo tal que parece como si estuviera basada en la división a cinco

¹⁰³ El lector debe tener en cuenta que el libro de Fernández fue escrito para personas que no tenían “ningún otro estudio” sobre música “y a la altura de todas las capacidades”; por lo tanto, el texto no cuenta con ningún mecanismo preciso para definir el ritmo de las danzas.

¹⁰⁴ El único ejemplar que hemos podido ver de la *Mecánica musical*, no deja saber quién fue su autor ni cuál fue la fecha de publicación de este libro; sin embargo, Adolfo Fraydemberg (1895, p. CCCXXXV), en *Materiales para la bibliografía nacional*, precisa la existencia de una *Mecánica musical* atribuida a Jesús María Suárez, publicada en Caracas en 1876. También pudimos constatar la reiterada circulación de un aviso publicitario aparecido en el *Diario de avisos* del mes 12 de 1885, en el cual se ofrece a la venta este librito, atribuido igualmente a Jesús María Suárez.

¹⁰⁵ Como ya se advirtió “dengue” es un término que se utilizaba en el siglo XIX para referirse a la danza-merengue.

(Vraz, 1992, p. 107)¹⁰⁶.

2.2 Las referencias en torno al vals venezolano.

Como en el caso de la danza, las primeras descripciones sobre el vals venezolano aparecen en los relatos de viajeros del siglo XIX. Son muchas, a decir verdad, las menciones que de este género de bailes aparecen en dichos autores, pero una de las primeras que expone alguna distinción significativa respecto del vals europeo, es la cita de Sachs, escrita en función de la ya mencionada visita a Calabozo. En ella el viajero destaca una vez más el aspecto rítmico del acompañamiento, como elemento original digno de ser resaltado:

De carácter semejante es el vals, que sólo tiene de común con nuestros vales europeos la forma de compás. También aquí el carácter rítmico es de naturaleza completamente original. A veces la melodía adquiere algo de extraña melancolía por el predominio del elemento sincópico; pero mucho más esencial para la impresión del conjunto es el acompañamiento, que se ejecuta en un punto medio, al compás de seis por ocho, es decir con entonación bipartita, mientras las notas bajas más profundas se suman a la melodía con atención tripartita. Estos ritmos extraños son decididamente innatos en los venezolanos. En Angostura, donde tocan piano casi todas las personas de alta posición, yo oí a niños pequeños acompañar de esta manera sus vales, y creo ciertamente que el mejor pianista encontraría dificultad en hacer esto sin ningún ejercicio. Particularmente adecuada es esta música para la ejecución a cuatro manos en el piano. (Sachs, 1987, p. 159-160).

También los profesores locales hicieron referencia a la particular manera de tocar los vales por parte de los pianistas venezolanos, pero en su exposición ponen el énfasis en las muy diversas formas de acompañamiento. En este sentido, Heraclio Fernández ofrece tres modelos básicos, asegurando que son apenas los más usuales. El autor de la *Mecánica musical* (Jesús María

¹⁰⁶ Se utiliza la versión castellana de este libro, titulada *A través de la América ecuatorial* (1992).

Suárez) escribió al respecto lo que sigue:

El compás del valse se divide en tres partes iguales llamados tiempos, los que pueden subdividirse.

El acompañamiento más sencillo del vals se obtiene tocando con el primer tiempo la nota de la mano izquierda y el segundo y el tercero la armonía de la derecha para lo cual es conveniente decir en alta voz, las palabras uno, dos, tres con igualdad y tocar con el dos y el tres.

Puede también tocarse en el primer tiempo la nota de la mano izquierda, en el segundo dos veces la armonía de la mano derecha y el tercero una sola vez la misma armonía, para lo cual deben emplearse las palabras uno para tres, tocando con el uno la nota de la izquierda y la armonía de la derecha con cada una de las sílabas para tres.

Otra manera de acompañar el valse [es] dividiendo cada uno de los tiempos en dos partes iguales ejecutando así:

1ª Mitad del primer tiempo – La nota de la izquierda, y las dos primeras notas de la armonía de la derecha.

2ª Id del id id. – Las dos primeras notas de la armonía de la mano derecha.

1ª Id del segundo id. – Tercera nota de la armonía de la derecha.

2ª Id del id id. – Las dos primeras notas de la armonía de la derecha.

1ª Id del tercero id – La nota de la izquierda y las dos primeras notas de la derecha.

2ª Id del id id. – La tercera nota de la armonía de la mano derecha.

Cuando la armonía [es] de cuatro notas deben tocarse [] de ellas en los movimientos en que se tocan en las armonías de tres notas.

Desde el punto de vista de su carácter y estructura, el valse venezolano también le mereció algunos comentarios a los cultores locales del siglo XIX,

siendo especialmente interesante lo que acuñó Salvador Narciso Llamozas en un artículo aparecido en *La lira venezolana* (1 de julio de 1883, pp. 65-66):

los aires españoles que importaron a estas comarcas, junto con los tesoros de la civilización, los altivos conquistadores de Castilla.

Respecto a la estructura de nuestro valse es la misma que la del valse europeo; pero cuánta diferencia en los ritmos y movimientos! Qué originalidad en los ritmos y cadencias! La primera parte, escrita de ordinaria en tono menor, es melancólica y pausada; la melodía ondula suavemente, llena de voluptuoso abandono.... Mas, al comenzar la segunda, el ritmo se aviva y enardece, y hace su estallido el entusiasmo...

Empero, lo que constituye la fisonomía del valse venezolano no es únicamente el carácter melódico de sus aires, sino la variedad de acompañamientos en que abunda, los cuales causan desesperación de profesores extranjeros que han vivido largo tiempo entre nosotros. Cuando oyen esos ritmos a contratiempo de los bajos, sus nervios se excitan por la extrañeza de las combinaciones y se declaran impotentes para tocarlos con el requerido movimiento. El efecto de ellas es sobre todo admirable en las orquestas de baile, debido al rasgueo de los *discantes* y al toque de las *bandolas*, instrumentos favoritos de nuestra música popular.

Para finalizar cabe mencionar las consideraciones que sobre valse criollo acotó el viajero Enrique Stanko Vraz, cuando estuvo de visita en los llanos orientales y la cuenca del Orinoco. El comentario es de especial interés, pues su apreciación pudo hacerla en un contexto instrumental diferente al piano.

El vals hispanoamericano, con su carácter rítmico, no se parece en nada al europeo, con el cual le une sólo el mismo compás. Debido a su contenido sincopado adquiere aquel rasgo melancólico que abunda, a parte de nuestras melodías esclavas, en los cantos hispano-árabes.

Al tiempo que tocaban la bandola (mandolina con cuatro cuerdas dobles), acompañaban el vals en compás de seis por ocho en la posición central, el violín y el clarinete, el piano y dos “cuatros” de cuatro cuerdas, que reemplazaban aquí las guitarras españolas. Tonos profundos con un acento triple formaban el fondo de la melodía (Vraz, 1992, 107).

2.3 El caso del fandango o joropo.

Fandango y joropo son dos términos que se confunden en los relatos de los viajeros decimonónicos. De hecho, parecen ser dos subgéneros de un mismo tipo de baile, diferenciados por muy pocos aspectos, tal y como sucede hoy con los distintos tipos de joropos (seis por derecho, pajarillos, galerón, maricela, etc.).

El término joropo, y sobre todo fandango, aparece reiteradamente en los relatos de viajeros del siglo XIX, anticipándose cronológicamente a las referencias sobre el vals y la danza. Ello es natural, pues se le mira, no como un género de baile aparecido en el país hacia fines del período colonial o principios del republicano, sino como una especie derivada de las más arcaicas formas hispanas. También se le ubica en un contexto social distinto, pues mientras el vals y la danza son bailes fundamentalmente del salón, al fandango se le prohíbe la entrada en éste, aunque no falta nunca el caballero de “posición” que se infiltre en tales eventos sociales. En este sentido, escribió Vraz: “los viejos bailes españoles como el fandango, el bolero y otros, al igual que en su país de origen, estaban evidentemente, prohibidos en el salón” (1992, p. 107).

Los instrumentos a los que estaba destinado este tipo de música, son, al igual que hoy, el arpa, una guitarra (suponemos que se refieren a nuestro cuatro) y dos maracas. El maraquero es, a la vez, el que canta las improvisadas coplas que acompaña la música. A juzgar por lo que dicen los cronistas, los ciclos armónicos y el compás de 6/8 tampoco han variado mucho respecto a lo que vemos hoy. Estos son los detalles que nos da el viajero Sachs al respecto:

Joropo significa en Venezuela un baile de las bajas clases populares de color, pero propiamente es uno de los bailes favoritos allí acostumbrados. Los caballeros de mejor posición no desdennan tomar parte en un joropo, pero es absolutamente excluido para toda dama blanca. Nos dirigimos a uno de los barrios periféricos de la ciudad, y pronto oímos resonar canto y música de cuerda...

La música, cuyos representantes estaban en un rincón, consistía en un arpista que tocaba un arpa original por su aspecto y un guitarrista. Ambos repetían continuamente, mientras duraba una danza, la misma pequeña armonía en compás de seis por ocho, a la cual un tercero añadía el castañeteante acompañamiento de las imprescindibles maracas. Pero el maraquero tenía al mismo tiempo el importante papel del canto. Cada danza era, pues, acompañada de principio a fin con canto improvisado, para cuyo texto el artista escogía a las personas presentes. Bailadores y bailarinas tenían que soportar ser mofadas por él con las más fuertes sátiras y aún las más desagradables revelaciones de escandalosas crónicas particulares eran ensalzadas por el maraquero entusiasmado por profusas libaciones de ron...

Se distinguen diferentes clases de baile: joropo, fandango, galerón, maricela, zapa y cachucha; pero todas son de carácter muy semejante (Sachs, 1987, pp. 155-157).

2.4 Los primeros estudios sobre el cancionero popular venezolano.

El otro filón sobre el cual reposan los primeros estudios sobre la música vernácula en el período que aquí se estudia, es el que en esta época se llamó “el cancionero popular venezolano o de Venezuela”¹⁰⁷. Como en el caso de los bailes de salón y del fandango o joropo, podemos encontrar referencias a ellos, incluso en los viajeros de principios del siglo XIX; pero es

¹⁰⁷ Cuando se atañe a la condición estrictamente musical de estas canciones, también es común que se utilice la expresión “aires nacionales” o “cantos nacionales”.

hacia finales de ese siglo y principios del siguiente cuando el asunto llegó a adquirir tal grado de especialización que le mereció a los interesados la publicación de algunos artículos y libros que son los que debemos referir aquí.

Las primeras fuentes documentales caraqueñas que muestran un especial interés por el rescate de este tipo de música, los encontramos en el semanario *El zancudo*, donde se publicaron unos arreglos para piano (por Guaraní) de las emblemáticas piezas *La perica* y *Me confesé con un cura*, ambas bajo el sugestivo título de “cantos nacionales” (junio 14 y junio 30 de 1880, respectivamente). Tres años más tarde aparecen los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, en donde Ramón de la Plaza colocó 44 ejemplos de lo que él también llamó “aires nacionales” (1883, pp. 1-14). Lamentablemente, en ninguno de estos casos las transcripciones musicales fueron acompañadas de alguna suerte de reflexión o descripción teórica que abonara algo más al pensamiento musical; de todas maneras, es obvio que su presencia allí, revela un interés muy particular de sus compiladores, en el sentido de estimar el valor de estas canciones.

Las otras notas que hacen referencia al tema, aparecen en celeberrimo bimensual conocido con el nombre de *El cojo ilustrado*, de los cuales, destacaremos aquí los artículos *Para el cancionero popular de Venezuela*, por Adolfo Ernst (febrero 1 de 1893) y *El cancionero popular de Venezuela*, por Aristides Rojas (marzo 15 de 1893). Además de ello, los editores de este bimensual reeditaron los “aires nacionales” que ya había publicado Ramón de la Plaza, cosa que puede constatarse en varios de los números correspondientes al año de 1895.

Después de los trabajos mencionados, no volvemos a tener noticias sobre el asunto sino hasta el año de 1903, cuando se publican las *Trescientas cantas llaneras* por Carlos González Bona, texto en el que tampoco se arroja ninguna consideración teórica sobre su contenido. Finalmente, en 1919 y 1920 respectivamente, José E. Machado publicó los libros *Cancionero popular venezolano* y *El centón lírico*, trabajos estos que recogen y enriquecen a todos los anteriores. El desempeño profesional de Machado le mereció también el nombramiento como individuo de número en la Academia Nacional de la Historia, en cuyo discurso de incorporación, publicado en 1924, volvió su

autor a teorizar sobre el tema de las canciones populares, hecho que merecerá una consideración adicional de nuestra parte.

Hacer referencia aquí al tema del “cancionero popular venezolano”, de conformidad a como lo trataron los primeros estudiosos de fines del siglo XIX y principios del XX, supone de nosotros una previa aclaratoria de carácter terminológico y conceptual, a fin de que el lector no se dé una idea equivocada de lo que en realidad representan estos estudios pioneros. En este sentido debe decirse que cuando nuestros primeros teóricos de la música vernácula utilizan el vocablo “cancionero” para titular sus respectivos textos, este vocablo está siendo manejado en el sentido poético del término, y no desde el punto de vista de su condición musical, a cuyo aspecto se hacen sólo muy pocas referencias¹⁰⁸. Esto muy posiblemente se debió a la falta de competencia que, en el ámbito de la música, tuvieron sus primeros compiladores y teorizadores, entre quienes se encontraban A. Ernest, A. Rojas, C. Gonzalez Bona y José E. Machado. Se exceptúa en cierta manera este último, pues en la segunda edición de su *Cancionero popular venezolano* (1922) agregó un suplemento musical, cosa hoy indispensable cuando se habla de canciones¹⁰⁹.

El otro término que merece ser visto con cuidado al estudiar estos cancioneros, es vocablo “popular”, dado el significado que este término tomó en la segunda mitad del siglo XX. En este sentido diremos que la noción etimológica y castiza de la voz “popular” (del latín *popularis*) nos remite a lo que es perteneciente o relativo al pueblo. De este modo, cantos populares, en el sentido estricto y no moderno del término, son aquellos versos melódicos realizados por cantautores, generalmente anónimos, fundados en la tradición popular. En consideración a este punto de vista, que es el que se tenía a fines del siglo XIX y principios del XX, no existe diferencia entre lo popular y lo folclórico. De hecho, en los textos aludidos, estos términos se confunden con mucha frecuencia, lo que queda evidenciado en el “proemio” que precede a la compilación de Machado, por poner sólo un ejemplo. Allí, entre las muchas

¹⁰⁸ Esta es la misma acepción que utiliza Carlos González Bona cuando habla de “cantas llaneras”, con la sola diferencia que las “300 cantas” de que él se ocupa están representadas por cuartetos octosílabos independientes una de otras.

¹⁰⁹ Este suplemento musical también estaba tomado de los aires nacionales que Ramón de la Plaza publicó en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*.

interesantes notas que dejó escritas el autor, se dice: “los cantos populares no pertenecen a nadie y... por consiguiente, son de todos sin que nadie pueda reclamar su paternidad, ni ningún pueblo, ni ningún individuo” (1922, p. 13)¹¹⁰.

Esta acepción del término popular que utilizaban nuestros autores locales a principios del siglo XX, tal vez fue igualmente compartida en el ámbito de otras lenguas provenientes del latín, pues el mismo Machado extrae y traduce una cita de la obra *La chanson française du XV au XX siècle*, según la cual:

Las canciones son la obra anónima de un pueblo. No se sabe dónde ni cómo nacieron o crecieron. Un hombre que la vida hiere o acaricia canta su pena o su dicha. Este canto simple, rudimentario y a veces pueril, pasa de boca en boca, se enriquece con imágenes familiares al terruño, se modula según el acento de la raza, se pliega a sus ritmos consagrados, se transmite de lugar en lugar y de siglo en siglo, para mejor adaptarse. Es por esta colaboración secular que el pueblo, gran artista inconsciente ha creado la canción que es obra de todos (Tomado de Machado, 1922, pp. 13-14)¹¹¹.

Para finalizar con estas aclaratorias, habrá que matizar también la absoluta “venezolanidad” de la totalidad de las canciones expuestas en estos libros y artículos, pues el mismo Machado nos advierte:

La crítica ha encontrado que gran parte de los cantares que se reputan como componentes de Folklore venezolano fueron traídos de España por los conquistadores, quienes a su vez tomaron algunos de los poetas árabes, cuyas cantigas resonaron por ocho centurias al pie de los ajimeces de Córdoba y de Granada (1922, p. 12)¹¹².

¹¹⁰ Es curioso que teniendo Machado esta visión “anónima” de lo popular, incluyera (tanto en la compilación de textos como en el suplemento musical) la letra y música del *Alma llanera*, con las expresas autorías de Rafael Bolívar Coronado y Pedro Elías Gutiérrez, respectivamente.

¹¹¹ Ha suponerse que la traducción también es de él.

¹¹² Quien estas líneas transcribe cree que este comentario de Machado alude a la observación pública que le hizo Aristides Rojas a Adolfo Ernst sobre su referido artículo de 1893. Allí le

Pero para Machado, esta es precisamente la característica de los cantos populares o (según el decir nuestro) folclóricos: ellos son adoptados por los distintos pueblos, quienes lo enriquecen “con imágenes familiares al terruño”, adaptando los versos a sus propias realidades y modismos verbales, con lo que se los apropian. Un elocuente ejemplo de ello lo constituyen las siguientes cantas expuestas por Carlos González Bona, las cuales se mantienen viva en nuestros días, aunque con algunas modificaciones de forma:

Noche oscura y temerosa
préstame tu claridad
para seguirle los pasos
a una ingrata que se va (2004, canta 97)¹¹³

Otro ejemplo lo constituyen los siguientes versos de arrullo, conservados, incluso, más íntegramente:

Duérmete niño
duérmete ya;
que allá viene el coco y te comerá (2004, canta 259)

Finalmente, obsérvese estos otros versos de arrullo, hoy cantados con música de nuestro himno nacional:

Duérmete mi niño
que tengo que hacer
lavar los pañales y hacer de comer (2004, canta 263).

dice el sabio venezolano a su par alemán: “... al estudiar las cincuenta y nueve coplas que el autor nos ofrece... observamos que sólo veinte coplas pertenecen al Cancionero nacional, correspondiendo el mayor número de aquellas al Cancionero español” (*El Cojo Ilustrado*, marzo 15 de 1893, n° 30, pp. 100).

¹¹³ Como se recordará, esta copla la re-popularizó en el siglo XX el canta-autor Simón Díaz, usando los siguientes versos:

Lucero de la mañana
muéstrame tu claridad
para mostrarle los pasos
a mi amante que se va.

Respecto al contenido propiamente de estos artículos y libros, es poco lo que se puede agregar aquí, pues se trata de una nutrida agrupación de coplas y de cantos que deja poco espacio a la difusión del pensamiento de sus respectivos compiladores, más allá de las ideas que ya hemos esbozado. Estos cantos se agrupan, más por su contenido temático, que por el sentido musical o métrico; sin embargo, hay referencias allí a un diverso número de galerones, décimas y corridos, términos estos que sí aluden a su naturaleza musical de las coplas¹¹⁴.

En el caso particular de José E. Machado (y sobre todo en lo que se refiere a su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia) destaca como lustre de su ideario el modesto pero interesante desfile de autores foráneos (muchos de ellos americanos) que como él promovían el estudio de la cultura popular y folklórica a finales del siglo XIX y principios de XX. Cabe destacar entre ellos: al inglés William John Thomas, al brasileño Joao Ribeiro, al español Francisco Rodríguez Marín, al germano-argentino Robert Lehmann Nitsche, etc.¹¹⁵. Como bibliófilo y director de la Biblioteca Nacional de Venezuela, pudo Machado mencionar también el *Cancionero musical popular español* (1922), por Felipe Pedrell, pero ese libro apenas vio la luz dos años antes del discurso de Machado, lo que tal vez impidió su difusión en Venezuela.

¹¹⁴ Para Machado –por ejemplo– un corrido “es un romance que se canta con acompañamiento de arpa y de maracas (1922, p. 163). Con esta misma referencia, perteneciente al *Cancionero popular venezolano*, da noticia de un “corrió” (o corrido) que data de fines del siglo XVIII.

¹¹⁵ William John Thomas, (quien utilizaba el pseudónimo de Ambrose Merton) fue el primero que acuñó el término de *folk-lore* en un artículo aparecido en el *Ateneum de Londres*. No obstante ello (y como lo reconoce Machado), antes de él ya existían estudios sobre música, versos, supersticiones, refranes, adivinanzas, tradiciones y consejas de las diversas nacionalidades. Joao Ribeiro y Robert Lehmann fueron también importantes estudiosos del folclore latinoamericano.

3. El surgimiento de la historiografía musical especializada.

Liminar:

José Antonio Calcaño escribió en el prólogo de la reedición facsimilar de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* (1977) que, “en el campo de la historia general de la música” Ramón de la Plaza, “cita frecuentemente a Fétis”, pues “no había otro nombre que citar...” (p. XVII). Nosotros, que intentamos en este momento establecer las fuentes foráneas que nutrieron a nuestras primeras historiografías musicales, nos sentimos en el deber de hacer la siguiente aclaratoria: es muy cierto que Ramón de la Plaza cita –como tantos otros teórico caraqueños a Fétis, pero una revisión cuidadosa de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* revela sin lugar a dudas que De la Plaza sí tenía a otros muchos a quien referir en su texto y, de hecho, los citó, incluso con bastante aproximación a lo que hoy se espera hoy día de una referencia textual. Así, y por las distintas citas “expresas” que se encuentran a lo largo del texto, sabemos que nuestro primer historiador del arte de los sonidos, conoció autores y obras de gran importancia para el estudio del arte en general y para musicología en particular, entre los que cabe mencionar: el pionero de los estudios de estética, Alejandro Baumgarten (1714-1762); el médico ortofonista Marcos Colombat (1797-1851) o a su hijo Emilio (1839-1891); el compositor, crítico y musicógrafo Oscar Comettan (1819-1898); al egiptólogo Eugenio Champollion (1790-1832); al musicógrafo alemán Carlos Engel (1818-1882), autor de *Musical Instruments*; el musicógrafo austríaco Emrico Kastner (1847-1916) (o tal vez el compositor y teórico del mismo apellido, Juan Jorge (1810-1867); el musicógrafo y también egiptólogo Guillermo Andrés Villoteau (1759-1839), autor del *Ensayo sobre el estado actual de la música en Egipto*; el compositor y teórico Jean Philippe Rameau (1683-1764), autor, entre otras cosas, del primer tratado de armonía que conoce la historia; el gran compositor y promotor de sus propias ideas estéticas, Richard Wagner y a un largo etcétera que incluye clásicos como Plutarco (50-125) y Quintiliano (?).

Destacan también en las referencias de Ramón de la Plaza, americanistas como el escritor y arqueólogo italiano Juan Reynaldo Conde de Carli (1695- ?); el escritor y precursor de la *Agronomía en Venezuela*, José Antonio Díaz (1800-1875); el pionero del positivismo venezolano, Adolfo Ernst (1832-1899); el misionero y cronista jesuita José Gumilla (1686-1750),

autor de *El Orinoco Ilustrado y Defendido*; el geógrafo y naturalista Alejandro de Humboldt (1769-1859); el naturalista, químico y matemático Mariano Eduardo de Rivero (1798-1857); el médico y diplomático vene-ecuatoriano Alcides Destruge (1828-1901); el historiador colonial Garcilaso de la Vega (llamado el Inca), autor de los *Comentarios Reales*, y otro largo etc., que incluye nombres cuyas personalidades ni siquiera hemos podido precisar. Entre ellos: Hersterhuis, Causin, Lii-ki, Marlini, Diodoro, Monossis, García, José B. Gómez, S. Hill, A Göring, C. Wilker, Eleuterio Morales y Paz Soldan¹¹⁶.

Además de los autores y textos mencionados en los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Jesús María Suárez, autor del *Compendio de historia musical*, nos refiere igualmente el nombre de Félix Clement, musicógrafo, compositor e historiador del arte musical, autor del *Dictionnaire Lurique, ou Histoire des Operas* (1869), obra muy consultada en la época y todavía ubicable en las salas especializadas del país¹¹⁷.

A estas referencias se deben agregar, asimismo, las que aporta Camilo Antonio Estévez y Gálvez en su *Historia y Teoría de la Música Elemental y Superior* (1916), en donde dice él haber conocido “obras, más o menos voluminosas, escritas por celebridades como Soriano, el Padre Martini, Baini, Fétis, Teixidor y Eslava” (1916, p. 5). De estos autores se puede decir lo siguiente:

- Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) fue el fundador de la primera revista musical española, titulada *Iberia musical y literaria*. También fue director de música en el Liceo de Córdoba, Sevilla, Cádiz y Barcelona, lugar este último donde fundó la *Gaceta musical barcelonesa*. Finalmente publicó una

¹¹⁶ Un estudio detallado sobre cada uno de estos autores que se mencionaron en este párrafo se presenta en el apéndice del trabajo *Cincuenta años de musicografía en Caracas*, actualmente en proceso de publicación.

¹¹⁷ Suárez cita a Clement para enjuiciar la obra de Berlioz y de Wagner. Respecto del primero transcribió y tradujo el siguiente texto: “no se le entendía y por lo tanto no podía apreciarse. Luchó en los teatros, salones y en la prensa como crítico de gran pujanza; lucha estéril oponiéndose en vano al gusto de las prácticas implantadas por lumbreras del arte, ante cuya reputación inquebrantable debía estrellarse una nueva estética plagada de incoherencias y contradicciones” (1909, p.22).

Respecto a Wagner, Suárez expone lo siguiente: “según Mr. Clement, Wagner fue un compositor dotado de consumada ciencia y un sinfonista de primer orden; pero la inspiración le era rebelde, y de ahí el que tratara de producir efectos armónicos raros que le distinguieran, ya que como melodista le era imposible brillar” 1909, (p.29).

Historia de la música española... en cuatro volúmenes (1855-59), que debe ser la obra referida por Estévez y Gálvez.

- Giuseppe Baini (1775-1844) fue autor de varios trabajos musicológicos, siendo el más importante de ellos la biografía de Palestrina, cuyas obras comenzó a editar.

- El Padre Martini (1706-1784) pertenece al mismo ámbito eclesiástico de Giuseppe Baini, aunque su vida se desarrolló en el siglo XVIII. Se destacó como compositor, pero hoy es recordado sólo por su célebre *Storia Della musica* en tres volúmenes.

- Teixidor es autor que no hemos podido ubicar en las obras musicales de referencia que se difunden en la actualidad, pero Fétis y Eslava son autores ya comentados por nosotros en otros espacios de este trabajo.

También, en las páginas 10 y 11 del libro de Estévez, se citan, de manera textual y expresa, palabras del historiador francés Lavoix (1846-1897) quien publicó varios libros sobre temas musicales, entre ellos una *Histoire de la musique* (1883), varias veces traducida y reeditada (Scholes, 1984, p. 757).

3.1 Ramón de la Plaza y los orígenes de la historiografía musical venezolana.

Algunos estudiosos sobre la historia del arte latinoamericano reconocen en los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* la primera obra en su género escrita no sólo en el País, sino muy posiblemente en el Continente¹¹⁸.

¹¹⁸ El primero en hacer esta afirmación fue José Antonio Calcaño, quien lo señaló en el “Prólogo” de la edición facsimilar del libro (1977, pp. XIII-XIV). De ese comentario se hizo eco Robert Stevenson en la reseña que le hizo a la reedición de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, en el primer número de la *Revista Musical de Venezuela* (1978, p. 164). Finalmente, lo dicho y repetido por ambos musicólogos fue recogido y difundido internacionalmente por Mario Milanca Guzmán, quien publicó un artículo en la *Revista Musical Chilena* N° 162 (Julio-diciembre de 1984), el cual llevó por título precisamente “Ramón de la Plaza Manrique (1831-1886): autor de la primera historia musical publicada en el continente latinoamericano”. Estudios posteriores sobre el tema (Pérez González, 2010, 143) permiten constatar, sin embargo, que existen unas cuatro o cinco historiografías (todo depende cómo se juzgue la última de ellas) que precedieron a los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*; a saber: la *Historia de la música en México*, por Emilio Palant (1866); *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, por Juan Agustín Guerrero Toro (1876); *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877*, por José Sáenz Poggio (1878); *Breves apuntes para la historia de la música en Colombia*, por Juan Crisóstomo (1879) y *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, por José Zapiola (1881). Esta aclaratoria se hace en virtud en honor a la verdad documental que debe

Pero es nuestro sentir que los méritos de esta obra van todavía más allá, pues una revisión cuidadosa de la historiografía musical que le sucedió, revela que ella es en realidad la piedra fundamental sobre la que se construye toda la historiografía del arte en Venezuela, incluso la de aquellos historiadores que la critican con demasiada severidad. En ella enumera Ramón de la Plaza casi todos los artistas que le antecedieron, desde la Colonia hasta el momento en que se escribió el libro y, como lo escribió Robert Stevenson en su momento (1980, p. 164)), tiene también la enorme virtud de ser pionera en la investigación de los problemas etno-musicológicos y de la cultura popular en América.

Como probaremos más adelante, Ramón De la Plaza se preparó mucho para escribir sus *Ensayos...*, consultando muchos autores y libros extranjeros, cosa que ya se dejó ver. De hecho, con esta obra llegamos nuevamente a la conclusión de que los músicos de la Academia Nacional de Bellas Artes tuvieron que adiestrarse en el manejo de otros idiomas para poder tener acceso a esta bibliografía foránea. De la Plaza de hecho, por haber estudiado en Estados Unidos y haber sido diplomático del gobierno venezolano en Europa, debe ser uno de los casos más emblemáticos en este sentido.

En lo que respecta al tiempo de preparación de la obra, también parece que hubo un período importante de maduración. Al respecto, Diógenes Arrieta (citado por Milanca Guzmán, 1983, p. 87) escribió lo siguiente:

En 1879 fue nombrado [Ramón de la Plaza] Director y organizador del Instituto Nacional de Bellas Artes de Caracas. Con tal motivo dióse a coleccionar datos y a recoger noticias para el estudio histórico de las bellas artes hasta que vio coronado su patriótico interés por la adquisición de materiales suficientes para redactar una obra que, publicada bajo los auspicios de Guzmán Blanco, protector de las Artes y las Letras patrias, presentó como ofrenda al inmortal Bolívar en la celebración del Centenario.

imponerse un trabajo académico como el que aquí se sigue, y nada de esto pretende desmentir el valor pionero y los sustantivos aportes de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*

Además del texto principal del libro, el cual es recogido por la historiografía del arte en Venezuela y por lo tanto no requiere de nuestra parte mayor referencia aquí, Ramón de la Plaza incorporó una serie de documentos alusivos a la fundación y primeros tiempos del Instituto Nacional de Bellas Artes. Estas fuentes, comúnmente soslayadas, permiten constatar los antecedentes de aquella importante institución cultural.¹¹⁹ Queda reflejado también en estos documentos finales, los esfuerzos realizados por sus fundadores para la mejor dotación de aquellas academias en cuanto al necesario material didáctico. En este sentido son dignas de mención las cartas enviadas por Ramón de la Plaza a particulares, presidentes de Estados y directores de las academias europeas, a fin de que donasen textos y selecciones de obras para la conformación de una biblioteca especializada. Los esfuerzos hechos en esta dirección fueron recompensados con un total de 250 ejemplares en el primer año de funcionamiento del instituto, tal y como consta en estas páginas finales de los *Ensayos ...* (1883, p. 250). Para los efectos de este subcapítulo es necesario hacer notar este hecho, pues parece bastante posible que, independientemente de los ejemplares de su biblioteca personal, Ramón de la Plaza se hubiese servido de los libros de esta biblioteca para escribir los dos primeros capítulos de su libro, y titulado respectivamente, “Las bellas artes” y “Estudios indígenas”.

También formaban parte de la biblioteca de aquella Institución, y por lo tanto estaban a disposición de su primer Director, todas las partituras que se publicaron en Venezuela y de cuya edición se enviaban ejemplares al INBA, cosa de la que queda constancia en las decenas de partituras que hoy reposan en el archivo de la Escuela de Música José Ángel Lamas¹²⁰.

¹¹⁹ Por ellas se puede saber -por ejemplo- que el Instituto fue concebido desde los tiempos del primer gobierno de Guzmán (el septenio), aunque su creación no se hizo efectiva sino por decreto “expedido con fecha 3 de abril de 1877” (p. 241), siendo entonces Presidente de la República el General Francisco Linares Alcántara. Se consideró también –según estos documentos- la posibilidad de traer profesores de Europa en las áreas de armonía, contrapunto, composición e instrumentación (p. 249), pero el mismo De la Plaza admitió que de todas las academias que conformaban el Instituto Nacional de Bellas Artes, era la de música la que mejor contaba con “artistas capaces de ejercer el profesorado, estando de su parte las buenas disposiciones y medianos estudios” (p. 242).

¹²⁰ Quien estas líneas transcribe ha podido constatar en innumerables oportunidades, como los documentos del Archivo Lamas suelen llevar dedicatorias al INBA, por parte de sus editores o autores.

Culminan los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* con un capítulo cuyo fin es medir el estado de los archivos artísticos y teatros del país. Allí advirtió Ramón de la Plaza:

El archivo de la S. I. Metropolitana de Caracas, organizado en la época colonial, contiene las obras de música sagrada compuestas por nuestros antiguos maestros: obras que han servido de modelos para el estudio contemporáneo, y que irán desapareciendo, como han desaparecido ya muchas, por el abandono y negligencia en que se las ha tenido, dando poca importancia a su conservación” (p. 257).

Este comentario merece una consideración especial: si no fue atendido este llamado de Ramón de la Plaza, fue esta una triste profecía cumplida en su total cabalidad, pues, en el archivo de la Catedral de Caracas no se encuentra hoy ninguna partitura de la época colonial. Pero cabría también la posibilidad de que después de esta exhortación aquellas “obras de música sagrada compuestas por nuestros antiguos maestros” hayan sido llevadas al INBA para venir a constituir lo que hoy llamamos el archivo colonial de la Escuela José Ángel Lamas (el llamado “milagro musical de la colonia), lo cual nos pone ante la posible evidencia de que fue Ramón de la Plaza uno de los protectores decimonónicos de los archivos musicales venezolanos.

El comentario del General Ramón de la Plaza es también revelador en otro sentido, y es que como allí dice él que “las obras de música sagrada compuestas por nuestros antiguos maestros”... “han servido de modelos para el estudio contemporáneo”, nos parece que con su comentario pone él en evidencia que dichas obras coloniales fueron objeto de estudio a finales del siglo XIX. De ello también queda como testimonio las reducciones para voz y piano colocadas en el apéndice final de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*.

De la Plaza finaliza su inventario sobre el archivo de la S. I. Metropolitana con un listado de algunos de los maestros de capilla que tuvo nuestra Catedral desde 1671 hasta 1882. Asimismo, y cuando se refiere a los “archivos y teatros” (sobre los cuales De la Plaza brinda algunos datos históricos y arquitectónicos) nos da otro listado de títulos de óperas que se habían montado en Caracas para los años en que aparecen los *Ensayos sobre el*

arte en Venezuela.¹²¹ Por todo esto, y por todo lo que se ha dicho hasta aquí, hemos de reconocer en Ramón de la Plaza, no sólo al autor de nuestra primera historia del arte, sino que además, y debido a su empeño por hacerse de un importante número de fuentes documentales que sustentaran “positivamente” sus afirmaciones, se convirtió él en uno de nuestros primeros promotores del archivo musical caraqueño¹²².

En cuanto al manejo de las fuentes orales –aspecto criticado con rudeza por José Antonio Calcaño en *La Ciudad y su música*– nos queda aquí decir que hay evidencia testimonial que Ramón de la Plaza usó en efecto esta metodología para la construcción de su historia, cosa que tuvo que hacer, so pena de haber dejado perder dolorosamente el testimonio de quienes todavía podían contar lo que habían presenciado en vida. Esto, en nuestra opinión, debe verse como un acierto y no como un defecto, pues servirse del testimonio oral, *per se*, no es razón para que una investigación histórica sea descalificada, cosa que también se deduce de lo escrito por Calcaño en el

¹²¹ En este sentido se nos dice:

De varios autores antiguos: *El marinero*, *La dama soldada*, *Adolfo y clara*; de Cimarosa – *El Matrimonio secreto*; de Rossini – *Il Barbiere*, *Semíramide*, *Otello*, *La Gazzza ladra*, *La Italiana in Alegiere*, *Mosé en Egipto*, *La Cenerentola*, *Tancredi*, *Turco en Italia*; de Donizetti – *Lucia*, *Favorita*, *Lucrecia*, *Linda de Chamuny*, *Gemma di Vergi*, *Belisario*, *María de Rohan*, *marino Faliero*, *La Figlia del Regimento*, *Don Pasquale*, *Polinto*, *Elixir d'amore*, *Don Sebastián*; de Bellini – *Norma*, *Sonámbula*, *Beatrice de Tenda*, *Puritani*, *Romeo e Julieta*; de Pacini – *Medea*; de Ricci – *Crispino e la comare*; de Flotow – *Marta*; de Gounod – *Fausto*; de Meyerbeer – *Africana*; de Petrella – *Ione*; de Apolloni – *L'Ebreo*; de Verdi – *Ernani*, *Attila*, *Nabuco*, *Traviata*, *Rigoletto*, *I duo Foscari*, *I lombardi*, *Il Trovatore*, *Un Ballo in maschera*, *Aida*; de Adam – *Le Chalet*; de Marchetti – *Rui Blas*; de Montero – *Virginia* (ópera nacional) (pp. 261-262)

¹²² Ramón de la Plaza, después de lamentar el estado de nuestros archivos, llega incluso a destinar algunas líneas a un volumen existente “en la biblioteca de la Universidad de Caracas” que él “supone ser el primer libro de música publicado en América en el año de 1604 y cuyo título es como sigue:

F. Navarro Gaditani, *Ordinis Minorum regularis observantie: Provincia Apostularum Petri et Pauli Mechhuacanensis Liber in quo quotuor passiones Christi Domini continentur* (integre), *littera et cautu juxta ritum Sante, Romane Ecelsia: Ocho lamentaciones: Oratioqz Vierenie Propbete. Nunc primum magno Studio et ingente labore in lucem editus. Ad Reverendu admodum Patrem nostrum, Fratrem Petrum á Crece: Provincia Sancti Evangelii Provincialemdignissimo.*

La música de este volumen –según nos sigue diciendo De la Plaza– está impresa en pentagrama de cinco líneas con la notación ordinaria del canto gregoriano” (pp. 258-259).

prólogo de la edición facsimilar de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*¹²³. Como hemos visto, Ramón de la Plaza se hizo de un respaldo bibliográfico y documental significativo, cosa que le auguraba un aparato crítico “relativamente” eficaz para proceder en el manejo de informaciones procedentes de la tradición oral. Lamentablemente, no hay aparato crítico infalible, y algunos errores –como los que sabiamente detectó Calcaño– salieron a la luz pública. Nada de esto, sin embargo, descalifica el valor auténticamente sustantivo de la obra de Ramón de la Plaza, cosa que ha quedado confirmado con los años.

Lo dicho por nosotros, tampoco debe verse como una condena simplista a las observaciones de Calcaño, quien tuvo entre otras muchas virtudes, inaugurar la crítica historiográfica dentro del ámbito de la historia musical venezolana; pero es obvio que estas críticas deben darse con la moderación de quien sabe mirar a la vez los aciertos y desacierto de una obra.

3.2 Los primeros herederos de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*.

3.2.1 *El Arte en Venezuela*.

En 1895, en ocasión de celebrarse el primer centenario del natalicio de Antonio José de Sucre, se publicó la edición del *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. En esta ambiciosa obra, destacados especialistas de la sociedad venezolana de la época escribieron ensayos sobre los más

¹²³ Según se dice en *La Ciudad y su Música*, “... Don Ramón no tenía el temperamento ni el cuidado de un historiador, y aceptaba cualquier dicho de algún amigo como verdad positiva” (1985, p. 341). Esta declaración, imposible de sustentar por quien nació 17 años después de la publicación de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, fue mejor sustentada en el prólogo de la edición facsimilar de este libro, hecha en 1977. Allí escribió Calcaño:

En la Caracas de 1883, aparte de alguna que otra figura aislada y sobresaliente (como lo había sido antes Juan Vicente González, por ejemplo), no había un criterio claro y con base científica acerca de la historiografía; eso quedaría sentado por hombres de una generación posterior, la generación de Gil Fortoul, de Lisandro Alvarado, de Key Ayala, adolescentes entonces. Es indudable que, por carecer de información documental publicada, ya que no existía estudio alguno sobre historia de nuestra música, Don Ramón de la Plaza tuvo que acudir a la tradición oral. Hoy, después de aparecidos los admirables trabajos de Bernheim, de Ferder o de Vansina, hemos aprendido los métodos para la utilización de esa tradición, y el aparato crítico que debe aplicarse, lo que no se conocía entonces (p. XVI).

diversos tópicos de la cultura nacional; a saber: historia, poesía, teatro, oratoria, derecho y legislación, imprenta, ciencias médicas, naturales y matemáticas, etc. En el caso de las artes (pintura y música básicamente), una “Asociación” de autores decidió tomar los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, reordenarlo y simplificarlo, y de dicho resultado salió el ensayo titulado *El Arte en Venezuela*¹²⁴. También agregó esta “Asociación” algunos textos más (muy pocos), como por ejemplo una *Memoria sobre los signos de alteración de las notas...* de José Francisco Sánchez, texto comentado por nosotros en el capítulo dedicado a la lecto-escritura musical de este período de nuestra historia. Además de esta propuesta de notación difundida en 1895, *El Arte en Venezuela* arroja un listado sobre los instrumentistas que se hallaban en Caracas para 1872¹²⁵, tomada de la *Gran recopilación geográfica, estadística e histórica de Venezuela*, escrita por Manuel Landaesta Rosales (1889, tomo II, pp. 134-135). Allí se dan los siguientes nombres:

Violines: José Jesús Salas, Pedro E. Ramos, Feliciano Cordero, Carlos Montero, Ramón Montero, Rogerio Caraballo, Ricardo Pérez, Francisco de P. Magdaleno, Domingo R. Hernández, Régulo Berra, Francisco Montero, Ramón Silva, Silverio Talavera, Angel M. Landaeta, Abdón Barrios, Eusebio Berra.

Altos: José María Velásquez, Carlos H. Thrier.

Violoncelos: José Angel Montero, Ramón Barrios, Lino Arvelo, Genaro González, Paz Abreu, Manuel Azpurúa.

Contrabajos: Bernardo Montero, Alejandro Meserón, Alberto Lutowski, Estanislao espinosa.

¹²⁴ Téngase en cuenta que Ramón de la Plaza ya había muerto antes de 1895 y que, por lo tanto, todo lo que se agregó o eliminó en esta nueva versión, fue iniciativa de la llamada “Asociación”, acaso el conjunto de editores que prepararon el *Primer libro de literatura, ciencias y bellas artes*.

¹²⁵ Esta lista fue tomada a su vez de la *Gran recopilación geográfica, estadística e histórica de Venezuela*, escrita por Manuel Landaesta Rosales (1889, tomo II, pp. 134-135).

Flautas: Manuel E. Hernández, Luis Velásquez,
Manuel Montero, Juan C. Alcántara.

Oboes: Luis García, José Rivas.

Clarinetes: Luis Fleurian, Miguel Carmona, Luis Brito,
Saturnio Rosendo.

Cornetines: Damián Avila, Zenón Badillo.

Bombardinos: Cruz Cedillo, Tomás Martínez.

Cornos: Marcelo Villalobos, Ramón Acosta, Marcelo
Méndez, Ramón Trujillo.

Bombardón: Teodoro Guerra

Tímpano: Carlos Blanco.

Voces: Juan Bautista Abreu, Francisco Dragone,
Cayetano Suárez, Augusto Sarría, Antonio Jesús Silva,
Vicente Farfán, Rafael Isaza, Eleuterio Isturriaga,
Ignacio Bustamante, Alejo Túpano, Pedro María Peña,
Simón Colón, Juan Flores, Angel María Isaza. (1895,
pp. 292-293)

Desde un punto de vista iconográfico debe también reconocerse que el ensayo del año 1895 supera al original de 1883, puesto que en aquél se insertaron un abultado número de fotograbados que no estaban en el original, con lo cual se enriqueció la obra visual e iconográficamente. Desde el punto de vista de las partituras anexas, por el contrario, la nueva versión sustrajo algunas partituras expuestas en el original, pero es igualmente cierto que allí se colocaron algunas piezas de salón que no estaban en la versión primera. También se omitieron en la reedición de 1895 los capítulos generales sobre *Las Bellas Artes*, *Estudios Indígenas* y *Archivos y Teatros*, con lo

que la obra se expone notablemente reducida; no obstante, lo más importante de los capítulos sobre música y pintura (que en la versión de 1895 están invertidos) se conserva en esta última edición.

Como colofón debe reconocerse que, a pesar de estos cambios (algunos de ellos arbitrarios e innecesarios), la inclusión del texto de Ramón de la Plaza dentro del *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes* puso de manifiesto el valor que la intelectualidad de la época le atribuyó a los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela.*, con lo cual no dejó de hacerse un reconocido homenaje dada su importancia capital dentro del estudio de las bellas artes.

3.2.2 *Compendio de historia musical*.¹²⁶:

Dice Jesús María Suárez expresamente que, para escribir el capítulo de su libro dedicado a la música en nuestro país, consultó los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* (1909, p. 52). Esta declaración expresa se constata luego, en más de una oportunidad, en la medida en que se van comentando las distintas individualidades que se mencionan a lo largo del libro. El *Compendio de historia musical* tiene, sin embargo, algunas diferencias importantes con el libro de Ramón de la Plaza. La primera de ella es de estilo, pues mientras la obra del General es, en efecto, una agrupación de ensayos, el compendio de Suárez está más pensada como una crónica comentada y articulada por capítulos. Estos capítulos están dispuestos, casi siempre, por el principio de las nacionalidades, sean estas antiguas o modernas. Entre las antiguas se mencionan la nación hebrea, egipcia, persa, árabe, griega romana, etc; entre las modernas, habla de la música en Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, Bélgica, Rusia y España. Dentro de este contexto, destaca el capítulo de la música en América (México, Perú, Argentina, Chile y Colombia), cosa de la que no se ocupó Ramón de la Plaza.

Otro rasgo estilístico digno de hacerse notar es la unívoca construcción del discurso histórico a partir de la reseña biográfico-crítica de los compositores pertenecientes a cada nación. Este rasgo estilístico, que también se hizo evidente en los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, parece revelar un modo típico de proceder de parte de la historiografía musical del período, acto que seguramente estaba muy vinculado a la concepción positivista (en cuanto al enaltecimiento del líder) y al ejercicio de la historia del arte como crítica, también característica de esta época y de años posteriores.

En cuanto al contenido, luce mucho al lector moderno el conocimiento que poseía Suárez sobre los compositores e instrumentistas europeos que le fueron relativamente contemporáneos¹²⁷. Son ejemplo de lo

¹²⁶ El lector interesado en consultar esta obra de manera directa y detallada puede ver la edición facsimilar que se hizo de ella en la *Revista musical de Venezuela*, N° 39 (años 1999). La misma está precedida por un comentario preliminar de quien estas líneas transcribe.

¹²⁷ Este comentario se justifica sobre todo porque la historiografía musical de la primera mitad del siglo XX (Calcaño. 1958) nos sugiere constantemente que los músicos caraqueños del siglo XIX estaban desinformados de cuanto acontecía en la Europa que les era contemporánea.

antes dicho los pequeños comentario que se hacen sobre figuras como: Giuseppe Verdi (1813-1901), Puccini (1858-1924), Marchetti (1831-1902) y Mascagni (1863-1945), entre los italianos; Massenet (1842-1912), Marmontel (1816-1898), Reyer (1823-1909), Dubois (1837-1924) y Widor (1845-1937), entre los franceses; Arthur Nikisch (1855-1922) y Richard Strauss (1864-1949), entre los alemanes, y el célebre pianista polaco Ignaz Paderewski (1860-1941).

Al final de este compendio (p.86) se incluye la lista de las óperas representadas en Caracas hasta la fecha de publicación del libro, hecho este que pone nuevamente en evidencia el nivel de actualidad que tenía el país en cuanto a los títulos que estaban de moda en el período. En este sentido destacamos de allí los siguientes títulos: *Carmen* (París, 1875), estrenada en Caracas en 1887; *Manón Lescaut* (1893), *Bobème* (Turín, 1896) y *Tosca* (Roma, 1900), estrenadas en Caracas en 1896, 1901 y 1905, respectivamente; *Andrea Chénier* (1896), con estreno local 1901; *Pagliacci* (Milán 1892), estrenada en suelo patrio en 1896; y *Aida* (1871), cuyo estreno nacional correspondió a 1882.

3.2.3 Historia y teoría de la música elemental y superior.

El colombo-venezolano Camilo Antonio Estévez y Gálvez es otro de los herederos declarados de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, sobre todo en lo que se refiere a la música indígena y la música colonial venezolana. Con su historia llegamos al último texto de historia musical ubicado en la periodificación estipulada para este capítulo

Desde el un punto de vista estilístico representa este texto un paso significativo en la modernización del discurso historiográfico-musical, toda vez que supera, en mejores términos que sus antecesores, la retórica decimonónica establecida por Ramón de la Plaza, de quien, de todas maneras y con toda justicia, se nutre.

En cuanto a su contenido, se parece en varios aspectos al *Compendio de historia musical* de J. M. Suárez: ambos pretenden, en apretadísima síntesis, dar un panorama de la evolución musical internacional y nacional; ambos tienen como punto de partida el mundo hebreo, valiéndose para ello del relato bíblico; ambos exponen una panorámica de la música moderna, estableciendo como estrategia la descripción por nacionalidades (la música en España,

Francia, Italia, Alemania, etc.); ambos suministran abundantes datos sobre músicos y teóricos que le fueron contemporáneos (lo que revela de su parte cierta actualidad en cuestiones de conocimiento musical), y ambos dedican la porción más importante de sus textos al tema de la historia musical nacional.

En cuanto a sus diferencias, que las tienen, Estévez es mucho más parco que Suárez en lo que concierne a la música antigua y medieval. Por el contrario, el colombiano destina un par de capítulos al arte y a la música indígena, cosa que tomó del texto de Ramón de la Plaza. Por otra parte, Suárez dedica un capítulo a las naciones americanas, cosa que no hace el colombiano. En compensación, Estévez destina un espacio a la música en otros Estados de Venezuela (Zulia, Sucre, Táchira, Lara Trujillo, Mérida y Carabobo), iniciativa inédita que revela de su parte una importante preocupación en completar el estudio de la música a nivel nacional, cosa hoy todavía no emulada por la musicología histórica nacional moderna. Finalmente, ambos autores ofrecen al lector apéndices o capítulos que exceden en parte la temática original de sus respectivos textos, pero cada uno lo hace en ámbitos temáticos distintos: Suárez nos da una crónica de las temporadas de ópera en Caracas; Estévez nos habla del origen de los instrumentos de la orquesta.

3.3 El aporte de los historiadores de finales del siglo XIX y principios del XX a la musicología venezolana.

Aunque los musicólogos no suelen dar muestras expresas de ello, son muchos los datos de nuestra historia musical colonial y decimonónica que han sido aportes de los historiadores de fines del siglo XIX y principios del XX. Esta falta de conciencia que se evidencia de manera expresa en nuestras listas de referencias, seguramente se deba a las fuentes más inmediatas de donde obtenemos nuestros datos (*La Ciudad y su Música* –por ejemplo-); pero la verdad es que son muchas las líneas, los párrafos y hasta las páginas completas de nuestra historia musical que serían hoy inexistente si no fuese por los aportes de esos historiadores decimonónicos y de principios del siglo XX.

Estas líneas que ahora se siguen están destinadas precisamente a visibilizar en alguna pequeña medida el conocimiento que aportaron estos

historiadores a la construcción de ese gran edificio que denominamos historia de la música venezolana o caraqueña.

Encabezando esta lista de historiadores cronistas del siglo XIX, seguramente merezca ser mencionado en primera instancia el nombre de Don Arístides Rojas (1826-1894), en cuyos estudios históricos reposan decenas de noticias que han engrosado nuestra historia musical colonial y decimonónica, ya en el ámbito de la iglesia, ya en el del teatro, ya en el ámbito de las instituciones educativas, tales como escuelas de música o conservatorios. A él se le deben, cuando menos, las primeras noticias que tuvimos sobre la música caraqueña anterior a la época del Padre Sojo, así como las pocas referencias que tenemos sobre otros ingenios musicales caraqueños diferentes al emblemático fundador del Oratorio de San Felipe Neri de Caracas; entre esos ingenios cabe mencionar a Domingo de Tovar, a Don Esteban Palacios, a Don Jerónimo y a Francisco Javier Uztáriz y N. Marquíz. Asimismo le debemos agradecer a Rojas todo lo relacionado con las celebraciones musicales que se realizaron alrededor de la “primera taza de café cultivada en el valle de Caracas”, testimonio que se complementa con lo narrado en *El Agricultor venezolano* (1861), de José Antonio Díaz (1800-1875). Finalmente corresponden a Arístides Rojas la gran mayoría de datos que se suelen mencionar con relación a la primera compañía de ópera que visitó la capital de la Provincia de Venezuela en 1808, datos que sólo reflejan lo más evidente.

Del texto *La instrucción en Caracas* (1932), de Caracciolo Parra (1888-1964), salieron de igual manera las primeras noticias que tuvimos sobre nuestro primer catedrático de música de la Universidad de Caracas, Francisco Pérez Camacho, personaje que además fue uno de nuestros primeros maestros de capilla de la Catedral de Caracas.

De manera similar corresponden al libro *Gobernadores y capitanes generales de Venezuela* (1928), de Luis A. Sucre (¿??), las noticias sobre la pompa musical que recibió al Obispo González de Acuña, hacia 1673, y cosa muy similar debe decirse sobre el libro *Siglo XVIII venezolano*, de Héctor García Chuecos (1896-1973), en cuyas páginas se registra todo lo relativo a los músicos que formaron parte de la ejecución de comedias realizadas con ocasión de la toma de posesión de Carlos III, en 1759.

También son numerosísimas las noticias que le debe la historiografía escénico-musical venezolana al texto *La ciudad de los techos rojos* (1947), de

Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), cosa que es plenamente extensible al texto titulado el *Teatro en Caracas* (1924), de Juan José Churión (1876-1941).

Mario Briceño Iragorri (1876-1941) en el texto titulado *Casa de León y su tiempo* (1946), es el primero en traernos noticias sobre el particular caso de Juan Bautista Olivares, así como, mucho antes que él, José Domingo Díaz (1772-1834), en su célebre (aunque no celebrado) libro *Recuerdo sobre la rebelión de Caracas*, nos dejó variedad de datos sobre los músicos pardos que se unieron al proceso de la Independencia a principios del siglo XIX.

Sobre José Luis Landaeta y sobre José Ángel Lamas escribió Manuel Landaeta Rosales (1847-1920) sendos y muy bien documentados artículos en 1916 y 1917, respectivamente. Lo propio hizo este mismo autor sobre *Los antiguos órganos de Caracas* (1909) y sobre *Los teatros en Caracas en más de tres siglos* (1898), textos que han arrojado muchas luces sobre nuestro pasado musical y teatral. Finalmente hay que recordar que este acucioso historiador es también el autor de la *Gran recopilación geográfica, estadística e histórica de Venezuela* (1889), en cuyas páginas se albergan abundantes datos sobre nuestra historia musical, además de una valiosa “Lista de los músicos notables que había en Caracas en octubre de 1872”.

Del estudio sobre la Conspiración de Gual y España (1949), de Don Pedro Grases (18??-19??), provienen –en primera instancia- los textos de las primeras canciones políticas de los movimientos pre-independentistas venezolanos y, por extraño que parezca, la más larga discusión que se ha dado sobre la autoría del Himno Nacional de Venezuela, reposa sobre las distintas lecturas que se han hecho sobre un breve fragmento aparecido en la *Biografía de José Félix Ribas* (s.f.), texto escrito por Juan Vicente González (18??-18??).

A los testimonios dados por Francisco Javier Yanes en su *Relación documentada de los principales sucesos ocurridos en Venezuela* (1943) y en el libro titulado *Historia de la Provincia de Cumaná* (1949), le debemos cuanto se ha dicho de los fusilamientos de músicos en el fatídico año de 1814, libros en donde también se dan sustantivas noticias sobre las bandas musicales de la Independencia.

El *Archivo de historia y variedades* (1931), de Tulio Febres Cordero, fue asimismo la primera fuente que nos dio noticias sobre José María Osorio y sobre su actividad musical en Mérida. Lo propio se puede decir Pedro Elías Marcano y su *Consejero de la ciudad de Cumaná* (1925), texto al que le debemos

lo poco que sabemos sobre el músico decimonónico Gómez Cardiel. Andando el tiempo, esta crónica será también la primera fuente para las primeras noticias biográficas sobre Narciso Salvador Llamozas.

Por lejano que parezca al tema, del texto de Ramón Díaz, *Guzmán una elipse de una ambición de poder* (1953), provienen las más tempranas noticias sobre el primer concierto que realizó Toribio Segura con la Sociedad Filarmónica de 1837. Después de esto, la prensa decimonónica se ha convertido en la principal fuente para el estudio de ese período de nuestra historia que está siendo hoy re-descubierto re-evaluado.

Es Francisco Ricardo Bello, en su texto *Páez en Buenos Aires* (1941) el primero que nos puso a disposición las canciones que en esa tierra compuso el Centauro de los llanos venezolano.

Obviamente, estos libros y estos autores que aquí muy genéricamente hemos mencionado son sólo los más emblemáticos a la hora de hablar de las fuentes –no especializadas que, aún en esta circunstancia, han aportado datos sustantivos a nuestra historiografía musical; por fuera han quedado –desde luego-muchas otras fuentes menores, además de nuestras primeras historias musicales a las cuales hemos dejado los primeros subcapítulos de esta sección.

4. Los primeros escritos caraqueños sobre estética musical.

Liminar:

Sobre las fuentes foráneas que nutren la reflexión estético-musical en Caracas a fines del siglo XIX y principios del XX.

Antes de comenzar el estudio de nuestros primeros ensayos sobre estética musical será preciso advertir que el estudio de las fuentes bibliohemerográficas que sirvieron de soporte a la redacción de este capítulo nos permitieron constatar que durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se difundieron y se consultaron en Caracas – por lo menos- los siguientes autores¹²⁸:

- José Jacinto Azais (1743-1796): compositor francés, autor de un *Méthode de musique sur un nouveau plan* (1776). Tuvo también un hijo de igual nombre (1766-1845), quien se dedicó especialmente a la filosofía. Este último igualmente se ocupó en la música, especialmente desde el punto de vista de la acústica, y dirigió a Fétis una serie de artículos titulados *Acoustique fondamentale* que aparecieron en la *revue musicale* (1831). Lamentablemente aquí no podemos precisar cuál de los dos teóricos es el que refiere Felipe Larrazábal en su artículo más adelante comentado.

- Antonio Arnao (1828-1889): no fue músico ni filósofo, pero buena parte de su obra poética se compuso para que fuera musicalizada. Su interés en esta materia le llevó a una reflexión sobre la pertinencia musical del habla castellana, lo que fue expuesto en su Discurso de incorporación a la Real Academia de la Lengua Española. Este discurso fue objeto de consideraciones públicas en Caracas por parte de Ramón de la Plaza.

- Herman von Helmholtz (1821-1894): autor, entre otras muchas obras, de un tratado sobre la percepción de los sonidos como fundamento psicológico de la teoría de la música. Este trabajo parece ser el que refiere Elías Toro en un artículo suyo publicado en *El cojo ilustrado* de fecha 1 de octubre de 1900. Allí cita además a autores clásicos como Platón (en *La República*) y Descartes, transcribiendo asimismo palabras de Fétis y de un tal Colom, cuyas referencias musicales no hemos podido ubicar.

- Anton Rubinstein (1829-1894): uno de los más famosos pianistas de la historia, fue también autor de un libro titulado *La musique et les representants*,

¹²⁸ Una referencia mucho más detallada de estos autores se da en el texto titulado *Cincuenta años de musicografía caraqueña* (2011), de quien estas páginas escribe.

texto reseñado en las páginas de *El cojo ilustrado*, con fecha de febrero 15, marzo 1 y marzo 15 de 1892 (pp. 58-59, 68-69 y 90-92, respectivamente).

- Richard Wagner (1810-1882): además de gran compositor, fue prolífico escritor y produjo gran número de artículos, los cuales fueron publicados en Leipzig, en 10 volúmenes (1871-1885). Ángel Fuenmayor cita la carta wagneriana, *Mis Ideas*, en un texto caraqueño titulado *Música: breves apuntes sobre origen desarrollo y objeto* (Caracas, 1916, p. 19).

- Mario Roso de Luna (1872-1931): astrónomo, periodista, escritor y teósofo español. En sus libros aplicó la doctrina teosófica a múltiples campos, entre los que se cuenta la musicografía. De sus obras de interés musical (agrupadas en la edición de Esteban Cortijo como *Música de las estrellas*), deben mencionarse: *Beethoven, teósofo: un capítulo de la obra El drama lírico de Wagner y los misterios de la antigüedad* (1915); *Wagner, mitólogo y oculista* (1917); y *El Libro de oro de la pianola* (inédita hasta el 2002).

- Édouard Schuré (1841-1929): escritor, filósofo y musicólogo. Se le conoce mundialmente por su obra *Los grandes iniciados*, pero además publicó otros textos de valor musicológico; entre ellos: *Historia del drama musical y Ricardo Wagner, sus obras y sus ideas*.

Tanto el *El drama lírico de Wagner...*, por Roso de Luna, como *Los grandes iniciados*, de E. Schure son citados expresamente por Ángel Fuenmayor en su mencionado texto local, *Música: breves apuntes sobre su origen desarrollo y objeto* (Caracas, 1916, p. 13). Además de estos autores y obras, Fuenmayor terminó su ensayo con una serie de láminas extraídas de la obra *Formas del pensamiento*, de los teósofos Annie Besant y C. W. Leadbeater. En este texto, en efecto, se exponen ideas sobre la representación gráfica de algunas obras musicales de Mendelssohn y Gounod, todo lo cual es emulado por el musicógrafo caraqueño. Para finalizar, se concluirá diciendo que, en otro opúsculo de Ángel Fuenmayor, titulado *Filosofía y música* se presenta él nuevamente como consumado lector de algunos escritos de Wagner (o sobre Wagner) y de otros autores de temas esotéricos como el rosacruciano Max Heindel y los teósofos Blabatwsky, Annie Besant, C. W. Leadbeater y de Álvaro Arciniega¹²⁹. Desde el punto de vista musicológico llama

¹²⁹ De Leadbeater refiere: *Los maestros y el sendero* y *Constitución del hombre*; de Bessant menciona, *El hombre y sus cuerpos*.

especialmente la atención sus referencias a Schopenhauer y a Edward Hanslich (Hanslick), aunque no precisa allí los textos por él consultados.

4.1 La carta pública de Felipe Larrazábal y la comparación de la música y la pintura.

El primer documento que merece ser referido en este capítulo dedicado a la estética musical caraqueña durante el último tercio del siglo XIX y las dos o tres primeras décadas del XX, es una carta pública del político, escritor y compositor venezolano Felipe Larrazábal (1816-1873), aparecida en el periódico *El Federalista*, un 14 de septiembre de 1868. La carta estaba dirigida originalmente a Octaviano Valle (un amigo de veladas musicales con el que compartió Larrazábal en México), pero en un acto que revela el deseo de su autor por difundir este tipo de conocimientos en la sociedad venezolana, decidió publicarlo en el periódico de su propiedad¹³⁰.

El tema central de la carta de Larrazábal es la comparación de la música y la pintura, aspecto este del que ya se habían ocupado en occidente DuBos, Pluche y Azais, por mencionar sólo los que se conocieron en Caracas durante los siglos XVIII y XIX. Larrazábal, de hecho, cita palabras de Azais para afirmar que “la pintura y la música son artes similares y paralelas” (1993, p. 118)¹³¹. Tal similitud, según Larrazábal, se debe a que ambas artes tienen por meta “dar vida a una idea..., pintar las pasiones humanas y hallar la expresión de lo invisible”.

El Oratorio de Haydn llamado *Las cuatro estaciones*, es un cuadro bellísimo como el *Coup de vent* de Ruisdael, y la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven ofrece la suavidad, la frescura, aquella sublimidad serena, dulce expresión de la naturaleza,

¹³⁰ El interesado puede ver una reedición de esta carta en la *Revista musical de Venezuela* N° 32-33, perteneciente al año 1993 (pp. 117-124). La misma está precedida por los comentarios de Numa Tortolero, quien la presenta (pp. 111-116). En este comentario el Lic. Tortolero estima la posibilidad de que esta carta sea “quizá el único” escrito de estética musical que “durante el siglo XIX” haya salido del puño de un venezolano, pero como lo probaremos en este capítulo, hubo muchos otros ensayos musicales en estos años que bien pueden inscribirse dentro del ámbito -nada preciso, por cierto- de la estética musical.

¹³¹ Citamos siempre la edición presentada por Numa Tortolero.

que admiramos en los ricos paisajes de Paussin, de Claudio Lorraine, de Vernet y de Calame (Larrazábal, 1993, p. 118).

Sin embargo, y a pesar de la gran afinidad de origen entre estas dos artes, “las diferencias de modalidad entre la luz, instrumento del pintor, y el sonido, instrumento del músico, son más sensibles y muy dignas de estudiarse” (p. 119).

La primera diferencia que en este sentido expone Larrazábal está en la dimensión y en las condiciones que impone cada arte para poder ser apreciada, pues, mientras la pintura se expresa en el espacio de manera sincrónica, la música se manifiesta en el tiempo y necesita de él para poder ser apreciada. Esta condición “morosa” de la música constituye, a juicio de Larrazábal, el triunfo expresivo de la música sobre la pintura, porque en aquella “dura más tiempo el elemento del placer” (p. 119). Además, y debido a que la música requiere, no sólo del compositor, sino también de un intérprete, cuenta por esta razón con dos fuerzas expresivas, mientras que la pintura tiene una sola. Finalmente concibe Larrazábal que la música dispone, por encima de la pintura, del elemento exótico a su favor, pues mientras la pintura toma sus formas de la naturaleza, la música se sirve de la naturaleza oculta del creador.

De todos los elementos planteados en la carta de Larrazábal, tal vez uno de los más curiosos y originales sea el lugar que él le atribuye a la pintura y a la música en el contexto de la historia de occidente. En este sentido afirma que la pintura fue el arte por excelencia del Renacimiento, período más inspirado por la razón humana, mientras la música es el arte de aquella etapa histórica que se inicia con la Revolución Francesa, inspirada en el amor a la libertad¹³².

La pintura embelleció la época en que empezó a brillar de nuevo la luz de las ciencias; la música arrebató los espíritus y se perfeccionó ella misma en la época en que se proclamó, a pecho lleno, el dogma de la libertad.

¹³² En el contexto de estas ideas expresadas por Larrazábal, es curiosísima la valoración que él hace de la obra de Palestrina y Monteverdi. Al respecto dice: “Palestrina y sus discípulos componían misas y antifonías de un contrapunto sencillo, que ningún precio tienen a nuestra vista. Claudio de Monteverdi no se había atrevido aún a emplear el acorde de séptima de dominante, y la música carecía de movimiento y de efectos dramáticos” (p. 122-123).

La pintura fue la protesta contra la barbarie; la música fue la protesta contra la opresión (p. 124).

4.2 Ramón de la Plaza y sus consideraciones sobre *El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*.¹³³

El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical es el título que le dio Ramón de la Plaza a un opúsculo suyo publicado en Caracas en el año de 1884. Como lo reconoce el subtítulo de la obra, contenía este opúsculo una serie de “consideraciones sobre el discurso de recepción en la Real Academia Española del señor Don Antonio Arnao”, cuya tesis era el que hemos tomado aquí por título; esto es, una argumentada defensa de las potencialidades musicales de la lengua castellana, a efectos de ser musicalizada en el drama lírico u ópera.

Antes de someter a examen el discurso de Arnao, así como a las consideraciones de Ramón de la Plaza, será preciso recordar que el tema de la pertinencia musical de la lengua castellana fue tratado en España y difundido en Caracas durante el período colonial a través del poema *La música*, de Tomás de Iriarte (ver capítulo dedicado a esta obra). Ni Arnao, ni Ramón de la Plaza parecieron percatarse de ese hecho, pero como veremos, ambos no hacen sino parafrasear las ideas ya esbozadas por fabulistas dieciochescos.

También debe advertirse que el tema ópera y el habla castellana fue igualmente tratado en la primera mitad del siglo XIX, encontrándose una elocuente expresión de ello en la obra eminentemente práctica del presbítero Don José Rius, quien se dio a la tarea de promover la traducción de algunas óperas italianas con la intención de probar las posibilidades de nuestra lengua en el drama lírico¹³⁴. El sólo título que propuso Rius para alguna de sus publicaciones, nos dice mucho acerca de la naturaleza de su proyecto.

¹³³ Una versión más detallada de este tema fue publicado en el *Boletín de lingüística*, Vol. XXI, Ene- Jun, 2009. Instituto de Filología “Andrés Bello”, UCV-FHU.

¹³⁴ Antes del trabajo de José Rius apareció también el *Sistema musical de la lengua castellana*, por Don Sinibaldo de Mas (1832). No obstante, el tema tratado por este intelectual catalán es distinto al que se propone en este capítulo, pues, mientras aquí tratamos de las cualidades sonoras y tímbricas de la lengua castellana, Sinibaldo de Mas habla de la métrica y de la prosodia. Es la misma diferencia que se presenta cuando los músicos hablan de tonos y de timbres (por una parte) y de figuras de duración y acentos (por la otra).

Veamos lo que se dice en la portada de uno de su versión española de la ópera *El Belisario*, con música de Donizetti:

Ópera española. /Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana *El Belisario*/ arreglada a la letra y música del original./ Compuso la letra el señor Cammarano; la música el maestro Donizzetti./ Juicio de esta ópera, en el cual se explican varias reglas que rigen la materia. / Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de ópera nacional; y se prueban por principios de ontología, prosodia y arte métrica las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto./ Su autor D. José Ruis Presbítero, individuo de los establecimientos de enseñanza de las Escuelas Pías./ Barcelona/ Imprenta de Joaquin Verdager/1840.

El prólogo de esta traducción y edición hispana es también de sumo interés por cuanto corresponde a los asuntos de este capítulo. Allí, entre otras cosas, se afirma:

El objeto de esta traducción y juicio de la ópera *El Belisario*, como del discurso que le sigue, ha sido cooperar a la formación de la Ópera Nacional. El discurso manifiesta la necesidad que de ella tenemos, y la mengua que da no poseerla todavía; la traducción presenta un ejemplo práctico, de cuan ventajosamente se presta a ello nuestra hermosa lengua; y en el juicio se explican varias reglas que gobiernan en la materia, haciéndola ver observadas en este precioso drama.

En cuanto a la traducción, puedo decir que luego que la comencé, conocí palpablemente la gran analogía y semejanza que había entre las dos lenguas italiana y castellana, y que por lo menos corrían a la par en armonía poética y prendas musicales, pues que tanto se acomodaba la una a la otra. Con esto pensé que podría guardar en la traducción el mismo número de versos que el original, los

mismos metros, los mismos cortes en el diálogo, pausas y acentos. Así lo procuré hacer, y creo haberlo conseguido, sino del todo, a corta deferencia... (Rius, 1840, p. 3)

Los objetivos que se fijó Rius parece que encontraron cierta buena acogida, pues hacia el final del prólogo citado, él mismo cuenta que por su iniciativa la Real Academia programó una premiación en oro para quien compusiera un drama lírico que permitiera constatar que la lengua castellana reúne las dotes musicales que para tal composición se requerían¹³⁵. Lamentablemente parece que no hubo compositor que llevara a cabo la empresa de crear la ópera hispana, a la manera de cómo lo hizo Lully con los franceses o Wagner con los germanos.

Después de las propuestas de Rius, no tenemos, hasta la fecha ninguna evidencia de que el tema se haya seguido tratando antes del discurso de Don Antonio de Arnao, cosa que aconteció el 30 de marzo de 1873. Arnao, sin embargo, dio muestra con anterioridad de haber estado interesado en el asunto, pues algunas de sus obras poéticas fueron hechas para ser musicalizadas. Ello queda reflejado en el testimonio de Don Antonio María Segovia, quien lo recibió como individuo de número en la Academia Española. Allí, en su “contestación” el académico nos recuerda que Arnao destacó como poeta lírico dramático con obras como *Don Rodrigo* (1859) y *La campaña de África* (1860), piezas premiadas por la misma Academia. Arnao hizo también letras para música ya escrita, destacándose entre ellas los llamados “arreglos” (suponemos que se trataba de traducciones libres) de óperas francesas, verdaderos esfuerzos gimnásticos de metrificación. Destácale asimismo las letras que adoptó a las melodías del célebre compositor de lieder, Franz Schubert (Segovia, 1873, pp. 48-53).

En su discurso, y luego del natural preámbulo que se acostumbra en estos casos, Arnao comenta la notable importancia que había adquirido el drama lírico u ópera para finales del siglo XIX, lo que lo había convertido en el más cultivado de todos los géneros musicales, por encima de la música religiosa y la instrumental. También dedica varios párrafos a enaltecer el

¹³⁵ El mismo presbítero José Rius también reconoce que, antes de él alguien (no dice quien) había puesto en lengua castellana la ópera *Los cruzados en Egipto*, originalmente escrita en italiano (Rius 1840: 2)

drama lírico como campo fértil para el poeta, a lo que siguen una serie de interesantes recomendaciones para que el hombre de letras pueda tener éxito en el cultivo del género. Haciendo caso omiso (por razones de espacio) a todos estos comentarios, se hará referencia aquí sólo a los aspectos que destacan la pertinencia musical de la lengua castellana.

En este sentido Arnao, como ya lo habían hecho Eximeno e Iriarte un siglo antes, comienza por declarar su convencimiento de que la lengua castellana “sólo tiene entre las vivas de Europa una rival poderosa que la domine” en cuanto a “aptitud musical y lírica”: esta es la lengua italiana (Arnao, 1873, p. 25). Esta riqueza lírica que tienen ambas lenguas, radica en varios aspectos a saber:

1ro -. Claridad y definición sonora de las vocales: estas dos cualidades, exceptuando la “i” y la “u” que son menos eufónicas, vienen “muy a propósito para lo que técnicamente se llama emisión de la voz y vocalización, bases fundamentales de la buena escuela de canto” (p. 30).

2do -. Conveniente alternancia entre las vocales y las consonantes: al unirse las vocales con las consonantes para formar sílabas, aparecen, en inmensa mayoría de casos, discretamente alternadas con aquellas, de modo que pueden sin mayor trabajo formularse las palabras; “pues si bien es cierto que hay sílabas de difícil pronunciación, como *abs, cons, ins, trans*, y algunas otras semejantes, también lo es que son pocas y que pueden insensiblemente evitarse, atendido el cuantioso caudal del idioma” (p. 30).

3ro -. Fácil manejo de la “s” y de la “j”: tanto Iriarte como Arnao reconocen que en el castellano existen consonantes como la “s” que producen un “silbido de desagradable sensación” (p. 32). Ello se hace más inconveniente debido a la frecuencia con que este ruido aparece en nuestro idioma, sobre todo en la formación de los plurales. Ante esta dificultad el académico recomienda evitar el uso de los plurales innecesarios o hacer seguir esta consonante de palabra que empiece en vocal “para que pierda hasta cierto punto su carácter de final” (p. 32). Respecto a la “j”, y algunas veces también de la “g” y la “x”,

ambos autores reconocen su aptitud poco apropiada al buen cantar; pero siendo una consonante menos frecuente que la “s”, su uso puede limitarse haciendo uso de las riquezas terminológicas del idioma. Por otro lado, y en esto también coinciden ambos autores, la ruda sonoridad de la “j” puede ser más bien aprovechada dándole un uso dramático en ciertas expresiones. Finalmente, y para terminar este punto, afirma Arnao que ninguna lengua es impecable, pues hasta el italiano, la más cantable de las lenguas europeas, adolece de sus dobles consonantes, porque ellas “deben articularse con marcada separación”. Asimismo, “la *s* líquida, cuando no va precedida de la palabra finalizada en vocal... dificulta la medida al principio de verso, y lo mismo ocasiona al principio de frase” (p. 38).

4to-. Acentuación de las palabras: dado que el castellano cuenta con cuatro tipos de acentuaciones distintas (agudo, grave, esdrújula y sobre esdrújula) facilita la estructura del verso, multiplica los ritmos y diversifica sus caracteres. A esto se le agrega el uso del hipébaton, “figura que, usada con medida,... [hace] elegante el estilo [y] permite redondear eufónicamente la frase y el período”. Contribuye al mismo fin la abundancia de terminaciones, lo cual, “a la par que da valor lírico a los vocablos, produce un riquísimo caudal de rimas” (p. 33).

5to-. Riqueza de palabras: como ya se ha dejado ver en otros puntos de este estudio, uno de los elementos que enriquecen las cualidades sonoras del castellano es el gran tamaño de su vocabulario. Como argumento a favor, Arnao se conforma con una prueba material: “la de ver el volumen de vuestro diccionario vulgar, y [al compararlo] con el de otras lenguas europeas... el número de los nuestros saldrá airoso de este certamen” (p. 33).

A todas estas virtudes del habla castellana, Arnao suma una más: la flexibilidad. En este sentido, sin embargo, no estima necesario esgrimir ningún argumento, pues, “ocioso fuera entrar en prolijas consideraciones para corroborar tal aserto” (p. 34).

El discurso termina señalando las deficiencias que otras lenguas europeas (el francés, inglés, alemán e italiano) tienen en relación a su valor musical, lo cual, sin embargo, no ha sido razón para que se desarrolle un auténtico género lírico nacional.

Respecto a las consideraciones que el venezolano Ramón de la Plaza tuvo a bien hacer sobre el “discurso del señor Don Antonio Arnao”, se dirá que no arroja, ni pretende hacerlo, ninguna idea original a las que ya se han esgrimido. Se trata más bien de una “reseña” que, sin embargo, fue asumida con tal seriedad por el venezolano, que mereció el honor de ser publicada como un opúsculo independiente. De la Plaza, que no copia a Arnao en ningún momento, hace además algunas interesantes valoraciones, las cuales permiten determinar cómo recibió la “tesis del Discurso”. En este sentido dejó dicho (1884, p. 8): “la tesis sustentada por el muy erudito académico señor Arnao... no puede ser de mayor interés y trascendencia para los destinos gloriosos de la poesía castellana en íntima comunión con el lenguaje musical”.

Seguidamente, y después de una prolija descripción de cómo se han utilizado las otras lenguas europeas en el drama lírico a lo largo de la historia, el venezolano agrega:

No hemos de pensar que la lengua de castilla no se preste ventajosamente a servir de letra para el canto, que muy por el contrario la juzgamos, como atinadamente lo demuestra el señor Arnao, elemento melódico capaz de ajustarse, por la sencillez de su estructura y la variedad infinita de sus combinaciones, al acento y ritmo que dan formas al pensamiento musical.

Bien es cierto que entre las vivas ninguna otra que no sea la lengua de castilla, se habla y se pronuncia como se escribe, y que en el abundantísimo acopio de sus vocales simples, sean mudas las modificaciones a que se prestan para cambiar o crear nuevo el sentido. Mayormente favorecido el lenguaje por la eufonía de la dicción, cuenta con voces diversas para expresar unas mismas ideas; recurso que explica

sobradamente la riqueza de los medios con que cuenta para ampliar a su antojo la forma de frase, a par que la manera del pensamiento.

Suben de punto las conveniencias, sin embargo, en la poesía cuya estructura entraña admirablemente todas las ventajas. Con la eufonía de las palabras, concuerda la variedad de los metros armonizados y la medida rítmica de las sílabas finales. A las consonancias, asonancias y verso libre, campo este último ameno y exclusivo de la poesía castellana, se aúna la interminable variedad así en las terminaciones como en los metros, llegando a contar en estos desde dos hasta catorce sílabas.

La flexibilidad y armonía métrica del lenguaje poético castellano, prestan en gran modo su acomodamiento con el lenguaje musical. Sobre que todos los metros encarnan la fuerza de su atracción melódica, es en el octosílabo y sus hemistiquios que encontramos con mayor eficacia manifestado ese poder de atracción, como que el acento especial en su estructura así lo determina; y es por ello acaso que lo vemos mayormente empleado en la poesía dramática (p.19-20).

Hemos de colegir por lo expuesto, que a los maestros españoles no ha faltado el elemento poético tan importante del drama lírico, y que no ha de atribuirse a la musa castellana el pausado desenvolvimiento que en España se observa en la obra seria lírico-dramática. Otras razones de más han contribuido, en nuestro entender, a paralizar el esfuerzo del estro lírico peninsular. La corriente arrastradora de la moda ha sido funesta para las artes hispanas. El arte dramático, creado con tanto auge por Lope de Vega, Moreto, Calderón y tantos otros más, encuentra sus imitadores en Racine, Molière, Scriba en

la escena francesa, para tornar al suelo nativo, como planta exótica que ha dado fruto abundante al favor de los aires de otros climas, del calor de otros soles, del credo esmerado de otros cultivadores, así por ello los atractivos de la nueva planta corren en boga, y refléjase en el espejo de la moda la obra francesa la más prestigiosa. A tanto embeleso, el arte nacional se duerme y se deleita, y cobra gusto por las versiones que se hacen innúmeras, y los arreglos y las adopciones, que todo ello es labor meritoria para la honra y enaltecimiento para la obra española (p. 23).

Desde nuestra perspectiva histórica actual, el opúsculo de Ramón de la Plaza es significativo porque pone en evidencia que temas tan particulares como las posibilidades musicales de la lengua castellana, fueron también motivo de reflexión por parte de los poetas y musicógrafos venezolanos del siglo XIX. En el caso que nos ocupa –por ejemplo- queda claro en el mismo opúsculo, que el discurso de Arnao llegó a las manos de Ramón de la Plaza porque –en una velada social, “realizada por el concurso de las artes, allí unidas en estrecho maridaje”, el poeta, orador y gramático Fombona Palacios (1857-1903) tuvo a bien prestárselo. El análisis de dicho discurso fue tomado con tal seriedad por parte de Ramón de la Plaza, que le mereció ser escrito y posteriormente publicado. Por otra parte, sabemos también que el ejemplar que llegó a nuestras manos, fue propiedad del poeta, orador y músico, Don Eduardo Calcaño (1831-1904), quien para aquel momento se encontraba en Madrid, lo que reitera aún más la difusión y consumo del tema por parte de la intelectualidad venezolana de fines del siglo XIX.

Establecido que el tema tuvo alguna difusión entre los poetas y músicos de fines del siglo XIX, cabría entonces hacerse algunas interrogantes: la primera es preguntarse si estas consideraciones y recomendaciones sobre el manejo musical de la lengua castellana, habrán sido tomadas en cuenta a la hora de componer géneros musicales tan difundidos en la Caracas de la época, tales como las romanzas, barcarolas, canciones y recitaciones. En este sentido debe también decirse que el mencionado Eduardo Calcaño estuvo

especialmente dedicado a la composición de canciones, contándose hasta la fecha, varias decenas de ellas.

Finalmente, y dado que en esta época se compusieron algunas óperas a nivel nacional, cabría también preguntarse si algunos de los elementos planteados por Antonio Arnao y Ramón de la Plaza, respectivamente, fueron tenidos en cuenta al llevar a término dichos proyectos. Lamentablemente no se puede dar una respuesta definitiva en ninguno de los dos interrogantes, pero tampoco sería ocioso que las obras líricas de entonces se analizaran desde esta perspectiva.

4.3 Elías Toro: la música, su origen y su verdadera naturaleza.

En la revista quincenal llamada *El Cojo Ilustrado* pudimos rastrear también algunos artículos de interés estético-musical, destacándose entre ellos el ensayo de Elías Toro titulado *Psicología de la música*, publicado el 1 de octubre de 1900 (pp. 606-611). A pesar del sugerente título, el verdadero objeto del ensayo parece ser más bien, determinar, a partir de su origen, el verdadero objeto de la música. Desde este punto de vista, y siguiendo las ideas de Helmoholtz, afirma Elías Toro que la música en su origen surgió de “la imitación artística de las modulaciones instintivas de la voz, correspondiente a los diversos estados del alma” (Toro, 1900, p. 607).

El ritmo y la acentuación expresan directamente la rapidez y la variedad de los movimientos psíquicos correspondientes; un esfuerzo vehemente hace subir la voz; el deseo de producir sobre otra persona una impresión agradable nos hace escoger un timbre suave y dulce; las tentativas hechas para imitar las modulaciones involuntarias de la voz, para hacer más expresiva la recitación de las palabras pudieron haber guiado a nuestros antepasados en la investigación de las fuentes de la expresión musical. Es allí donde se encuentra el único origen probable de la música, sobre todo si se considera que el canto precedió a la música instrumental (p. 607).

Desde esta perspectiva Elías Toro distingue en el canto dos elementos, íntimamente ligados, los cuales son comunes también en la lengua hablada; estos son: la articulación de los sonidos y la entonación. La primera tiene por objeto la noción, la idea pura; la segunda, el sentimiento que de ella resulta. En el lenguaje, sin embargo, estos dos elementos no pueden concebirse aisladamente, hasta el punto que la misma frase, dicha en dos tonos diferentes, tiene sentidos igualmente diferentes.

Así por ejemplo, pronunciada la palabra “Juan” podemos saber, según la entonación que la acompaña, si la persona que la ha pronunciado llama, interroga, suplica u ordena,

está alegre o está triste. Así pues, una sola palabra, puede ser una declaración de amor o un grito de odio (p. 607).

Visto desde el ángulo de la historia de la música, y tomando palabras de Fétis, Elías Toro afirma que “la música no estaba en su origen compuesta de sino de gritos de júbilo y gemidos de dolor, y a medida que los hombres han ido civilizándose, ha ido aquella perfeccionándose, hasta pasar del simple acento pasional hasta un verdadero arte refinado por la cultura” (p. 607).

Según afirma también Elías Toro, partiendo de este supuesto histórico según el cual “en la imitación de las modulaciones instintivas de la palabra puede encontrarse el origen de la música”, será fácil deducir que “la música es un lenguaje [y que] en ella el sonido es la expresión del sentimiento, como la palabra es la de la idea...” (p. 608). El objetivo del compositor y del intérprete, en consecuencia, no debe ser otro sino provocar en su auditorio un estado de sensibilidad determinada.

De todo lo dicho surgen unas consideraciones subsidiarias de cara a la música moderna, según sea ésta instrumental, vocal o dramática. Cuando se trata de música instrumental, y según nos dice articulista, “no debe emplearse nunca la palabra comprender, fuente de innúmeros errores; la música no se comprende sino se siente. Ella sólo obra en aquella porción de nosotros mismos susceptible de emoción...” (p. 609).

Respecto a la música vocal, y sobre todo a la dramática (la ópera), Elías Toro nos dice que aquí la palabra precisa las ideas, mientras la música “nos hace penetrar en el corazón de los personajes que se agitan en la escena, acentuándonos los sentimientos que los animan...” (p. 609).

Hay sin embargo una escuela que se cuida muy poco de expresar los sentimientos indicados por la acción escénica, contentándose con que las melodías cantadas sean agradables. Así en las óperas italianas hay gran número de trozos muy conocidos o repetidos, cuyas melodías no tienen ninguna relación con las palabras de la letra; esto no es música dramática. Otros son los procedimientos de Meyerbeer, Rossini, Verdi y principalmente de Wagner, quien parte del principio de que la música no debe tener

otro objeto que expresar lo que deben sentir las personas que se mueven en la escena (p. 609).

4.4 Ángel Fuenmayor, wagnerianismo y teosofía; la polémica con V. E. Sojo¹³⁶.

En 1916 el músico y polifacético artista Ángel Fuenmayor publicó en Caracas un curioso opúsculo titulado *Música: breves apuntes sobre su origen, desarrollo y objeto*. Este texto, pese a su sugerente título, no es, en modo alguno, una historia de la música. Se trata más bien, y en todo el sentido de la palabra, de un ensayo que pretende defender lo que, a juicio del autor, era el verdadero “objeto” de la música: la redención de la humanidad por medio del arte sonoro.

Esta condición no histórica de la obra, sin embargo, no obsta para que ella no se articule según datos históricos, pseudo-históricos o mitológicos, a fin de utilizarlos en defensa de la tesis que el ensayo plantea; pero, en definitiva, se trata de un ensayo filosófico (incluso teosófico) y no de una historia de la música.

El texto, aunque claramente articulado por varios puntos, no posee subtítulo alguno que podamos advertir aquí. Sin embargo, habla en primera instancia del sentido ético de la música durante la más remota antigüedad griega. Luego refiere su decadencia hedonista en la misma antigüedad y edad media, para referir finalmente su reencuentro con el mundo ético en el arte beethoveniano y, por supuesto, wagneriano.

Para poder entender, en una más amplia dimensión, el planteamiento de Ángel Fuenmayor, hay que ver este ensayo como una “curiosa” expresión caraqueña de esa corriente moralista y moralizadora que atravesó el alma de la música romántica, y que encontró en Wagner y en sus seguidores, la mayor expresión.

Al respecto se debe recordar que Wagner pensaba que el verdadero objeto de la música era impactar el mundo afectivo del hombre para que, con esta disposición emotiva, pudieran, simultáneamente, encarnarse los valores morales que manifiesta la poesía y el drama. Era esta, de hecho, la idea romántica que muchos tenían de la tragedia griega, lo cual fue recogido

¹³⁶ Para un estudio más detallado sobre Ángel Fuenmayor y su obra sugerimos ver el artículo homónimo disponible en la web.

magistralmente por Nietzsche (otro gran wagneriano en su juventud) en esa gran obra que se conoció como *El nacimiento de la tragedia a partir de la música* (1872)¹³⁷.

Precisamente, y en este sentido, Fuenmayor estima a Orfeo como uno de los primeros “redentores” de la humanidad a través del espíritu de la música, y luego hace lo propio con Pitágoras, quien, siete siglos más tarde “recoge las enseñanzas órficas extraviadas” (p. 14)¹³⁸. “Pitágoras –dice Fuenmayor- les enseñaba a los novicios las potencias de la música y del número porque..., los números contienen el secreto de las cosas, y Dios es la armonía universal” (p. 15)

En un abismo histórico de más de veinte siglos, Fuenmayor no reconoce a ningún otro redentor a través de la música, sino hasta el nacimiento de Beethoven en 1770. En esto, y a pesar de lo fantasioso que parece, tampoco se diferencia del resto de los estetas románticos europeos, pues también ellos (Hoffmann y Wagner, por ejemplo) vieron en el músico de Bonn a otra especie de profeta. Beethoven –dice Fuenmayor, citando a Don J. F. Carbonel- se nos presenta como un revelador práctico de las divinas teorías de Pitágoras”.

Luego, extrayendo palabras de Friedrich Kerst, dice:

La música de Beethoven no era sólo una manifestación de lo bello; un arte; sino toda una religión de la que él mismo se sentía sacerdote y profeta... La música de Beethoven no es motivo de estudio exclusivamente para los técnicos; en ella encuentra el filósofo, el pensador y el artista, inmenso campo de exploración, porque no es música de fondo sino de ideas (pp. 16-17).¹³⁹

Beethoven, cuya gran obra fue fundamentalmente instrumental, no hizo, sin embargo, más que “preparar el camino” para la llegada del verdadero redentor, pues en su obra “se había quedado rezagado y como perezoso de

¹³⁷ Esta obra se llamó originalmente *Sócrates y la tragedia griega* (1871), pero en la segunda edición recibió el nombre que aquí advertimos. Luego, y a raíz de las discrepancias entre Nietzsche y Wagner, el texto comenzó a recibir el nombre que le damos hoy: *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*.

¹³⁸ Distinto a lo que es costumbre, Fuenmayor atribuye a Orfeo una existencia histórica y no mitológica.

¹³⁹ Fuenmayor toma estas citas de la obra *El drama lírico de Wagner y los misterios de la antigüedad*, de Mario Roso Luna.

recibir el bautizo de la purificación, el drama lírico” (p. 19). Esta otra parte de la misión fue destinada precisamente a Richard Wagner, quien debía salvar a la ópera tradicional de la terrible decadencia en la que había caído; esto es: hacer de un medio de expresión –la música-, un fin; y de un fin de expresión –el drama-, un medio.

Fuenmayor, al valorar precisamente a la ópera italiana, lo dice en los siguientes términos:

La ópera moderna italiana sólo es tanteo de timoratos discípulos del genio; y la antigua, es un lamentable descenso, un pobre decaimiento, del auge a que llevaron el arte aquellos viejos maestros italianos de la grandeza de Palestrina, Stradella, Simarosa y tantos otros (p. 21).

El texto termina –entre otras cosas- con esta exhortación:

Amemos la música; formemos en grupos de amigos centros de estudio... y los que ya nos llamamos enfáticamente músicos, sin tener conciencia de la trascendencia y responsabilidad de tal sacerdocio, hagamos cada día mayor esfuerzo por ser dignos de ese título deífico.

Amemos la música, pero *la música de verdad*; no confundamos con el arte sublime esas hijastras callejeras, vocingleras de tahurerías y cafetines, ciervas de alcohólicos y lujuriosos (pp. 21-22).

Trece años después de su primer ensayo sobre música (1929), Ángel Fuenmayor volvió a publicar otro curioso opúsculo, ahora titulado *Filosofía y música* (1929)¹⁴⁰. Como lo deja ver el subtítulo de la obra, se trata de una “carta abierta” dirigida “al señor Vicente Emilio Sojo, maestro compositor de música, profesor de la Escuela de música y declamación de Caracas”.

Si en *Música...* Fuenmayor se nos presenta como un ilustrado wagneriano, aunque algo influido por la teosofía de su época, en *Filosofía y música* luce como un ocultista o esotérico ferviente, el cual utiliza la reflexión

¹⁴⁰ Trabajamos con un ejemplar ubicado en la Biblioteca Nacional de Venezuela. El texto está registrado con la cota CBX0889 y pertenecía a la biblioteca Curt Lange.

en torno a la música de Wagner como mero pretexto para difundir sus creencias. De hecho, y en nuestra opinión particular, el texto debió llamarse “esoterismo y música”, y no *Filosofía y música*, expresión que alude hoy a otro tipo de conocimiento. De cualquier manera, para el musicólogo local, el texto es interesante no por las argumentaciones metafísicas que lo caracterizan, sino por la anecdótica disputa que le dio origen.

Lo que motivó esta carta de Fuenmayor fue un comentario que hizo Sojo, según el cual, “algunos críticos y oyentes de Música adolecían del defecto de creer que para gustar a Wagner es indispensable oírlo bajo el plan filosófico de su obra” (p. 7). Sojo estima esto como “un error y una ilusión [pues] la música de Wagner impresiona hondamente sólo por su fuerza artística...” (*loc. cit.*).

La sugestión filosófica [decía Sojo] es una autosugestión, puesto que la música puede reproducir en el cerebro del oyente imágenes concretas que sean familiares a nuestros sentidos, pero nunca problemas abstractos de filosofía (*loc. cit.*).

Fuenmayor, convencido como estaba de que la música (y sobre todo la de Wagner) “...es la única expresión que tenemos en la tierra... para crear formas éticas-estéticas de sustancias abstractas que las recibimos por el sonido”... (p. 33), se sirvió de este pretexto para escribir una carta que sería leída (como de hecho lo fue) “en un círculo de amigos cultivadores de la música” (p. 3). El texto es muy largo, y demasiado lleno de creencias esotéricas para exponerlo en este resumen de interés musicológico, pero lo que definitivamente propone a Sojo, se resume en el siguiente párrafo, que el mismo Fuenmayor estimó como síntesis y razón de ser de toda su argumentación¹⁴¹. Allí, con aire de exhortación, le escribió a Sojo:

Independízate de la letra muerta y de la tiranía de los tratados escolásticos; despreocúpate un poco del traje, detente menos en analizar la tela y el encaje y el pespunte y el broche; detente menos en el traje, que muchas veces encubre el maniquí, y anímate a ensayar mi sistema; no requiere

¹⁴¹ En este sentido Fuenmayor escribió: “acaso toda la carta no sea más que el camino para llegar a este párrafo y toda mi honrada intención y todo mi buen deseo están en él” (p. 63).

ayunar, ni mutilarte ningún órgano, ni meterte ningún texto en la cabeza, basta sólo un íntimo deseo sostenido y una intensa voluntad de alcanzarlo (pp. 33-34).

Según nota que se expone al final del texto, la lectura de este último párrafo desató la protesta de Sojo (que hasta el momento había escuchado la carta con serenidad), y entonces Fuenmayor supo “que había puesto el dedo en la llaga” (p. 63).

Con todo, y a pesar de lo radical que luce la exhortación de Fuenmayor, al final del texto coloca una “sub-nota” aclaratoria que suaviza bastante su posición. Allí le dice a Sojo:

El aconsejarte insistentemente que para disfrutar hasta lo más íntimo de una audición musical depongas tu sistema único de oír analíticamente y lo sustituyas por esa pasiva actitud mística definida aquí, no quiere decir que hayas de abandonar el tuyo de una vez y para siempre... Ambos sistemas son buenos y útiles, pero cada uno aparte para determinada función; y el artista que es a un tiempo estudiante y profesor debe usar y saber usar ambos. El método por ti empleado es requerido para enterarse de la estructura técnica de una composición, para medir la habilidad del artífice, para conceptuar la magnitud arquitectónica más o menos bella de la obra; pero para conocer la intensidad de su influencia espiritual, para catar la pureza de su inspiración, para irnos con ella al mismo plano celeste de donde como manifestación artística emanaron sus sonidos, es indispensable e insustituible el segundo, el de la abstracción mental (pp. 65-67).

La razón por la cual una carta como esta (dirigida a un círculo de amigos) fue posteriormente hecha pública, es también interesante, pues nos ayuda a comprender la posición desfavorecida que le tocó jugar a Fuenmayor en el contexto de aquella élite musical caraqueña del primer tercio del siglo XX. Al respecto, escribió:

Lamentablemente para mi ilusión..., esta carta ni produjo sorpresa, ni despertó curiosidad. Efectuada la lectura me dijeron algunas frases de cumplido y, como por un tácito convenio habido entre todos los concurrentes, con la delicadeza propia de personas cultas, se dio por terminado el asunto.

Pero yo continuó enamorado de este fecundísimo estudio del arte musical bajo su profundo aspecto esotérico en relación con la filosofía trascendental. Y continuó así mismo en la seguridad de que han de haber por ahí amantes del divino arte que, como yo, se apeguen a este estudio y aprendan el *Sendero del conocimiento* guiados por los acordes de la inefable música escondida.

Por esto y para estos resuelvo publicar mi carta al amigo Sojo.

No tenemos manera de medir con exactitud el impacto que tuvieron las ideas de Ángel Fuenmayor en la intelectualidad musical caraqueña del primer tercio del siglo xx, pero es de presumir, por sus propios comentarios, que fue muy poca. Por otra parte, el creciente liderazgo que ejercería Vicente Emilio Sojo en los círculos musicales caraqueños del segundo tercio del siglo XX y –por el contrario- la casi “absoluta” ausencia de la figura Fuenmayor la obra historiografía musical del siglo XX, (Calcaño ni siquiera da cuenta de su existencia en *La Ciudad y su Música*), hace suponer que los tiempos no le fueron favorables a sus ideas sobre la música. Con todo y eso Graciela Ramos afirma que “en 1930, al constituirse la Unión Filarmónica de Caracas [Ángel Fuenmayor] fue propuesto como director de dicha agrupación, pero no aceptó el cargo” (1988, tomo I, p. 609). Ello hace suponer que era un personaje que gozaba de alguna respetabilidad en el mundo de la música para la época, todo ello además de sus trabajos como poeta, dramaturgo, crítico de arte, pintor, fotógrafo y fotograbador¹⁴².

¹⁴² Según se dice en el trabajo de grado de Edgar Loreto (2001), Fuenmayor es el compositor de las siguientes obras: “*La mediación*, dedicada a Franklin Delano Roosevelt; *La oración del nuevo año*, que ha merecido elogios de la crítica en Oslo, capital de Noruega; *El cuarto (sic) en do mayor*... estrenada en la emisora Radio Nacional; *El rondó*, capricho para orquesta, que también fue estrenado (p. 36).

5. La crítica y la musicografía en la hemerografía cultural caraqueña.

Liminar:

Ya se dedicó un capítulo al estudio del pensamiento musical en la prensa de difusión general. En esos párrafos se advirtió además la imposibilidad de estudiar la hemerografía musical especializada en los dos primeros tercios del siglo XIX, no porque no porque en su tiempo no existiera (sobre todo en el segundo tercio), sino porque hoy no disponemos de esas fuentes en los archivos públicos de la capital. Ello, además, debe ser un signo de que tales periódicos y revistas tuvieron una vida muy breve y una circulación muy limitada. De hecho, algunos de esos medios fueron sólo periódicos de temporada, como en efecto se les llamó.

En el último tercio del siglo XIX las condiciones afortunadamente son otras: disponemos por lo menos de tres medios hemerográficos que, si bien no son exclusivamente musicales, dedicaron buena parte de sus páginas al arte de los sonidos, seguramente porque sus editores o directores fueron músicos. A pesar de ello, debe prevenirse al lector sobre lo siguiente: aunque se trate de periódicos y revistas con declarada vocación artística y musical, la calidad y cantidad de información musical que se difunde en sus páginas no siempre supera a la que se divulgó en otros medios hemerográficos no especializados. Ello no revela, en nuestra opinión, que haya algo cuestionable en nuestros periódicos y revistas dedicados al arte, sino pone más bien en evidencia que los medios hemerográficos no especializados eran, sin embargo, muy ricos en noticias musicales. La diferencia en este caso se debe más bien a que las revistas y periódicos especializados divulgan partituras, mientras que los otros medios sólo difunden notas musicográficas que son la razón de ser de este trabajo. Se exceptúa de esta condición *El Cojo Ilustrado*, pues la calidad y cantidad de sus noticias, críticas, crónicas y artículos supera realmente a cualquier otro medio caraqueño de la época o anteriores. Cosa similar pudiera decirse de *La Lira Venezolana*, pero esta revista si acaso superó el año de existencia. El semanario *El Zancudo* tuvo un tiempo significativo de existencia (trece años), pero su fortaleza –a juzgar por los muchos ejemplares que pudimos estudiar– reposa fundamentalmente en las partituras que en este medio se difundieron.

Por todo lo dicho, y antes de abundar en detalles sobre cada una de las una de las revistas que se han mencionado, permítasenos visibilizar sin embargo la importante presencia y el espacio físico que la información musical –y en particular operática- llegó a tener en la prensa de difusión general para principios de la segunda mitad del siglo XIX.

5.1 La crítica de la ópera como espacio privilegiado de *El Herald* (1861) y *El Federalista* (1864).

Formados, como fuimos, en la visión historiográfica según la cual, el siglo XIX venezolano fue un período de gran decadencia, en el que sólo se produjeron “montoneras” y “golpes de Estado” y donde, por la misma razón, el país se hundió en la más nefasta pobreza y aislamiento cultural, no podemos dejar de sorprendernos al revisar la prensa de los años en que se sucedió la Guerra Federal (el lustro más terrible después de la Guerra de Independencia), y constatar que fue ésta una época muy fértil para la visita de compañías de ópera y para el montaje de muchos de los títulos que estaban de moda para entonces en todo el mundo occidental. Así podemos ver como en el año de 1860 se realizaron 5 funciones de ópera; en 1861, 21; y en 1864, 10. En todas ellas se montaron título de compositores como Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, sin dejar de realizarse, para el País, algunos importantes estrenos.

Como es deducible de lo dicho, la prensa escrita no eludió el hecho, y así podemos verlo –por ejemplo- en un diario como *El Herald* de 1861, periódico del que todavía se conservan un buen número de ejemplares en los archivos de Caracas. Se trata de un periódico de gran formato (un poco más grande, incluso, que nuestro tradicional estándar), pero con solo 2 folios o cuatro páginas. Ese periódico, sin ser un diario especializado en artes (y mucho menos en música), destinó, durante los tres meses que se mantuvo la compañía de ópera de 1861, cerca de un cuarto de página para publicitar los títulos que se realizarían en el Teatro Caracas, todo sin menoscabo del espacio, más o menos parecido, que se le dedicaba a la crítica de los otros montajes ya realizados en jornadas anterior. Esto es digno de hacerse notar, pues, estamos diciendo que un periódico no especializado en música llegó a destinar hasta una octava parte de sus páginas en asuntos relacionados con las temporadas de ópera, lo que implicó ceder el espacio comúnmente destinado

a otras eventualidades, como las de tipo político –por ejemplo- para destinárselas a la música. Incluso, pudimos constatar un caso en el que se ubicó en páginas internas titulares tan serios como los relativos a un golpe de Estado, manteniéndose en primera página la publicidad relativa a la ópera, con lo cual –a nuestro entender- se estaba dando clara muestra de lo que era enteramente prioritario para los editores de ese diario.

En *El Heraldó*, además, se utilizó el evento operático como anclaje publicitario para promocionar otro tipo de establecimientos (culinarios, por ejemplo), tal y como se ve en la imagen. Todo ello, a nuestro entender, pone en evidencia que el evento operático era referencia de primer orden en la Caracas de la época.

Pero la actividad operática todavía demandó más espacio hemerográfico en aquella época y así nos topamos con el surgimiento de un periódico de “temporada” como *El Fígaro*, el cual comenzó a circular, precisamente, a partir de diciembre de 1864, siendo su único fin y razón de ser la actividad operática de aquel año. El dato lo pudimos constatar en un aviso publicitario aparecido en *El Federalista* del 6 de diciembre de 1864, cuyo texto dice lo siguiente¹⁴³:

Fígaro

Ha comenzado a publicarse un periódico, de temporada, que lleva este título. El primer número que se ha distribuido profusamente ha sido mui (sic) leído y mui gustado. Está sobradamente bien escrito. Las materias que llenan el número del 4 de diciembre son las siguientes:

Introducción.- Crítica teatral.- Juicio crítico sobre las representaciones de El Trovador.- Apuntes de un cronista.- De rebus onmibus. Totilimundi.- Gacetilla (p. 1).

Lamentablemente, y como ocurrió con todos los periódicos musicales que le precedieron, hoy no disponemos de ningún ejemplar que nos permita

¹⁴³ Según un aviso publicitario aparecido en el *Federalista* del 1-03-1865, en ese mismo mes de marzo comenzó a circular también *El Euterpe*, periódico musical editado por Román Isaza; lamentablemente no queda claro cuál sería su fin específico o si tendría también alguna relación con los montajes de ópera.

estudiar en detalle ese periódico. Tendremos que esperar, pues, hasta la segunda mitad de la década de 1870 para ver las particularidades de algunas de las revistas que, aunque no fueron estrictamente musicales, sí tuvieron una clara vocación por el arte.

Para finalizar con este breve comentario sobre la presencia de la música en la prensa caraqueña de tiempos de la Guerra Federal, diremos que el periódico *El Federalista* también dedicó una columna a la temporada de ópera que funcionó en Caracas a fines de 1864, aunque sus columnas y espacios dedicados a la crítica y publicidad del género, fueron considerablemente menor a los de *El Herald*.

5.2 La crítica en el semanario *El Zancudo* (1876-1878 y 1880-1883).

El Zancudo era un periódico de circulación semanal (dominical) en cuyas páginas se publicaba por lo menos una partitura por número. Respecto a los años en que se mantuvo en circulación, los ejemplares aquí estudiados, y también dados a conocer en otras investigaciones previas, revelan inequívocamente que circuló entre 1876-1878 y entre 1880 y 1883. No obstante, el importante catálogo elaborado por García L. Soláñez y Pedro L. Acosta U. (2001), revelan que, aunque no se han podido encontrar ejemplares referidos a los años 1879, 1884 y 1885, el semanario estuvo también en circulación durante dicho período¹⁴⁴. Asimismo, y de acuerdo a nuestra propia investigación en el *Diario de Avisos*, se pudo constatar que el semanario también circuló durante los años que van de 1886 a principios de 1889, aunque con alguna irregularidad.

El musicólogo José Peñín igualmente llegó a afirmar que *El Zancudo* circuló “en 1901, en una segunda época” (1994, p. 32), pero de esto último no hemos podido tener ninguna evidencia certera. Así que en resumen nos sentimos en condiciones de afirmar que el semanario *El Zancudo* circuló entre 1876 y 1889, aunque con alguna irregularidad en algunos períodos de su existencia.

¹⁴⁴ En esta tesis de grado, los mencionados autores pudieron constatar, a través del estudio certero de otros periódicos como *El Diario de Avisos* y *El Diario de la Guaira*, no sólo la circulación estable de *El Zancudo*, sino, además, las obras musicales que se fueron publicando por este medio.

Por las muestras halladas se puede afirmar que en *El Zancudo* era un semanario destinado a publicar críticas musicales (fundamentalmente sobre las compañías de ópera y zarzuela); a difundir las síntesis argumentales de las ópera que se montaban en Caracas; a editar poemas, charadas y demás géneros literarios; a publicar avisos de interés musical, tales como la venta de libros de música y oferta de clases particulares de piano; y, sobre todo, a litografiar una profusa cantidad de obras musicales, retratos, alegorías y caricaturas del más diverso género.

Desde el punto de vista de la musicografía, reiteramos que su riqueza es sustancialmente menor a la de revistas como *El Cojo Ilustrado*, pero, durante sus años de circulación llegaron a publicarse varias reseñas y críticas sobre las temporadas de ópera que se realizaron en Caracas, al tiempo que retrataba y reseñaba biográficamente en sus páginas el elenco de aquellas compañías de ópera y zarzuela. Conjuntamente con ello se encargó de difundir las síntesis argumentales de las óperas que fueron llevadas a escena en la ciudad, conservándose hoy los resúmenes de *Hernani*, *Lucrecia Borgia*, *Lucía*, *Baile de máscara*, *Sonámbula*, *Ray Blas*, *Rigoletto*, *Norma*, *Traviata*, *La fuerza del destino*, etc.

También se ocupó la redacción de *El zancudo* de difundir algunos retratos y reseñas sobre intérpretes nacionales y extranjeros, tales como María Saumel, Brindis Salas, José White, Ricardo Pérez, Ramón de la Plaza, María Teresa Villalobos, José Ángel Montero, etc. Finalmente, y como ya se dijo, también se prestaron las páginas de este semanario para difundir publicidad sobre *El método para acompañar piezas de baile al estilo venezolano*, por Heraclio Fernández, y sobre las ofertas de clases particulares de piano dictadas por Juan Larrazábal, José Gabriel Núñez Romberg y el mismo Heraclio Fernández.

Respecto de la crítica puntual del espectáculo musical propiamente dicho, nos ha parecido digno de rescatar –como muestra– un par de fragmentos aparecidos justo cuando comenzó la temporada de ópera que visitó Caracas a principios de 1880, ocasión que aprovechó el editor de *El Zancudo*, a la sazón, G. J. Aramburu, para expresar lo que él entendía como misión didáctica de la crítica. A tal efecto escribió:

Ópera italiana

La novedad de la presente semana ha sido el estreno de la Compañía lírica verificado el domingo primero del corriente. [Dado que ha sido] tema de conversación en todos los círculos, en los cuales se emiten juicios contradictorios, corresponde también al Zancudo expresar liza [sic] y llanamente su opinión, sin dejarse influir por el apasionamiento de algunos, ni la exageración de los otros.

Elogiar por sistema, no hace favor a la empresa ni a los artistas, pues el público caraqueño, dotado de buen gusto artístico, sabe a qué atenerse respecto de esos elogios.

El cronista que aspira a ser creído por sus lectores, debe censurar lo malo, sin acritud, y aplaudir lo bueno, sin exageración. De otra manera los artistas, envanecidos con la lisonja sempiterna, se considerarían, y con razón de sobra, con el derecho de abusar de la bondad (de la imbecilidad, creerán ellos) del público, que tan fácilmente digiere todo lo que le propinan. Así entiende *El Zancudo* la misión de la crítica.

Conocida nuestra profesión de fe, entremos en materia...

(*El Zancudo*, febrero 14 de 1880).

A partir de aquí, pasa el crítico, revista de todo el elenco, saliendo beneficiado con su juicio algunos artistas y otros no tanto. Al parecer, estos últimos adversos comentarios generaron alguna reacción por parte del público, que de hecho hizo sus reclamos ante la redacción, razón por la cual el crítico re-argumentó en los siguientes términos:

Algunas personas se han acercado a esta oficina con el objeto de manifestarnos que no hemos debido escribir aquellos juicios respecto de la Compañía lírica, sin embargo, de convenir que son todos exactos y razonables, pero añadiendo que no deben decirse. ¿Y por qué ha de ocultarse la verdad? ¿Por qué la pluma no debe sino engañar al público?

El Zancudo cree un deber elogiar, cuando sea merecido el elogio, y censurar, cuando se haga necesaria la censura. Así lo consignó en el número anterior y así lo seguirá cumpliendo.

Adelina Patti, la prodigiosa *diva*, ha sido objeto de críticas, algunas veces amargas, en la prensa europea; y esto lejos de amenguar su reputación, le ha servido de estímulo poderoso para llegar a la meta de la perfección artística.

Nada más nocivo que la alabanza sistemática; ni la Empresa trata de mejorar el espectáculo, ni los artistas se esmeran por complacer a sus favorecedores.

(*El Zancudo*, febrero 26 de 1880).



UN CRONISTA DE LA ÓPERA.

Imagen tomada de un ejemplar *El Zancudo* de fecha febrero 26 de 1880. Obsérvense los nombres de Scudo, Clement y Fetis, acaso los tratadistas europeos más referidos por los críticos nacionales.

5.3 *La Lira Venezolana* (1882-1883): revista semanal de música y literatura. La crítica musical de Salvador N. Llamonas.

Otra de las revistas culturales que nos permiten acceder a la crítica musical que se produjo y difundió en Caracas a fines del siglo XIX, fue *La Lira Venezolana*, revista editada por Salvador Narciso Llamozas entre el 28 de octubre de 1882 y el 15 de noviembre de 1883. En el segundo número de cada mes, acompañó a esta revista un álbum de música en el que se publicaba una partitura para piano o para voz y piano. Independientemente de estos álbumes musicales, tuvo también la revista un corpus de columnas y artículos varios, contentivos de las más diversas noticias de interés musical.

Haciendo un osado esfuerzo por resumir el contenido musicográfico que se difundió en estos artículos, comenzaremos por decir que la información de esta revista era susceptible de dividirse en dos grandes renglones, según sea la procedencia de la noticia: internacional o nacional. La información internacional aparecía básicamente reseñada en las columnas “Miscelánea” y “Revista europea”, además de una serie de artículos y anecdóticos (independientes) de compositores e intérpretes como Allegri, Beethoven, Weber, Bellini y el célebre pianista de la época, Gottschalk. También se comenzó a publicar, en forma de breves lecturas, la *Historia de la música* de Federico Ritter, traducida del inglés para *La Lira Venezolana*, por el venezolano Cristóbal L. Mendoza.

El contenido de las columnas “Misceláneas” y “Revista europea” era básicamente sobre noticias de actualidad y a través de ellas se dio a conocer en Caracas el estreno europeo de obras como *El Duque de Alba*, de Donizetti; *Enrique VIII*, de Saint –Saëns; *Una Noche en Venecia*, de Strauss; *Parsifal*, de Wagner, etc. También fueron frecuentes en las páginas de *La Lira Venezolana* las noticias sobre estrenos de obras de otros compositores como Dubois, Emilio Pasard, M. Audrán, M. Alfonso Duvernoy, Federico Flotow, Leo Delibes, Marcheto, etc, nombres hoy menos recordados, pero bastante populares en aquellos años.

Desde luego, junto a los nombres de los compositores ya mencionados, aparecen también las referencias a grandes intérpretes como Sembrich, Capoul, A. Wilhelmj, Brindis Salas y José White (violinistas);

Giannini, Rubinstein y D'Albert (pianistas); Tamberlic, Masisni y Bötel (tenores); Antonio Cotgni (barítono), etc.

Debió contribuir mucho a la difusión de esta información en nuestro país, los llamados “canjes con revistas del exterior”, los cuales eran mantenidos entre la redacción de *La Lira Venezolana* y otros periódicos musicales y artísticos del mundo. Entre estas revistas cabría mencionar: *Notas literarias y musicales* y *La Ilustración* de Barcelona; *Gazzetta Musicale e Il Trovatore*, de Italia; *L'Art Musical* y *Le Menestrel* de París; *La América Musical* de New York y *El Mundo Artístico* de Buenos Aires. Lo dicho consta, entre otros avisos, en uno aparecido en el número 17 de la misma revista, correspondiente al 15 de agosto de 1883 (p. 98). El mismo se tituló precisamente “Canjes extranjeros”.

Respecto a la información musical nacional, se comenzará por decir que esta se reseña fundamentalmente en la columna “Rumores de la quincena” y a través de las distintas crónicas musicales que firma E. M. y M., siglas que identifican a Eugenio Méndez y Mendoza. También hay diverso número de artículos, reseñas biográficas, etc., firmadas por Ramón de la Plaza y por el mismo Salvador Narciso Llamozas, algunas de ellas vinculadas a la aparición de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* (emblemática primera historia del arte publicada en el País). Entre las actividades más importantes del acontecer noticioso local, sobre salen la creación de una nueva Sociedad Filarmónica y la venida de una compañía de zarzuela. Merecen especial atención las actividades realizadas en función del Centenario del Natalicio del Libertador, justamente en el año de 1883. Para este efecto se contrató una compañía de ópera en Europa y se estrenaron obras de compositores locales. Entre las obras de género operático que se ejecutaron en Caracas para el año de 1883, se mencionan la *Hernani* de Verdi, así como selecciones (en recitales) de *Semíramis*, *Lucía*, *Trovador* y *Rigoletto*. De la misma manera, y en relación con el género instrumental, constatamos que se ejecutaron en las salas caraqueñas obras de Liszt y Hertz (dentro del repertorio pianístico) y de Beriot y Alard (dentro del repertorio de violín). En este último aspecto ha de hacerse notar la visita de artistas extranjeros, tales como Ramón C. Osorio, violinista mexicano.

Destaca entre la información que aparece en “Rumores de la quincena”, las referencias a los músicos venezolanos enviados al exterior, para que éstos perfeccionasen sus estudios en conservatorios foráneos.

Por supuesto, y dentro de la información reseñada en los avisos de prensa, reiteramos que abunda la publicidad relativa a la venta de pianos, libros de música y profesores nacionales y extranjeros, quienes ofrecen sus servicios.

En lo que tiene que ver con la crítica propiamente dicha, hemos creído pertinente recoger aquí una modesta muestra del ejercicio que en este sentido realizó el editor de la revista, Salvador N. Llamozas, a quien no dudamos en calificar, no digamos el primer crítico musical profesional de la Capital (pues ya sabemos que hubo algunos otros que le antecedieron¹⁴⁵), pero sí el primero con una formación musical fuera de toda duda, a cuyas notas hoy podemos tener acceso a través de esta revista, y de otras como *El Cojo Ilustrado*. Intentaremos reflejar sus juicios y consideraciones sobre obras y artistas de reconocimiento internacional para la época, así como otros de mérito nacional.

Destaca entre los compositores de figuración internacional más considerados y evaluados por Llamozas, el nombre de Vincezo Bellini (1801-1835), a quien el crítico le dedicó un amplio artículo en tres (3) entregas seriadas en la *Lira Venezolana*. Para el año de 1883, ya las óperas de Bellini eran bastante conocidas en Caracas, por lo que no queda duda que Llamozas, quien contaba con una carrera musical relativamente importante (ya como pianista, compositor y docente, ya como editor y crítico), estaba en muy buenas condiciones para poder juzgar la obra del maestro italiano¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Para tener noticias sobre el ejercicio de la crítica musical en la primera mitad del siglo XIX ver nuestro artículo “Primeros cincuenta años de la crítica musical en Caracas (1808-1858)”, publicado en la revista *Música e investigación*, N° 23.

¹⁴⁶ Para mayores detalles sobre la vida y obra de Salvador N. Llamozas, sugerimos ver nuestro estudio preliminar sobre la *Lira Venezolana* (Quintana, 1998).



Portada de la revista quincenal *La Lira Venezolana*, de julio 24 de 1883.

Sus consideraciones comienzan por *El Pirata*, ópera conocida en Caracas desde 1848. Al respecto nos dice:

Después de algunos ensayos más o menos felices, vino *El Pirata* a fijar definitivamente la reputación artística de Bellini. Las fuertes situaciones que presenta la vida turbulenta de Gualterio, y los embates de su desgraciado amor, ofrecen ocasión al maestro de verter el caudal abundoso de sus melodías sobre los armoniosos versos del libreto [...].

Ungido de la gloria, ciñe entonces la espléndida diadema que muestra los nombres de *Norma*, *La Estranjera*, *Sonámbula*, *Los Puritanos* u otras obras agasajadas y queridas del público durante medio siglo [...].

Naturaleza pródiga en afectos, Bellini acude al foco de la literatura romántica a encender allí el estro de sus poemas, aunque no siempre concuerdan los arranques vigorosos y patéticos contrastes de aquella borrascosa escuela con la índole apacible de su genio [...].

De ahí que las situaciones culminantes de *Romeo y Julieta*, *El Pirata*, *Zaira* y *Beatrice di Tenda* [con excepción de *Zaira*, todas interpretadas en Caracas para la época] no alcancen el esplendor musical que de ellas demandan, aunque son admirables en cuanto a la inspiración melódica y el tono elegíaco.

Indudablemente que *Norma* y *Los Puritanos* representan un progreso positivo en la manera del compositor: ideas más amplias y desarrolladas, declamación sostenida y enérgica, mayor novedad en las piezas de conjunto, instrumentación mejor cuidada; empero el carácter vigoroso de los protagonistas aparece débilmente trazado [...].

(Llamoza, *La Lira Venezolana*, Jueves 15 de febrero de 1883, p. 21-21)¹⁴⁷.

Como Bellini, también Richard Wagner (1813-1883) fue sometido al juicio de Salvador Llamoza. El caso del Reformador de la Ópera es muy curioso, pues, ciertamente sus dramas musicales no pudieron ser interpretados en Venezuela debido a las restricciones que existían para ser ejecutados fuera de Bayreuth; pero cosa muy contraria sucedió con sus planteamientos estéticos y filosóficos, ideas éstas que sí encontraron eco reiterado en la prensa caraqueña, por lo menos, desde las dos últimas décadas del siglo XIX. Una temprana muestra de ello lo constituyen precisamente las palabras que se le dedican a la reforma wagneriana en un par de números de

¹⁴⁷ Seguimos aquí la edición facsímil compilada y prologada por nuestra propia autoría, publicada por la Fundación Vicente Emilio Sojo (1998).

La Lira Venezolana. Al respecto veamos lo que se decía en la columna titulada “Revista Europea”:

Ricardo Wagner, a quien es preciso reconocer como un hombre extraordinario, que reúne a lo grandioso de la concepción una voluntad enérgica y poderosa, excita en la actualidad la atención del mundo musical.

Sin ser partidarios de sus teorías, ni tampoco sus detractores sistemáticos, creemos que, descartando la extravagancia y exageración de alguna de ellas, acaso representen un progreso en la estructura del poema lírico, si se aplican en un sentido racional y lógico. Empero, la obra de Wagner es vasta y requiere por tanto un estudio detenido y concienzudo, incompatible con los estrechos límites de esta revista, puesto que su reforma arranca desde el arreglo del libreto y revoluciona, por completo, los principios fundamentales de la estética y filosofía del arte (*La Lira Venezolana*, lunes 1 de enero de 1883, p. 5).

Diez meses más tarde, y debido a una serie de consideraciones sobre el recién aparecido texto *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, Llamozas sugiere a su autor, Ramón de la Plaza, un poco de moderación ante las críticas que él le hace a la obra de Wagner. Al respecto escribe:

Plaza refuta las teorías de Wagner por considerarlas hasta cierto punto absurdas. Querer destruir la expresión indeterminada de los sonidos, para reemplazarla con un diccionario de combinaciones sonoras, es atentar contra el verdadero espíritu de la música, cuyo principal encanto consiste en la vaguedad indefinible de su lenguaje. El arte musical, que es eminentemente subjetivo, viene a ser en manos de Wagner la representación plástica de situaciones complicadas y ficticias, en vez de circunscribirlo a su esfera natural de acción, que es la pintura de los sentimientos.

Sin embargo, algunas de las teorías del maestro del porvenir entrañan un adelanto para el arte. Descartémoslas de sus extravagancias y exageraciones y se verá que ellas han

influido poderosamente en el movimiento progresivo de la música moderna. La importancia concedida a la orquesta como instrumento cantante, enriqueciéndola con los recursos inmensos de la armonía, el ritmo y los timbres, y la supresión de ciertas fórmulas convencionales en la ópera, que entorpecían la genuina interpretación de la verdad dramática, son adquisiciones de la que hasta el mismo Verdi se ha apoderado en su *Aída*.

(Llamozas, 01 de noviembre de 1883, p. 99).

Finalmente, y para culminar con esta breve extracción de juicios sobre compositores europeos, expondremos ahora un breve comentario sobre Filippo Marchetti (1831-1902) y su emblemática ópera *Ruy Blas*. Así se expresó el editor de *La Lira Venezolana* de esa composición, con motivo de haber sido reinterpretada en Caracas, en la temporada de 1883¹⁴⁸:

Óperas como las de *Ruy Blas* requieren artistas dotados de excelente órgano y hábiles en el arte de la declamación y el recitado. No hay en ella esos cantos largos, bordados de arabescos, propios de la escuela de Rossini y Donizetti; más la pasión se manifiesta enérgica, expresiva, en melodías cortas, pero conceptuosas, que encierran todo el sentimiento que el autor ha querido expresar. Marchetti obedece sin duda a las tendencias de la nueva escuela, pues confía a la orquesta la pintura de ciertas escenas, y reduce a veces el canto a una especie de diálogo con los instrumentos, y estereotipa el carácter con marcados rasgos, de manera que la música se encarga de anunciarlos. También trata de caracterizar la idea primordial del argumento, eje de la acción dramática, por medio de una frase delicadísima que sintetiza la pasión oculta de Ruy Blas hacia la Reina, frase que se anuncia en el preludio del primer acto por intervalos cromáticos, hasta desarrollarla luego en toda su amplitud cuando llega a su punto culminante el desenvolvimiento de

¹⁴⁸ La ópera *Ruy Blas* fue interpretada en Caracas, por primera vez, en la temporada de 1873-74, unos cuatro años después de su primer montaje en Europa.

la acción. A nuestro humilde parecer, el autor ha debido asomar la mencionada frase cuando entra Ruy Blas en escena y se fija con éxtasis en el retrato de la reina, que así quedaría más determinada su significación y mejor relacionada con las otras escenas.

(*La Lira Venezolana*, 15 de agosto de 1883, p. 87).

En lo que se refiere a obras de compositores nacionales, pudimos dar también con algunas interesantes reseñas de Llamozas, destacándose entre ellas esta que se refiere a una obra de Federico Villena, pieza estrenada en las fiestas del centenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar (1883). El asunto nos luce del mayor interés, pues pocas veces, en el siglo XIX, puede uno dar con una descripción y valoración tan detallada de una obra de compositor local. La explicación del porqué la crítica debe darse a partir de la descripción de estos detalles, es igualmente interesante como elemento que explica la concepción estilística de Llamozas en el ejercicio de la crítica. Creemos que todo ello justifica sobradamente su casi íntegra inserción en este apartado.

RUMORES DE LA QUINCENA

En la *Apoteosis de Bolívar* que tuvo lugar en el “Teatro Guzmán Blanco” el 24 de Julio, fecha del Centenario, se ejecutó un *Conjunto característico* para coros, orquesta, banda marcial y banda seca, compuesto por el señor Federico Villena, titulado *El Centenario del Libertador*.

Aunque no concurrimos a dicho acto, por haber carecido de invitación, podemos dar nuestro humilde juicio acerca del mérito de esta gran composición, pues la oímos perfectamente ensayada en el Teatro Caracas.

El plan de la obra es vasto, su concepción original, y el desempeño artístico bastante acertado. El autor ha puesto en juego los complicados elementos de la orquesta, combinándolos con maestría, hasta alcanzar efectos extra[ilegible]os y grandiosos, necesarios en un asunto que persigue los rumbos de la epopeya. Para juzgar, pues, una obra semejante, hay que estudiarla primero e identificarse

con la idea del compositor, y analizarla después en sus detalles.

La pieza principia con un redoble de tambores, al que sigue la diana victoriosa que resonó en los campamentos de Boyacá y Ayacucho, ejecutadas por las cornetas, alternando la banda militar con toques marciales de acentuado ritmo y valiente entonación, como de efectos armónicos adecuados, y entre aquellos una especie de paráfrasis de la diana anterior que termina en frases suspensivas rematadas por la banda seca. Este pasaje, que está perfectamente desarrollado, es la aclamación unánime de un pueblo que conduce en triunfo a su Libertador al templo de la gloria. Luego que el Héroe penetra en el santuario, donde ha de ser coronado por la Fama, las cornetas tocan atención y se oyen después los majestuosos acordes del *Himno Nacional* que saludan su entrada. Terminado el *Gloria al bravo pueblo*, prorrumpe la orquesta en una *marcha triunfal*, que es el panegírico de las glorias del Héroe y la evocación de sus grandes proezas. El ritmo es primero, imponente y hermoso, para convertirse más luego en animado y brillante, hasta llegar al estrépito marcial que producen la incorporación de las dos bandas, ejecutando sólo la seca los aires de la *marcha regular* y la de *Carabobo*, en combinación de los temas de la otra banda y de la orquesta. La trabazón armónica del conjunto, así como los detalles de instrumentación, están tratados aquí con sobra de acierto, y todo contribuye a aumentar la gradación del interés musical.

Viene a coronar la obra, o mejor dicho, la solemne *Apoteosis*, un *Himno patriótico*, que no carece de cortes originales y de frases levantadas, y cuya estrofa, por aire de solemnidad que reviste, parece que decayera en el tono general de la composición, aunque sólo nos referimos al carácter, no teniendo que observarle respecto a lo demás. Merece señalarse el final del coro, donde hay un buen efecto de las cuatro agrupaciones reunidas.

Por este ligero examen se verá que el señor Villena ha probado ensayar sus fuerzas en una obra de mayores alcances, y creemos que lo ha realizado con éxito feliz [...] (*La Lira Venezolana*, 15 de agosto de 1883, p. 88).

Réstanos, para finalizar estas panorámicas consideraciones sobre uno de nuestros más importantes críticos musicales de finales del siglo XIX, hacer referencia sobre los juicios que él emitió ante la aparición de los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, acaso la mejor recensión que se hizo sobre un libro de música en este período. Se trata de un trabajo extenso, hecho en dos entregas, razón que nos impedirá incluirlo aquí de manera íntegra; pero creo que podremos destacar los elementos fundamentales del artículo de Llamozas, advirtiendo que uno de esos aspectos ya fue mencionado al tratar el caso de Wagner.

ENSAYOS SOBRE EL ARTE EN VENEZUELA

Hacia tiempo que la bibliografía nacional venía reclamando un libro que reseñase a grandes pinceladas la historia, todavía insipiente, del Arte en Venezuela [...].

Pero la empresa de reunir en un volumen los datos concernientes al origen y desarrollo del Arte venezolano, sometiéndolos a la crítica entendida y filosófica, no era para ser desempeñada por muchos; que semejante tarea requiere conocimientos especiales, erudición histórica y un criterio fino y educado. [...] Concurren las condiciones requeridas al logro de este objeto en el señor *Ramón de la Plaza*, a quien le ha cabido en suerte levantar un monumento a la gloria nacional con la publicación de la hermosa obra, cuyo título sirve de mote al presente artículo [...].

La obra se divide en tres secciones, y trataremos de cada una de ellas por separado; y son, a saber: la introducción sobre *Las Bellas Artes*, los *Estudios Indígenas* y *El Arte en Venezuela*. Considerando dicha introducción como un trabajo importante desde el punto de vista literario e histórico, en el

cual se manifiestan las predilecciones artísticas del autor, merece que la miremos con alguna detención.

[...] Fuerza es que hagamos alto sobre la opinión de Plaza respecto al estilo gótico de la Edad Media. Plaza pertenece a la escuela de los admiradores del arte clásico; y aunque no es punto controvertible que la Grecia alcanzó una gran superioridad en la arquitectura y la escultura, [...] no por eso deben reputarse las obras del estilo gótico como inferiores a aquellas, pues unas y otras tienen su razón de ser en las creencias de las épocas y responden a las exigencias del culto respectivo [...]. Convengamos, pues, en que el arte gótico no es un *arte degenerado*, como lo asienta Plaza.

(Llamozas, 1 de noviembre de 1883, pp. 98-99).

Y en lo que respecta a los *Estudios Indígenas*, Llamozas comenta en una segunda entrega:

[Puesto que en]... las cualidades físicas, creencias, costumbres y ciertas fórmulas científicas, se asemejan mucho las poblaciones del nuevo mundo a las mongólicas del Asia [...],

Plaza se propone comprobar en los *Estudios Indígenas*, las analogías arriba apuntadas por medio del estudio comparado del arte antiguo, creyendo éste el medio más seguro para llegar al conocimiento de la verdad [...].

[...] La parte a la que dedica Plaza más atención es al examen de los instrumentos musicales de los indígenas y al de los aires que le son peculiares, y he aquí donde resalta más el mérito y la originalidad de su trabajo, pues hasta el presente se ha visto con indiferencia esta faz interesante del asunto [...].

(Llamozas, 15 de noviembre de 1883, pp. 106-107).

Y en lo referido a *El Arte en Venezuela*, dice Llamozas de los *Ensayos...*:

Réstanos ahora decir pocas palabras referentes a la música popular venezolana que se ha formado al contacto de la raza conquistadora [...]. No comprendemos aquí cierta clase de música más distinguida, conocida con el nombre de *criolla*, como el *valse venezolano*, y las *danzas cubanas y portorriqueñas*, sino al nutrido repertorio de bailes y cantares nacionales que revelan en sus cortes la estructura de las *malagueñas, fandangos* y *zorcisos* [...].

De todos estos aires ofrece Plaza una colección, no tan completa como sería de desearse, y en la cual puede verse la verdad de nuestros asertos.

5.4 La crítica y la recepción musical en *El Cojo Ilustrado* (1892-1915).

5.4.1. Generalidades.

Desde un punto de vista general, *El Cojo Ilustrado* ya ha sido estimado como la mejor revista del continente hispánico en su época (Grases, 1981, p. 22). En el sentido estrictamente musical, en los últimos años se ha empezado a tomar conciencia acerca del importantísimo valor de este bimensual como uno de los principales reservorios de la literatura musical producida por los compositores y musicógrafos venezolanos de fines del siglo XIX y principios del XX¹⁴⁹.

Como en el caso de *La Lira Venezolana*, en *El Cojo Ilustrado* la información musical es susceptible de sub-agruparse en dos grandes secciones, según el sitio de donde proceda la noticia: el extranjero o la nación venezolana.

En cuanto a noticias internacionales, abundan en la revista de Herrera Irigoyen una serie de referencias noticiosas sobre los músicos foráneos, reseñas estas que son comúnmente acompañadas con alusiones al estreno de sus obras. Entre otros, se destacan aquí los siguientes nombres de

¹⁴⁹ Para mayores detalles sobre este particular tema, sugerimos al lector ver el artículo *La música en la Caracas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, visto a través de las páginas de El Cojo Ilustrado* (Quintana, 2000).

Disponible en la web:

compositores europeos: Franz Liszt, Clara Schumann, Charles Gounod, César Frank, Georges Bizet, Richard Wagner, Modest Mussorgsky, Edouard Laló, Anton Rubinstein, César Cui, Piotr Ilich Chaikovski, Claude Debussy, Giacomo Puccini y Ricardo Strauss. Desde luego, igualmente abundan las valoraciones sobre los intérpretes del momento, tales como: Adelina Patti y Enrico Caruso.

Como también ocurre en el caso de *La Lira Venezolana*, media entre las noticias extranjeras y *El Cojo Ilustrado* una serie de revistas foráneas que seguramente fueron las que permitieron la difusión en Caracas de toda la información referida en sus páginas. Entre estos medios hemerográficos vale mencionar: la *Gazzetta Musicale de Milano*, el *Daily Mail* de Londres, la *Perseverancia* de Milán, la revista *Cuba Musical* y *El Figaro* (también de Cuba), el *Repertorio*, etc.

En cuanto a los músicos nacionales, hay en *El Cojo Ilustrado* una serie de reseñas biográficas de los más importantes compositores venezolanos, escritas ellas por sus propios contemporáneos, quienes además de compositores e instrumentistas, gustaban tomar la pluma para hacer trabajos de tipo biográfico, periodístico, crítico y necrológico. Entre estos musicógrafos cabe resaltar los nombres del ya mencionado Salvador N. Llamozas, Jesús María Suárez y Manuel Revenga, primer Director de la revista que venimos comentando.

Por supuesto que paralelo e involucrado con las reseñas biográficas de músicos, se difunde toda la información relativa a las temporadas de ópera, bellamente ilustradas con los fotograbados del elenco y de sus respectivos vestuarios. Algo más o menos similar ocurrió con el montaje de zarzuelas y operetas.

En cuanto al recital y al concierto, comenzaremos por advertir que las referencias a este tipo de eventos, no son tantas ni tan notables como aquellas otras que se refieren a la ópera; pero a pesar de ello, es de mucho valor lo que se ha podido encontrar. Se destacan los recitales de venezolanos (o de extranjeros que visitan las salas de Caracas), así como los conciertos y recitales que intérpretes venezolanos dan en el exterior. En general, se trata fundamentalmente de reseñas sobre cantantes, pianistas y violinistas.

Además de los recitales y conciertos hay que hacer, aunque sea breve mención, de la diversión por excelencia de las mañanas dominicales

caraqueñas: la presentación de las bandas o retretas en la plaza pública. Esta alusión es inevitable, no sólo por la participación que tenían las bandas en la recreación de la vida caraqueña, sino porque de hecho ellas tienen una representación relativamente importante en las reseñas musicales de *El Cojo Ilustrado*.

Como el lector puede imaginar, para que este tren de espectáculos haya podido ser reseñado durante los casi veintitrés años de vida que duró *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, se ha ubicado en la Revista. Este casi centenar de reseñas fue escrito por un total de veintidós 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 la vida de la revista, pero destacándose en los años de 1896 y 1897; Eugenio Méndez y Mendoza, con unas 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 la revista; y otros tantos (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 no determinado), F. Giménez Arraiz, Felipe Larrazábal (hijo), Alfredo López Prieto, Carlos Paz García, Manuel Revenga, Manuel L. Rodríguez, Séptimo (seudónimo no determinado) y J. I. Vargas Vila.

Dada esta magnitud de reseñas, no podemos más que dar una pequeña muestra de lo que, a juicio muy personal, nos ha parecido más digno de ser rescatado, ya porque nos parezca significativo o representativo de la época, ya porque nos luzca interesante debido a que constituye una reflexión sobre el ejercicio de la crítica en sí misma; ya porque nos parezca revelador del fenómeno de la recepción musical en la época. Veamos, pues, algunos de estos casos.

5.4.2 Manuel Revenga y la crítica a la crítica musical caraqueña.

Justo en el primer año de existencia de *El Cojo Ilustrado* (1892), apareció el ensayo titulado *El elemento dramático en la ópera*, firmado por M. R., iniciales que parecen corresponder a Manuel Revenga, a la sazón, director de la Revista.



Emblemática portada del primer número de la revista quincenal *El Cojo Ilustrado*, 1 de enero de 1892

Como Llamozas, Revenga era pianista y había estudiado, incluso, con Teresa Carreño cuando ésta visitó Caracas. Además, fue compositor de algunas danzas publicadas en *El Zancudo* en el año de 1883 y crítico musical en el periódico *La Opinión Nacional*, durante la temporada de ópera del mismo año, época en la que firmaba con el pseudónimo de Fanor.

Respecto a su aludido ensayo, es cierto que, como nos lo revela el título, todo el argumento reposa en una defensa del “elemento dramático de la ópera”; pero a nosotros nos ha parecido, por encima de cualquier cosa, una crítica a la crítica operática que se hacía en Caracas. Ello se deja ver desde el primer párrafo, en donde el articulista afirma:

Difícil sería negarnos que más de las nueve décimas partes de las personas que asisten a la ópera, carecen de las condiciones necesarias para juzgar con acierto a los artistas cantantes; y que sus juicios sólo se basan, ya en la buena o mala impresión que hayan experimentado sus nervios, ya en la antipatía o simpatía que sienten por la persona del cantante; o más generalmente siguen la opinión de algún individuo que, a pesar de reconocida insuficiencia, goza de una falsa reputación, o bien si conoce el arte y podría ser juez competente en la materia, se ve impedido por circunstancias especiales a ensañarse malamente contra determinado artista (15 de junio de 1892, p. 178).

Una muestra de esta deficiencia a la hora de juzgar a los intérpretes de ópera la encuentra a diario Manuel Revenga, porque observa que el público caraqueño sólo sabe apreciar el “canto de gorgoritos” y todo aquello que es agilidad y destreza, “sin parar mientes en que vayan ellos o no de acuerdo con la idea o el sentimiento que expresa la letra del libreto”. Al respecto acota el Crítico:

Arrojamos a la escena flores y vítores por una cadencia muy *perlada* o por un *sí o do de pecho*... al mismo tiempo que cubrimos con la capa de despreciativa inatención una frase musical que es gala y ordenamiento de la música dramática (*Op. cit.*).

Partiendo de estas ideas, esgrime Revenga que para examinar el verdadero valor de una obra o una interpretación músico-dramática es preciso que se observe “si en el canto de la ópera existe o no el elemento dramático en perfecto estado de realización estética” (*Op.Cit.*), pues, en cuestiones de ópera, es preciso que la música opere en favor del drama y de la poesía.

Un ejemplo del “deber” y “no deber ser” en cuestión de ópera la encuentra el crítico venezolano en el dúo final de *Aida* y en la escena de la locura de *Lucía*, respectivamente. En el primer caso, Verdi logró “realizar un prodigio con aquel dúo inmortal, pues ha sabido traducir en música el diálogo literario del libretista de Ghislanzoni”. En el segundo caso, al contrario, Donizetti sólo hace “que una loca se exprese con ritmo y cantidad incalculable de notas suavísimas”, en el momento más dramático de la obra.

Semejante falta de criterio, en cuanto a la interpretación racional de la palabra por la música, va desapareciendo por fortuna; y ya no hay compositor de nota que no dé suprema importancia al *recitativo*, que es en la ópera dramática, elemento primordial, de la necesidad lógica.

No más que esto, o parecida regla, ha servido de base a Wagner y Berlioz para establecer la reforma musical que hoy impera, y la que no es en síntesis otra cosa que la sustitución lógica en la música dramática de la melodía italiana de corte antiguo, por la *melodía continua* que es en fin de cuentas un *recitativo dramático* (*Op. Cit.*).

5.4.3 La crítica y el apoyo a la obra musical con esencias nacionales.

Otro rasgo que pudimos encontrar en los ensayos valorativos de los críticos de *El Cojo Ilustrado*, fue una cierta complacencia por la obra con esencias nacionales. Como ejemplo de ello se pueden citar los comentarios que se hicieron cuando se difundió en Caracas la edición del *Capricho Popular* de S. N. Llamozas. En esa oportunidad el mismo M. R., en signo de apoyo, quiso replicar los juicios que Jesús María Suárez había dado en *El Tiempo*,

respecto de la obra de Llamozas. La valoración del elemento nacional en estos juicios es cuantitativamente significativa, pues involucra a tres críticos, además del compositor que, como sabemos, también ejercía como crítico. Veamos, en primer término, lo que de esta pieza escribió Suárez y apoyó Manuel Revenga:

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 (1 de junio de 1893, p. 211).

Quince días después, Eugenio Méndez y Mendoza emitió también su juicio aprobatorio sobre esta obra, refiriéndose a ella en los siguientes términos:

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 singular. 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 (junio 15 de 1893, p. 230).

5.4.4 La crítica y la polémica en torno a la rechifla en el teatro.

Una interesante polémica periodística parece haberse dado en Caracas con motivo del muy criticado desempeño de los tenores pertenecientes a la compañía de ópera de 1894, a la sazón, dirigida por el también tenor, Andrés Antón. El hecho periodístico fue seguido por el crítico Séptimo (pseudónimo), quien además de emitir sus opiniones sobre los aciertos y desaciertos de la compañía, recogió el juicio difundido en otros periódicos capitalinos, con el beneficio de brindarnos a nosotros una opinión y testimonio más generalizado de lo que allí ocurrió. El incidente (y su consecuente polémica hemerográfica) la encontramos sobradamente interesante, pues media en los límites del derecho ciudadano a expresar su libre parecer sobre las cosas del arte, y la conducta cívica que debe observarse en el teatro. Como si no fuera suficiente, todo queda salpicado por cierta crítica a la política cultural de gobierno, pues la compañía estaba financiada con los recursos del Estado.

Comencemos por establecer los hechos, según la crónica del periódico *El Progreso*, uno de los medios citados en *El Cojo Ilustrado*:

OPERA.- Lo que se estaba temiendo sucedió el sábado: un fracaso completo en el Municipal [...]. El público dijo que nones, y el tenor Antón fue requeté silbado en todos los actos, de una manera inequívoca [...]. Éste, en uno de los aguaceros hizo subir el telón después de bajado, como para decir algo al público, una especie de *chiamata* a la inversa;

pero ya todo el mundo estaba de espaldas, y el orador se quedó en cierne, sin decir esta boca es mía.

Los que pagaron el pato fueron dos jóvenes a quienes arrestaron por haber expresado en silba su pensamiento.

(Tomado de *El Cojo Ilustrado*, 1 de marzo de 1894, p. 96).

El editorialista del periódico *El Tiempo* (citado por en *El Cojo Ilustrado*), ante estos hechos expresó lo siguiente:

No somos de los silbadores.

Creemos que, en un wagón [sic] donde van señoras, no debe fumarse; ni en un teatro lleno de damas, debe silbarse [...].

Pero, al mismo tiempo, nos preguntamos: ¿el espectador no tiene derecho de manifestar su desagrado?

¿Cuándo un actor es malo, peor, pésimo, y desagrada a todos los aficionados y abonados, estos no tienen derecho para darle un *meneo*?

Y si ese derecho existe, ¿sería justo reducir a prisión a los manejadores de pitos?

Dividida está la opinión sobre el particular. Unos recuerdan silbas y broncas descomunales sufridas en los teatros europeos; pero otros aseguran que el derecho del espectador lo limita el deber de guardar el orden. (*Op. Cit.*).

En otro periódico (lamentablemente no identificado en *El Cojo Ilustrado*) se escribió lo siguiente:

[...] Así como criticamos a los que *pitán*, también debemos de condenar a los que arrestan y llevan a la policía, a los que emplean dichos medios de reprobación. El público, en derecho, así como aplaude, puede silbar, y si criticamos el hecho no es por encontrarlo fuera de la ley, sino por creerlo indigno de los sentimientos generosos que siempre ha demostrado tener el pueblo venezolano.

Y como al hecho del arresto de los jóvenes se le dio un matiz político, pues, la compañía estaba financiada por el Gobierno, el crítico del mismo periódico afirmó:

Quiérese también dar a este asunto colorido político, y a nuestro entender los que tal hacen obran muy mal [...]. La compañía, o mejor dicho, los tenores que ha traído el señor Antón (inclusive él) no han satisfecho el gusto del público, y como éste se figura que con la cantidad que le ha acordado el Gobierno ha podido traer artistas mucho mejores, de aquí que se haya disgustado pensando en *castigar* de algún modo el proceder del contratista. Ahora [...] qué ataque envuelve tal proceder contra el Gobierno, cuando, si a ver vamos, son sus intereses los que se defienden en semejante caso (*Op. cit.*).

En resumen, cierra el articulista con esta simple pero sensata conclusión: [...] nada de pitos, pero también nada de hechos ilegales y atentatorios contra la libertad individual.

5.4.5 Jesús María Suárez y la crítica a la política cultural del gobierno.

El siguiente ensayo crítico al que queremos hacer referencia corresponde a la temporada de ópera de 1896, año en que la dirección de *El Cojo Ilustrado* designó al también pianista, pedagogo, teórico, historiador y crítico de la música, Jesús María Suárez (1845-1922), para juzgase los trabajos artísticos de la compañía de ópera que, a la sazón, estaba funcionando en el Teatro Municipal de Caracas. Como hecho novedoso, y por tanto, digno de ser mencionado, nos ha llamado la atención la manera con la que Suárez abre, no sólo a su artículo, sino también su columna (se trataba del primer texto dedicado a la temporada), pues antes de pasar revista por el desempeño del elenco y de la orquesta, decidió cuestionar la subvención que el gobierno de Venezuela le otorgó a la compañía que entonces visitaba la capital de la República. El tema lo encontramos digno de ser comentado, pues nos recuerda una vez más el amplio papel social que cumplía la crítica musical en la época, traspasando los límites de la simple observancia y enjuiciamiento del

espectáculo artístico, abarcando en cambio el cuestionamiento de las políticas culturales del Estado. Ello es todavía más significativo, pues el hecho sucedió en una época hoy percibida como de mermaidas libertades públicas.

Al respecto escribió Suárez:

Ante todo, debemos hacer constar que la actual compañía está subvencionada por nuestro Gobierno con la fuerte suma de 200.000 bolívares, teatro alumbrado y exoneración de derechos municipales. No ha podido, pues, ser más pródiga la Nación, por medio de sus representantes, con la *Empresa Salas-Antón*, y esta circunstancia autoriza al público para exigir un cuadro de artistas que le satisfaga por completo.

Ha llegado el momento de saber si esta munificencia del Gobierno con el espectáculo lírico, es provechosa para el público y si sólo sirve de incentivo al halago de determinados intereses. Si se trata de proteger [sic] el arte y de crear atmósfera al gusto, debiéramos principiar por dotar la Academia de Bellas Artes con un personal completo bien remunerado y sacarla de ese estado de insipiencia en que se halla desde su fundación, debido a la poca atención con que se le mira. Con lo gastado en una mala Compañía lírica, de las tantas que han costado a la Nación hasta la suma de \$100.000, ya tendría un edificio elegante que sería hoy nuevo ornato de la moderna Caracas. Pues que ya parece sancionada esta erogación de puro lujo, es necesario que se imponga la debida responsabilidad, a fin de que el público no sea defraudado de sus legítimas esperanzas. (*El Cojo Ilustrado*, 15 de enero de 1896, p. 116).

5.4.6 Llamozas y la recepción del verismo en Caracas.

El siguiente ensayo al cual queremos hacer mención data del 15 de febrero del mismo año de 1896 y, por lo tanto, corresponde a la misma columna de la cual fue responsable Jesús María Suárez. Quiso J.M.S., sin

embargo, que fuera un texto del ya conocido Salvador N. Llamozas, el que juzgara los aciertos y desaciertos de la ópera *I Pagliacci*, obra presentada en Caracas ese mismo año, luego de su estreno mundial en Milán, en 1892. El artículo – pensamos- es interesante desde el punto de vista de la recepción, pues, nos deja ver, en alguna medida, el impacto que el llamado verismo tuvo en la crítica caraqueña, visto aquí a través de la mirilla de dos de sus más connotados críticos. Estas son las palabras de Llamozas avaladas por Suárez.

I Pagliacci, del maestro Leoncavallo, estrenada con merecido éxito por la compañía del Teatro Municipal, es una de las óperas que mejor representan el espíritu musical moderno y por cuyo motivo recorre hoy en triunfo los principales teatros del mundo.

Las tendencias realistas que invaden las esferas del arte, ejercen también poderosa influencia en la música, y ya ésta no aspira sólo a deleitar el oído con los hechizos de la inspiración melódica, sino que pide sus variados efectos a la armonía [sic] y el ritmo a fin de traducir con colores propios el drama humano, en sus diversas e interesantes facetas. Todo lo que pugnaba con la estética teatral, como la sujeción a patrones convencionales, el abuso de los temas amplificadas y de las *fermatas*, ha ido gradualmente desapareciendo, y el lenguaje musical tiende a producirse con naturalidad, sin perder por ello su encanto característico [...].

I Pagliacci responde victoriosamente a las exigencias de la moderna escuela y nos presenta un cuadro [...] en que lo cómico alterna con lo dramático, como reproducción palpitante de sucesos que ocurren en la existencia diaria, donde a menudo se ríe con el corazón dolorido y es la risa la ironía suprema del dolor. Para crear el consorcio íntimo de la poesía y música, el autor ha sido a la vez libretista y compositor, al ejemplo de Wagner y Boito, logrando que la una sea relieve de la otra y que ambas concurren al esplendor del arte lírico.

En cuanto a la interpretación musical, obsérvese en *I Pagliacci* cierto eclecticismo en los procedimientos artísticos, pues conservando la obra su fisonomía italiana, por la claridad y frescura de la melodía, se halla enriquecida con una instrumentación verdaderamente parlante, del tal suerte que mientras el canto modela las formas expresivas del lenguaje, la orquesta se encarga de fotografiar el estado interno del personaje, ora sean sus ternuras y angustias, ora sus sarcasmos y jovialidades, ora las sordas tempestades del odio y de la cólera.

Aquí la escuela italiana entra con paso firme en el campo de las conquistas wagnerianas y aprovecha también de ellas los ingeniosos *leitmotive* para caracterizar musicalmente situaciones [...].

Pudiera reprocharse a dicha partitura, el uso, inmoderado a veces, de las modulaciones, lo cual alambica las ideas, diluyéndolas, y deja ver el artificio en lugar de la inspiración; así como se nota el influjo de la música francesa en la manera de resolver las cadencias finales, cuya sobriedad recuerda con frecuencia a Gounod y otros compositores de su escuela.

Esta obra revela, en suma, un temperamento dramático de primer orden, dotado con la intuición privilegiada de los afectos escénicos, aunque carece de la cualidad esencial del estilo, la originalidad [...].

Llamozas, citado por Suárez, 15 de febrero de 1896, pp. 183-184).

Respecto de *Cavallería Rusticana* (sin duda la otra gran ópera del verismo), es el mismo Llamozas quien, un año después, nos dice cómo fue recibida esta obra en Caracas. Sus razonamientos para tratar de explicar por qué esta obra no gustó a los venezolanos de aquella época, no dejan de ser interesantes.

[...] la crítica está unánime en declarar, aparte sus justas censuras, que la *Cavallería Rusticana* es la revelación auténtica de un poderoso ingenio musical.

¿Por qué, pues, no ha gustado en Caracas en las diversas temporadas en que se le ha exhibido?[¹⁵⁰] No puede atribuirse esto a carencia de gusto en nuestro público, siempre seducido por los encantos mágicos del arte; y sólo a condiciones especiales de la obra, unido al desacierto en la elección de los intérpretes, hay que atribuir este fracaso.

Se trata de una ópera sencilla, ingenua en su extensión y de efectos puramente musicales, sin contrastes subidos ni lujo de exornación en sus detalles escénicos [...]. Los personajes son, pues, gente de condición humana humilde y hablan el lenguaje sobrio, rudo y sentido que les es peculiar [...]. De aquí proviene que la música, adaptándose al espíritu del argumento, sea fiel espejo de aquellos arranques pasionales, impregnados con frecuencia de una bella energía agreste.

Con estos antecedentes se comprenderá que los diletantes caraqueños, educados en la antigua melodía italiana, echen de menos aquel sabor melifluido en el cual ella se impone tan fácilmente en los oídos profanos; por cuya razón les causa impresión de extrañeza la obra de Mascagni, sin experimentar el influjo de sus originales bellezas.

5.4.7 Jesús María Suárez y la recepción de *La Bohème*.

Para ilustrar un poco más la manera como nuestros principales críticos de fines del siglo XIX recibieron el arte musical que les fue contemporáneo, queremos colocar esta breve valoración publicada por Suárez en fecha reciente al estreno de *La Bohème* en nuestra ciudad capital. Sus argumentos y preferencias a favor de la obra de Puccini, son también un bello testimonio de

¹⁵⁰ Según se dice en el texto *Sesquicentenario de la ópera en Caracas, Cavallería Rusticana* (1890) se estrenó en Caracas en 1896, año a partir del cual se ha interpretado en conjunto con *I Pagliacci* (Salas y Feo Calcaño, 1960, p. 75).

los valores musicales que cultivaba el compositor y crítico venezolano. Estos son sus comentarios:

Reanudamos nuestras apreciaciones respecto al personal artístico y a los trabajos de la Compañía lírica que actúa en nuestro Teatro Municipal [...].

Entre las obras [...] figura una nueva para nuestro público: *La Bohème* del maestro Puccini. Esta producción que apenas cuenta cinco años de haberse hecho conocer, pues se estrenó en el Teatro Reggio de Turín el 1 de febrero de 1896, goza ya de una reputación casi universal. La prensa ha pregonado sus excelencias [...], considerándola una obra genial, y que, sin renegar de la escuela italiana, sigue los progresos que la alemana ha impuesto [...].

La riqueza de la armonía y de la instrumentación, la prodigalidad de los ritmos, a veces raros; y el uso de procedimientos prohibidos, como la sucesión de quintas por movimientos directos con que comienza el segundo acto de *La Bohème*, además de la declamación lírica usada de continuo constituyen lo moderno, tratándose del drama lírico. La melodía pura, que expresa todas las pasiones [...], es lo que llaman antiguo.

Para nosotros la melodía es la materia prima; la voz de la naturaleza, el fruto de la inspiración [...], lo que seduce y lo que perdurará a través de los tiempos [...].

La armonía, la instrumentación y las rarezas y excentricidades que forman lo que se llama moderno, es en la ópera el oropel, el ropaje deslumbrador, el juego de luces que destacan la melodía [...].

Puccini ha querido hermanar esos dos elementos, esas dos escuelas [...]. Feliz consorcio realizado por un maestro que en los comienzos de su carrera ciñe ya diadema de gloria! (1 de abril de 1901).

5.4.8 El crítico como promotor de las nuevas figuras del arte nacional.

No debemos terminar este apartado sobre la crítica en *El Cojo Ilustrado*, sin hacer reforzar el importante papel que realizaron los críticos musicales de este y otros medios hemerográficos en su rol de promotor de las nuevas figuras del arte nacional, a fin de que estos jóvenes fueran enviados exterior por el gobierno nacional, para completar así su formación en los conservatorios de Europa.

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 de turno concedía el beneficio para que el alumno en cuestión continuara sus estudios en Europa. Más tarde aún, ya porque el joven músico estuviera de regreso a la patria, ya porque se reseñó alguna información sobre él en una de las revistas internacionales que llegaban a la dirección editorial de los periódicos, la prensa capitalina volvía a referirse al beneficiado.

Un caso de este tipo que pudimos seguir más o menos de cerca en la revista de Herrera Irigoyen, es el del músico 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 (quien además era violinista) “es un consumado pianista de grandes dotes de ejecución y buen gusto [además de haber]... producido algunas obras ligeras de diverso género...” (“Vocaciones Artísticas”, 1903, p. 691). 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 República 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 (p. 691).

Siete años después, estando el joven Brandt residenciado en Caracas desde 1904, 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 (“Augusto Brandt”, 1910, p. 367).

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 él se encontraba estudiado (“Augusto Brandt”, 1913, p. 543).

El caso de Brandt, por cierto, no fue el único, y así podemos toparnos en *El Cojo Ilustrado*, con un buen número de reseñas noticiosas, las cuales revelan que antes y después que Augusto Brandt, se enviaron jóvenes músicos venezolanos a realizar estudios en el exterior; entre ellos podemos mencionar: los cantantes Bartolomé Febres Cordero, Carmen Felicitas León, Conchita Micolao del Río y Fernando Michelena; los pianistas Ramón Delgado Palacios, Hilario Machado Guerra, Joaquín Silva Díaz y Redescal Uzcátegui; y los violinistas F. de P. Medina, y Ramón Maldonado.

5.5 Más allá de la crítica de oficio: otras reseñas musicográficas en *El Cojo Ilustrado*.

5.5.1 Noticias musicales extranjeras.

Como ya fue advertido, la riqueza musicográfica de *El Cojo Ilustrado* está muy lejos de agotarse en el ejercicio de la crítica del evento o la coyuntura de un momento particular. Abundan también serie referencias noticiosas sobre los músicos foráneos de actualidad para aquellos años, noticias estas que son comúnmente acompañadas por las referencias al estreno de sus obras. A este respecto, y gracias a las notas que abundan en *El Cojo Ilustrado*, se puede hoy tener plena seguridad de que en la Caracas de fines del siglo XIX y principios del XX se difundieron noticias sobre compositores como Liszt (1811-1886), Clara Schumann (1810-1896), Charles Gounod

(1818-1893), César Frank (1822-1890), Georges Bizet (1838-1875), Richard Wagner (1813-1883), 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).

Debido a la difusión relativamente frecuente de este tipo de noticias en la revista de Herrera Irigoyen, merecería de nuestra parte alguna suerte de comentario respecto a una nota hecha por Calcaño en *La Ciudad y su Música*, en donde se dice:

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. (2019, p. 532).

Las investigaciones hechas en *El Cojo Ilustrado* no permiten decir que en Caracas se ejecutaban con regularidad las obras de los mencionados compositores europeos, pero desde el punto de vista de la cultura musical amplia es casi un exabrupto afirmar 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 contemporánea. Muy por el contrario, parece más bien que la élite cultural en general estaba muy pendiente de lo que sucedía allende los mares, precisamente por creer que hallarse en posesión de ese conocimiento era símbolo de estatus y de civilización. Respecto al caso de la música en particular, véase lo que se dice en la revista de Herrera Irigoyen sobre los compositores que menciona Calcaño en su citado texto:

En cuanto a los rusos, abre uno de los primeros números de esta revista con la advertencia de que en los números siguientes se difundirá un trabajo escrito por el pianista y compositor Anton Rubinstein (“Libro Curioso”, 1892, p. 29). A partir del número 4, y en los números 5 y 6, 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 (Rubistein, 1892a, 1892b y 1892c). Posteriormente se publican dos artículos más, de los cuales el segundo, es una reseña biográfica de este mismo músico, aparecida ahora con motivo de su reciente fallecimiento el 20 de noviembre de año anterior (“Anton Rubistein”, 1895, p. 14).

Respecto al llamado grupo de los cinco, se han encontrado tan sólo dos referencias a saber: una “Noticia Breve” sobre la menguada suerte de una de las óperas de César Cui (1908, p. 278) y una referencia respecto a Musorgski que hace el crítico Alfredo López Prieto en su estudio de la ópera *Salomé* de Strauss (1912, pp. 390-394). Otro ruso contemporáneo (aunque no era del grupo de los cinco) al que se hizo referencia en la revista de Herrera Irigoyen, fue Tchaikovski. Por sus propios comentarios sobre la *Carmen* de Bizet, pudimos tener evidencia sobre uno de los medios a través de los cuales los músicos caraqueños tenían acceso a los problemas estéticos del momento. Veamos parcialmente el comentario de Tchaikovski, aparecido en el artículo titulado “Un juicio sobre Bizet” (1908, p. 728):

Una revista artística de París reproduce la interesante apreciación del ruso Tschaikowski sobre Bizet y su *Carmen*. La apreciación trata al mismo tiempo de las tendencias de los compositores modernos y dice así:

“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 aquí que aparece repentinamente un francés en quien todos estos excitantes [artificios] no parecen ser el resultado de la rebusca y del pensamiento, sino que brotan como de una fuente, que acarician el oído al mismo tiempo que 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? (p. 728).

Sobre Wagner, cuyo ideario ya había sido aludido en *La Lira Venezolana*, son todavía mayores las referencias que se hacen en la revista de Herrera Irigoyen; de hecho, hay suficientes razones para pensar que es este el compositor más referido y citado en esa revista caraqueña. Por esta misma razón no es posible comentar aquí todas las crónicas relativas al compositor germano, pero sí quisiéramos destacar someramente una de ellas, pues su aparición es significativa por varios aspectos a ser mencionados. En efecto el 15 de enero de 1892, a sólo quince días de haberse iniciado la publicación de *El Cojo Ilustrado*, se inaugura la columna “Bibliografía”, dedicada a reseñar sólo “aquellas obras nacionales y extranjeras que ameriten ser conocidas por su interés general”(“Bibliografías”, 1892, p. 21). Paso seguido, se encuentra, entre las obras reseñadas, el libro de Grand-Carteret titulado *Wagner en caricaturas*. Su aparición en esta columna no puede menos que hacernos pensar que para los editores de la celeberrima revista la literatura wagneriana era,

cuando menos, de “interés general” en la comunidad intelectual y artístico-musical caraqueña.

Dando por sentado que había en la comunidad caraqueña algún interés por la obra de Wagner es lógico que el lector se pregunte por qué no se ejecutaron aquí piezas de él, tal y como sucedió con otros compositores europeos que le fueron contemporáneos. En este sentido nos atrevemos a exponer aquí la siguiente información, basada en las noticias de *El Cojo Ilustrado*: Primero: las obras de Wagner no fueron del dominio público sino hasta el 1ro de enero de 1914. Segundo: dichas obras no encontraron aceptación inmediata, ni siquiera entre todos los grandes artistas y músicos europeos de su generación e incluso de generaciones posteriores a él. A este respecto podemos referir más de un comentario aparecido en *El Cojo Ilustrado* en donde autoridades europeas en cuestión de arte, como León Tolstoy, arremeten rudamente contra el compositor germano (1903, pp. 258-259). También fue este el caso del compositor de óperas, Giácomo Puccini, quien en un artículo que apareció en el bimensual caraqueño, dijo:

...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 (1910, p. 679).

Finalmente, y antes de terminar con estos párrafos referidos al gran reformador de la ópera decimonónica, cabe decir que sí hay evidencias de que se ejecutaron en Caracas selecciones de la obra de Wagner, aunque seguramente fueron éstas pocas y sin ninguna regularidad. A este respecto puede citarse la reseña del doctor y compositor Manuel L. Rodríguez, en la

cual se relata que el barítono Luis Alberto Sánchez interpretó fragmentos de I Pagliacci, Erodiade, Tannhäuser, Rigoletto, Tosca, Traviata y Lakmé (1914, pp. 648-649).

Respecto del Impresionismo francés y, más específicamente, sobre la *Pelleas et Mélisande* de Debussy, hemos encontrado también algunas pocas referencias en *El Cojo Ilustrado*. La más importante de ellas es la que se titula “Novedad Musical: *Pelleas et Melisande*, de Debussy“. Ahí se dice:

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 vivo 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 (1908, p. 728).

No menciona Calcaño en su comentario a los otros compositores franceses de fines de siglo XIX, quienes no abrazaron las tendencias impresionistas, pero indudablemente que ellos también constituyeron la contemporaneidad europea del momento. A este respecto se ha 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).

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 en Caracas con frecuencia), pero es indudable que las obras de éstos jugaron un importantísimo papel en la actualidad musical de la época que estudiamos. En este sentido se dirá que hay en *El Cojo Ilustrado* casi tanta información sobre Giuseppe Verdi (1813-1901) como la que hemos referido sobre Wagner. Además, y esto también lo refleja el bimensual caraqueño, 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.

Lo 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 Giacomino Puccini (1863-1945) y su *Bohème*, sobre Pietro Mascagni y su *Cavalleria Rusticana* y sobre Umberto Giordano y su *Fedora*.

Siguiendo con el citado comentario de Calcaño, reconocemos no haber encontrado aquí nada sobre los compositores británicos de la época, lo cual es extensible también a los de la península ibérica, con la sola excepción de una breve reseña hecha sobre Isaac Albéniz. No obstante lo dicho, 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 una especie de conciencia en el país sobre los movimientos nacionalistas que se manifestaban en el mundo musical de entonces. Al respecto veamos lo que nos decía este comentario titulado “Edvard Grieg: *El Chopin del Norte*” (1907, p. 654):

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 Lizst, contemporáneo de Wagner, no faltan referencias en *El Cojo Ilustrado*. También sobre las óperas del sucesor de estos dos, Ricardo Strauss (1864-1949), hay algunos artículos interesantes en la estudiada revista. En este sentido es digno de recomendación el denso artículo de Alfredo López Prieto (1912), en el cual se hace un agudo estudio sobre la ópera *Salomé*, y sobre la relación de ésta con la obra wagneriana (1912, pp. 390-394).

Independientemente de los artículos que hemos venido refiriendo y citando en las líneas anteriores, existieron una serie de columnas en *El Cojo Ilustrado* destinadas a difundir, “en noticias breves” el acontecer artístico y musical europeo, lo que debió permitir al lector local mantenerse al día de las novedades que se estaban sucediendo en el viejo continente en materia de composición musical. Al respecto permítasenos incluir aquí el siguiente listado noticioso a fin de ilustrar lo que queremos decir. La información se da casi en los mismos términos en que se exponen en la fuente hemerográfica comentada:

Noticias breves sobre el acontecer musical europeo aparecidas en <i>El Cojo Ilustrado</i>:
◆ Obtiene éxito Leoncavallo por sus recién creadas óperas (« <i>Cavallería Rusticana</i> » y « <i>La Amico Fritz</i> », 1892, p. 29).
◆ Se estrenó la ópera « <i>L'ille du rêve</i> » (“Reynaldo Hahn”, 1898, p. 423).
◆ Se ha estrenado con gran éxito la ópera « <i>Floretta</i> » del compositor británico M. Harry Farjeon (“Una ópera nueva en Londres”, 1899, p. 622).
◆ Puccini ha acometido la composición de otra ópera (“Cyrano de Bergerac en música” 1906, p. 175; también en “Piezas Nuevas”, 1906, p. 740).
◆ Prohibida la representación de « <i>Salomé</i> », de Ricardo Strauss en

EE.UU. (“Salomé”, 1907, p. 348).
◆ Obtiene éxitos Reynaldo Hahn por la recién creada ópera (“La Carmelita”, 1903, pp. 103-104)
◆ Anuncia <i>Il Secolo</i> que el Maestro Mascagni está terminando su ópera <i>María Antonieta</i> (“Nueva ópera de Mascagni”, 1903, p. 361).
◆ Se están forjando actualmente las siguientes óperas italianas: <i>Vestita</i> , de Mascagni; <i>La festa del Nilo</i> , de Humberto Giordano (1867-1948); <i>Las primeras armas de Fígaro</i> , y <i>Rosa de invierno</i> , de Leoncavallo; y <i>Gloria</i> de Francisco Cilea. Asimismo, Montemezzi se prepara para la elaboración de un drama lírico basado en las <i>Víctimas</i> , de Paul Adam (“Operas italianas”, 1906, p. 392).
◆ Se ha estrenado en la «Opera de París», <i>Ariadna y Barba azul</i> , cuento en tres actos de Mauricio Maeterlink, música de Paul Dukas (“Obras nuevas”, 1907, p 409).
◆ Se estrenó en Madrid la ópera <i>Enrique VIII</i> (“Camilo Saint-Saëns en Madrid”, 1908, p. 41; también en “Enrique VIII de Saint-Saëns”, 1908, p. 218).
◆ Nueva dirección en el estilo del autor revela <i>Marcela</i> (“Nueva ópera de Humberto Giordano”, 1908, p. 41).
◆ Con éxito se ha estrenado la ópera <i>Solea</i> , de M. Isidoro de Lara (“Solea de Isidoro de Lara”, 1908, p. 103).
◆ <i>Luisa</i> , la recién creada ópera de Gustavo Charpentier, ha alcanzado éxito en el «Manhatta Opera Hause» (“Luisa, de Charpentier”, 1908, p. 128)
◆ Se efectuará en Dresde la primera representación de <i>Electra</i> , de Ricardo Strauss (“La Opera Electra, de Strauss”, 1908. También: “Electra, de Ricardo Strauss en Dresde, 1908).
◆ Se ha estrenado una nueva ópera de Carlos Goldmark (“ <i>Reconto d’inverno</i> ”, 1908). La nueva ópera <i>Horóscopo de las Estrellas</i> de Sigfredo Wagner ha alcanzado éxito en Hamburgo (“Horóscopo de estrellas”, 1908).
◆ Pérez Galdós corrige el libreto de su ópera (“ <i>Zaragoza</i> ”, 1908).
◆ Se estrenó en San Petersburgo <i>Leila y Mecuim</i> (“Primera ópera escrita por un persa”, 1908).
◆ Se estrenó <i>Boris Godounof</i> , de Moussorgski en la Opera de París (“Boris Godounof”, 1908).
◆ Se anuncia el estreno de la ópera <i>Tierra prometida</i> de Pedrollo

(“Nueva ópera italiana”, 1908).
◆ Fracasó la ópera <i>Mateo Falcone</i> , de César Cui, y obtuvo éxito <i>La Maja</i> , de Stoccarda (“Fracaso de Mateo Falcone”, 1908).
◆ Seis obras nuevas cerraron la última temporada de ópera en Italia: <i>Terra promessa</i> , de Pedrollo; <i>I Goliardi</i> , de Zagari; <i>La principessa</i> , de Capozzi; <i>Jeba</i> , de Rodríguez Socas; <i>Eidelbergamia</i> , de Pacchierotti y <i>La Tradita</i> , de Cimellini (“Seis nuevas óperas...”, 1908).
◆ Se acaban de estrenar cuatro óperas nuevas: <i>Dietrich de Berna</i> , de Sigfried Wagner; <i>La Maja</i> , de Leoncallo; un nuevo <i>Hernani</i> , del maestro Hernán, y una ópera de Saint-Saëns (“Noticias breves”, 1908b).
◆ Se estrenó sin éxito <i>Tebas</i> , de Rodríguez Socas, compositor montevideano (“Tebas, de Rodríguez Socas”, 1908).
◆ El Barón von der Goltz acaba de terminar una nueva ópera (“ <i>Wittichs</i> ”, 1908).
◆ <i>Pelleas et Melisande</i> , de Debussy, ha causado en Italia las mismas violentas y contradictorias manifestaciones que en París (<i>Pelleas et Melisande</i> , 1908, p. 728).

También hay que recordar en este apartado relativo a las noticias musicales extranjeras aparecidas en *El Cojo Ilustrado*, que, al lado de las crónicas sobre el estreno de obras y sus compositores, también abundan las reseñas sobre los intérpretes del momento. En este sentido cabe mencionar las referencias a cantantes extranjeros, entre los que se destacan los nombres de Adelina Patti y Enrico Caruso, entre muchos otros.

Para finalizar bastará decir que, tal y como sucedió con *La Lira Venezolana*, media entre las noticias extranjeras y *El Cojo Ilustrado* una serie de revistas foráneas que seguramente fueron las que permitieron la difusión en Caracas de toda la información referida; entre ellas: 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*, etc.

5.5.2 Noticias musicales nacionales.

Independientemente de lo que recoja la crítica musical sobre espectáculos, recitales y conciertos, hay en *El Cojo Ilustrado* una serie de reseñas biográficas de los más importantes compositores venezolanos, escritas ellas 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 estos musicógrafos cabe resaltar nuevamente los nombres de Salvador N. Llamozas y Jesús María Suárez. Ellos y algunos otros cronistas musicales se ocuparon de reseñar públicamente la vida de músicos como Eduardo Calcaño, Ramón Delgado Palacios, Andrés Delgado Pardo, Manuel Azpurúa, Teresa Carreño, Felipe Larrazábal, Ramón de la Plaza, Federico Villena, Augusto Félix Brandt, Manuel Guadalajara, Pedro Elías Gutiérrez, J. M. Hurtado Machado, Salvador N. Llamozas, Francisco de P. Magdaleno, Adina Manrique, Isabel de P. Mauri, María Montemayor de Letts, Manuel Felipe Osio, Sofía R. de Pecchio, Narciso L. Salicrup, R. M. Saumell, Jesús María Suárez, Redescal Uzcátegui, Federico G. Vollmer, etc....

Entremezclados con estas reseñas biográficas, se hallan también las reseñas críticas y noticiosas sobre cantantes e instrumentistas. En este sentido 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 veintiún extranjeros. Entre los nacionales se destacan: 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).

En lo que se refiere al grupo de los pianistas, cuenta la revista con veinticuatro reseñas entre artículos y crónicas noticiosas (exceptuando todos aquellos pianistas que se destacaron más como compositores que como ejecutantes); dieciséis 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 dignos de ser

mencionados en la prensa de la época: Adelina Spinetti, Aida 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 Littell, José Rodríguez Ariola, Julio C. Arteaga, Franz Liszt, Federico Chopin y Anton Rubinstein. De ellos, Hernández (colombiano), Ina Littell, 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 se sabe 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 Brindis Salas (cubano), Gabriel Orbe (dominicano), Luis Palma (chileno), Pablo Sarasate y Urbano Casas Vella. De éstos sólo los dos últimos no visitaron el país.

5.5.3 Artículos de opinión y de difusión científica o de pretendida científicidad.

Sobre acústica:

Son muy pocos los artículos sobre la ciencia del sonido aparecidos en *El Cojo Ilustrado*, pero incluso en este caso cabe mencionar el artículo de Pedro V. Azpurúa (venezolano) denominado “Teoría de la Afinación”, 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 diapason normal (La) de 870 vibraciones sobre segundos, que era el que entonces se utilizaba en el país (1901, pp. 782-704)¹⁵¹.

¹⁵¹ Este artículo, en realidad, forma parte un trabajo casi enciclopédico que el autor intentó publicar en Estados Unidos. Actualmente, y bajo nuestras recomendaciones, seguimos a la espera de poder hacer una edición crítica de este voluminoso texto caraqueño mecanografiado.

Sobre estética de la música:

Ya estudiamos en detalle los artículos más significativos que en el área de la estética de la música aparecieron en este período (ver). Quedará aquí tan sólo mencionar algunos otros que, por no pertenecer a algún autor nacional, o por ser menos significativo, dejamos fuera de nuestro análisis en el capítulo destinado a esta particular rama del pensamiento musical; entre ellos pudiera mencionarse: el artículo de A. Rubinstein, 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 (1892, febrero 15, marzo 1 y 15 de 1892; pp. 58-59, 68-69, 90-92). También se puede incluir dentro del terreno de la estética musical el artículo de Tulio Febres Cordero titulado “Qué es la música.”, en el cual el autor, haciendo gala de su vena poética, establece otras de las líneas típicas del pensamiento musical decimonónico: el de lo indefinible de la música (1903, pp. 65-66). Finalmente debemos mencionar aquí el artículo de Key Ayala, el cual lleva por nombre “Música literaria”, en donde el ensayista e historiador refuta la opinión que dio sobre la música el filósofo inglés Arthur James Balfour, cosa que aconteció en un congreso internacional de música (1911, p. 463-464). Los conceptos de Balfour los toma Key Ayala del filósofo Ramiro Maeztu (1874-1936).

Sobre 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 difundidos por la redacción de *El Cojo Ilustrado* y, por lo tanto, leído por sus suscriptores. A este respecto podríamos citar el artículo de Ch. Marsillon, titulado “Los indios Moki y su baile de la serpiente”, en el cual el autor describe este extraño baile tal y como, siglos antes, lo había hecho Cristóbal Colón (1897, p. 222-224).

Desde la perspectiva de los estudios folclóricos, ya hicimos mención en otro capítulo de esta tesis de los artículos de Adolfo Ernst y Arístides Rojas titulados, respectivamente *Para El cancionero popular de Venezuela* y *El cancionero popular de Venezuela*, (1893, pp. 41-43 y 100-102, respectivamente). Cabría destacar aquí más bien las siguientes crónicas: de Emiliano Hernández, “Barrio caraqueño: teoría acerca del joropo, danzón cubano y bambuco

colombiano” (1910, p. 632); de Pedro Loti, “Músicas de España: guitarristas andaluces” (1905, pp. 553-554) y de Ricardo José Castillo, “El Tango” (1914, p. 49).

Sobre musicoterapia.

Como ya lo dejara ver Mario Milanca Guzmán (1993) en su catálogo sobre *La Música en El Cojo Ilustrado*, otro de los temas que encontró difusión en la revista de Herrera Irigoyen fue el de la musicoterapia (1993, pp. 530-554). Ello lo prueba, en efecto, el hecho de que existan en la revista por lo menos diez y seis artículos sobre el tema. Las mismas no pueden ser tratadas aquí, ni siquiera someramente, por ser muy amplio el asunto, pero dejaremos por lo menos la referencia a fin de que el interesado pueda acceder a ella de manera directa:

◆ <i>La música y el sistema nervioso</i> (junio 15 de 1896, p. 574).
◆ <i>Medicina en notas: hospital del Dr. Kneipp</i> (marzo 1 de 1897, p. 220).
◆ <i>Influencia de la música sobre el cabello</i> (marzo 1 de 1897, p. 221).
◆ <i>Una influencia ignorada de la música; efecto de la música sobre la temperatura de los animales</i> (mayo 1 de 1897, p. 373).
◆ <i>La música y el corazón</i> (mayo 1 de 1897, p. 378).
◆ <i>Aplicaciones terapéuticas de la música</i> (agosto 15 de 1897, pp. 648-649).
◆ <i>Influencia curativa de la música</i> (agosto 1 de 1898, pp. 561-562)
◆ <i>Efectos de la música en los animales</i> (junio 1 de 1899, p. 387).
◆ <i>La música contra las orugas</i> (enero 15 de 1900, p. 80).
◆ <i>El efecto de la música en los músculos</i> (mayo 15 de 1900, p. 330-331).
◆ <i>¿Son los sordomudos insensibles a la música?</i> (junio 15 de 1901, p. 407).
◆ <i>La música y los dentistas</i> (abril 15 de 1902, p. 268).
◆ <i>La música y los tarantulados</i> (octubre 15 de 1902, p. 651).
◆ <i>La tarántula, su picada</i> (noviembre 1 de 1902, p. 686).
◆ <i>El lecho musical: creación de un obrero ginebrino</i> (enero 15 de 1908, p. 78).
◆ <i>Los caballos y la música</i> (febrero 15 de 1908, p. 134).

Técnica pianística. a pesar de que *El Cojo Ilustrado* no es una revista especializada en música, figuran en sus páginas algunas notas sobre tópicos tan particulares, como es el caso de los aspectos técnicos que inciden en la

ejecución del pianista. Como testimonio de lo antes dicho exponemos los siguientes títulos:

◆ <i>La fuerza de un pianista</i> (septiembre 15 de 1896, p. 720).
◆ <i>María Jaël: ideas sobre la ejecución del piano</i> (junio 15 de 1897, p. 502).
◆ <i>Ingenioso invento: para mejorar mala ejecución de pianistas</i> (marzo 1 de 1898, pp. 201-202).
◆ <i>Los dedos de los pianistas</i> (febrero 15 de 1899, p. 149).
◆ <i>La fuerza que se gasta en los pianos</i> (diciembre 1 de 1899, p. 778).
◆ <i>Ejercicios Prácticos: de Rosa M. Basalo</i> (julio 1 de 1913, p. 376).

Organología: la revista de Herrera Irigoyen tampoco fue un catálogo sobre instrumentos musicales, pero en sus páginas hay un buen número de reseñas sobre diversos instrumentos viejos y nuevos, así como sobre los constructores de los mismos. Muestra de lo aquí dicho es la treintena de reseñas con los siguientes títulos:

◆ <i>Nuevo órgano para San Pedro de Roma: encargado a un constructor de Perusa, marginando a los grandes constructores de la época: Cavillé-Coll, Merklín, Walquer, etc.</i> (enero 15 de 1892, p. 29).
◆ <i>Juan Bautista Abreu: organista y constructor de órganos</i> (septiembre 15 de 1895, p. 599).
◆ <i>Nuevo órgano</i> (septiembre 15 de 1895, p. 597).
◆ <i>Juan Sebastián Bach: órgano en el cual tocó y en el cual compuso algunas obras</i> (julio 1 de 1896, p. 539).
◆ <i>El piano con pedalier</i> (agosto 1 de 1896, p. 610).
◆ <i>Cesáreo Suárez: constructor del «melonitro»</i> (octubre 1 de 1896, p. 733).
◆ <i>La pintura musical</i> (octubre 1 de 1896, p. 754).
◆ <i>Hojas de Calendario: al clásico órgano se unen en las iglesias capitalinas «tres instrumentos nacionales: el furruco, el cinco y las maracas</i> (enero 1 de 1897, p. 74).
◆ <i>La música de color</i> (marzo 1 de 1898, p. 203).
◆ <i>Aparato para tocar piano en el lecho: el teclado horizontal</i> (septiembre 15 de 1898, p. 665).
◆ <i>Tambores: de aluminio</i> (noviembre 1 de 1898, p. 763).

◆ <i>La ciudad de Verviers: centro de los pianos de manubrio</i> (enero 15 de 1900, p. 81).
◆ <i>Curioso violín: calavera humana</i> (octubre 15 de 1900, p. 657).
◆ <i>El pianino: por la Casa J. Cicerón Castillo, de Barquisimeto</i> (agosto 1 de 1901, p. 657).
◆ <i>M. Honoré y su piano geológico</i> (septiembre 15 de 1901, pp. 594-595).
◆ <i>Arte e industria: bandolín</i> (febrero 15 de 1902, p. 141).
◆ <i>Música andariega: combinación del órgano y del arpa eólica</i> (junio 1 de 1906, p. 409).
◆ <i>Tortugas, langostas y violines</i> (mayo 1 de 1907, p. 298).
◆ <i>Notas breves: violín mecánico</i> (abril 15 de 1908, p. 249).
◆ <i>Notas breves: valor de los violines</i> (agosto 15 de 1908, p. 488).
◆ <i>El violín con teclado</i> (febrero 15 de 1908, p. 397).
◆ <i>Organillo y almas</i> (enero 1 de 1909, pp. 25-26).
◆ <i>El arpa</i> (Pág. 26, N° 481. Enero 1 de 1912).
◆ <i>Audición de Juan David León, quien adaptó música venezolana para la pianola</i> (p. 397, N° 542. Julio 15 de 1914).
◆ <i>Agencia comercial de Elbano Spinetti: pianos, autopianos y tocadores de piano automáticos</i> Este título corresponde a un anuncio publicitario cuyos avisos aparecieron en casi todos los números que la redacción de <i>El Cojo Ilustrado</i> 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, en los cuales se difundían las grabaciones de las grandes celebridades del momento).

Síntesis conclusiva.

La experiencia acumulada a lo largo de la historia musical de la humanidad nos enseña que los cantos, la interpretación de instrumentos y la composición de obras sonoras constituyen tan sólo una parte (tal vez la más importante) del acervo musical universal; la otra porción, impuesta con pleno derecho de existencia desde la más remota antigüedad, la constituye la reflexión teórica, filosófica, crítica, historiográfica, etc., alrededor del arte de los sonidos. A esa parte de la cultura musical le hemos llamado aquí, genéricamente, pensamiento musical.

Más de veinticinco años de tarea investigativa en archivos caraqueños a fin de recopilar, clasificar y estudiar en detalle los textos y la hemerografía musical consultada o producida en Caracas durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX nos permiten afirmar con alguna propiedad que, al lado de la actividad compositiva y de interpretación musical desplegada en la capital venezolana durante los mencionados siglos, existió también una ingente actividad y reflexión teórica, estética, histórica, etnomusicológica, crítica, etc., en torno al hecho musical.

Esa actividad intelectual desplegada alrededor del arte de los sonidos se manifiesta, en la documentación disponible, de manera muy parecida a como se fueron forjando las distintas instituciones y costumbres que han caracterizado la historia de la cultura nacional: comienza por manifestarse de manera clara y contundente a partir del siglo XVIII (aunque obviamente tuvo manifestaciones difíciles de rastrear en los siglos anteriores) y tiene por rasgo fundamental la herencia española, hasta el punto de evidenciarse como una simple transposición de la realidad metropolitana a la cultura de la colonia americana. En la segunda mitad del siglo XVIII, sin embargo, se percibe también la influencia del pensamiento musical ilustrado francés, ya porque se exportara directamente de la cultura gala, ya porque el gobierno metropolitano se diera a la tarea de promocionar su traducción.

Llegada la imprenta a Caracas, y sobre todo después que se desmontan las instituciones coloniales mediante el proceso de Independencia, comienzan a evidenciarse notables esfuerzos por sustituir, renovar y secularizar la cultura musical nacional. El divorcio, sin embargo, no es total ni automático, pero, al fin y al cabo, termina sustituyendo la cultura de la metrópolis hispana por otra

de predominante influencia francesa, aunque esto no supone del todo la exclusión de la cultura musical hispana. Los primeros textos musicales caraqueños, salidos de la imprenta de Tomás Antero, nos dan testimonio claro de esta compleja realidad.

La otra influencia foránea que se hace evidente en el segundo tercio del siglo XIX es aquella proveniente de la cultura itálica, llegada de manos de las compañías de ópera. La prensa local, sustancialmente difundida en esta época, abunda en testimonio de ese tipo. También evidencian las fuentes hemerográficas del momento una importante influencia germana, ejercida mediante la importación de pianos, de profesores para dicho instrumento y de la literatura musical que le es propia. Desde el punto de vista del pensamiento musical, sin embargo, es un período interesante para la nación, pues en él tiene su origen la crítica musical local.

Las últimas tres décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX representan un momento cumbre en la historia del pensamiento musical caraqueño. Ello queda en evidencia con la aparición y constante reedición de una nueva literatura teórico-musical; pero lo más interesante de esta etapa es que en ella ven la luz pública nuestras primeras historias musicales, nuestros primeros ensayos de estética musical y los primeros estudios sobre la música popular o folklórica. Los textos de teoría, los métodos de instrumentos y la hemerografía musical ya habían hecho su aparición en el segundo cuarto del siglo XIX, pero en este período, indudablemente, se verán favorecidos en calidad y cantidad. Lo mismo puede decirse de la hemerografía de marcada vocación artística y musical, la cual logra alcanzar una mayor estabilidad y difusión, hasta el punto de haberse podido conservar para la posteridad. Son ejemplo de ello los periódicos o revistas *El Zancudo*, *La Lira Venezolana* y *El Cojo Ilustrado*.

Por todo lo dicho hasta aquí tenemos la impresión de que la hipótesis del “milagro musical” (acuñada para referirse a la llamada Escuela de Chacao en la Colonia) y la tesis del “aislamiento cultural” (adjetivada para referirse al movimiento musical de fines del siglo XIX venezolano), no es sustentable desde el punto de vista del pensamiento musical. Da más bien la impresión de que la élite intelectual y musical local (por supuesto, siempre hablamos de élites) estaba muy deseosa de profundizar sus vínculos con las metrópolis culturales europeas. Por eso adquiere libros y revistas de reciente edición

foránea, a la vez que aprende los idiomas que le permiten acceder a sus contenidos.

La condición pionera de este tipo de investigaciones nos impone, sin embargo, que veamos nuestras conclusiones como un eslabón más en la cadena del conocimiento musicológico nacional, a partir del cual deben seguirse aportando nuevos datos. Sería importantísimo —por ejemplo— determinar en qué medida la literatura y la ideología musical difundida y producida en Caracas durante el período, se manifestó en la producción compositiva. En sentido sólo queda esperar que este trabajo pueda inspirar nuevas investigaciones que crucen los resultados obtenidos con el análisis de nuestras obras coloniales, decimonónicas y de principios del siglo XX.

LISTA DE REFERENCIAS

A los aficionados (1834, noviembre 3). *El Nacional* (folio 2v)

Academia militar de música. (1904, diciembre 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 312.

Agencia comercial de Elbano Spinetti: pianos, autopianos y tocadores de pianos automáticos [Aviso publicitario]. (1910-1915). *El cojo ilustrado*.

Agero, Feliciano (1882). *Vocabulario musical*. Madrid, imprenta La Moderna.
Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085041&page=1>

Álvarez, C. (2002). *Presencia de la música en los relatos sobre Venezuela de los viajeros de la primera mitad del siglo XX*. Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV.

Andrés, J. (1784). *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*. Madrid, por Don Antonio de Sancha.

Anglés, H. (1941). *La música española desde la antigüedad hasta nuestros días*. Diputación provincial de Barcelona, Biblioteca Central.

Anton Rubinstein. (1895, enero 1). *El Cojo Ilustrado*, N° 73.

Aparato para tocar piano en el lecho: el teclado horizontal (1898, septiembre 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 165

Apertura del nuevo teatro. (1811, diciembre 3). *La Gaceta de Caracas*.

Aplicaciones terapéuticas de la música. (1897, agosto 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 136

Aretz, I. (1991a). *Historia de la etnomusicología en América latina*. Caracas, FUNDEF – CONAC- OEA.

Aretz, I. (1991b). *Música de los aborígenes de Venezuela*. Caracas, FUNDEF – CONAC.

Ariel. (1907, octubre 1). *El Cojo Ilustrado*, N° 379.

Armiño, M. [Prologuista] (1980). En: J. J. Rousseau. *Ensayos sobre el origen de las lenguas*. Akal, Bolsillo.

Arnao, J. (1873). *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873*. Madrid, imprenta, fundición y estereotipia de don Juan Aguado.

Arnau, Joan (1983). “La ópera italiana: el bel canto”. En Juan Salvat (Dirección), *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Pamplona, Salvat S. A. de Ediciones. Tomo III.

Arte e industria: bandolín. (1902, febrero 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 244

Arteaga, E. (1789). *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid, por don Antonio de Sancha.

Audición de Juan David León, quien adaptó música para venezolana para la pianola. (1914, julio 15). *El Cojo Ilustrado* N° 542

Augusto Brandt. (1910, junio 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 523.

Augusto Brandt (1913, octubre 1). *El Cojo Ilustrado*, N° 523.

Ayala, K. (1911, agosto 15). *Música literaria*. *El Cojo Ilustrado* N° 472.

Azpurúa, P. (1901, diciembre 15). *Teoría de la afinación*. *El Cojo Ilustrado*, N° 340.

Bails, B. (1775). *Elementos de matemática*. Madrid, por Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. Tomo III (el cual contiene elementos de música especulativa).

Bails, B. (1775). *Lecciones de clave y principios de armonía*. Madrid, por Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M.

Banda Infantil (1907, junio 15). *El Cojo Ilustrado* N° 372.

Batllore, M. (Prologuista) (1943) En: Esteban Arteaga. *La belleza ideal*. Madrid, Espasa-Calpe, S. A.

Batteux, Ch. (1797-1802). *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de bellas letras y bellas artes*. Madrid, en la imprenta de Sancha.

Benedittis, V. (2002). *Presencia de la música en los relatos de los viajeros del siglo XIX*. Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV.

Bibliografías. (1892, enero 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 2

Boris Godunof. (1908, abril 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 392.

Caballero de *** (El) (s.f.). *Nuevo método de guitarra o lira...* Caracas, Impreso por Tomás Antero.

Cadenas, V. (1997). *La actividad musical en la Universidad Central de Venezuela (siglos XVII-XIX)*. Trabajo de grado no publicado, UCV, Caracas.

Calcaño, J. A. (1958). *La Ciudad y su Música*. Caracas, edición del Conservatorio Teresa Carreño.

Calcaño, J. A. (1985). *La Ciudad y su Música*. (1ra. edición en M.A.). Caracas, Monte Ávila Editores.

Calcaño, J. A. (Prólogo) (1977). En: Ramón de la Plaza. *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República.

Calcaño, J. A. (1958). *La Ciudad y su Música*. Edición crítica, estudio preliminar, notas referenciales y complemento de fuentes / Hugo J. Quintana M. Caracas, UCV-Ediciones de la Biblioteca-EBUC. Disponible en: https://www.academia.edu/42738820/Libro_La_Ciudad_y_su_m%C3%BAsica_por_Jos%C3%A9_Antonio_Calca%C3%B1o

Calzavara, A. (Prologuista) (1984). En: Juan Meserón, *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas, Solistas de Venezuela.

Calzavara, A. (1986). *Prospecto para una bibliografía de la música en Venezuela*. Caracas, Ediciones de la Asociación “Lino Gallardo”.

Calzavara, A. (1987). *Historia de la música en Venezuela*. Caracas, Fundación Pampero.

Camilo Saint-Saëns en Madrid. (1908, enero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 385.

Campomás, R. y Santana, Y. (2005). *Noticias musicales en el Diario de Avisos*. Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Artes, Mención Música. UCV-FHE, Escuela de Artes. Tutor: Hugo Quintana. Trabajo inédito, en formato digital.

Canjes extranjeros. (1883, diciembre 15). *La Lira Venezolana*, N° 17

Caracas: Academia militar de música. (1904, diciembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 312.

Capelán Fernández, Montserrat (2015) “Las reformas borbónicas y la música venezolana de fines de la colonia (1760-1820): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica”. Tesis doctoral presentada ante el Departamento de Historia de Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli (2010) “La música en Hispanoamérica en el siglo XIX”. En: Juan Ángel Vela del Campo (Dir. y Coord. Editorial). *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Carrera D, G. (1980). *Metodología y estudio de la historia*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Carrera, P. (1789). *Ritual carmelitano* (Parte primera y segunda). Madrid, por Joseph Doblado.

Castillo D, M. (1984). El precursor Francisco de Miranda y la música. *Revista Musical de Venezuela*, 12-14, 97-111. Caracas, ILIVES-CONAC.

Caulín, A. (1966). *Historia de la Nueva Andalucía*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.

Cavallería rusticana. (1892, enero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 2

Cesáreo Suárez: constructor del melovitro. (1896, octubre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 115

Cloto. (1896a, noviembre 1). Concierto organizado por la directora de la Escuela de canto, señora María B. De las Casas. *El Cojo Ilustrado* N° 117.

Cloto. (1896b, diciembre 1). Con Aída se inauguró la temporada en el Teatro Municipal. *El Cojo Ilustrado* N° 119.

Cloto. (1896c, diciembre 15). Los periodistas son enviados a los palcos de segunda... *El Cojo Ilustrado* N° 120.

Cloto. (1897a, enero 15). Rigoletto, quasi en familia; proyecto de Academia de Declamación y Teatro Nacional. *El Cojo Ilustrado* N° 122.

Cloto. (1897b, febrero 1). Opera en el Teatro Municipal; Teatro Caracas y Teatro Nacional formarán cuerpos de coros... *El Cojo Ilustrado* N° 123.

Cloto. (1897c, febrero 15). Función de gracia de la Turconi Bruni; empresario Leicibabaza en el Teatro de Veroes. *El Cojo Ilustrado* N° 124.

Cloto. (1897d, marzo 1). Artistas italianos del Teatro Municipal con un pie a bordo. Coliseo de Veroes: zarzuelas. *El Cojo Ilustrado* N° 125.

Cloto. (1897e, abril 1). Creación de una Academia de Canto y Declamación. *El cojo ilustrado* N° 127.

Cloto. (1897f, junio 1). Teatro Municipal cerrado; Teatro Caracas presenta óperas del género chico. *El Cojo Ilustrado* N° 131.

Compañía de ópera italiana. (1910, octubre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 451.

Compañía de opereta. (1911, junio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 467.

Consuela Baillo. (1913, noviembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 526.

Cotarelo y Mori, E. (1897). *Iriarte y su época*. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas. Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneura” (impresores de la Real casa).

Curioso violín: calavera humana. (1900, octubre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 212

Cyrano de Bergerac en música. (1906, marzo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 221.

Chailley, J., Challan H., y Aymat. C. (s.f.). *Teoría completa de la música*. París, Alphonse Leduc Editions Musicales

Churión, Juan José (1924). *El teatro en Caracas*. Caracas: Caracas, Tip. Vargas.

Diderot y D'Alembert (2002). *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication. (Musique)*. Edición facsímile.

Don Redescal Uzcátegui. (1893, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 28.

Edvard Grieg: El Chopin del norte. (1907, noviembre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 381.

Efectos de la música en los animales. (1899, junio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 179

Ejercicios prácticos: de Rosa Basalo. (1913, julio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 517.

El arpa. (1912, enero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 481.

El efecto de la música en los músculos. (1900, mayo 15). *El Cojo Ilustrado* N° 202

El lecho musical. (1908, enero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 386.

El pianino: por la casa J. Civerón Castillo, de Barquisimeto. (1901, agosto 1). *El Cojo Ilustrado* N° 231

El piano con pedaliér. (1896, agosto 1). *El Cojo Ilustrado* N° 111.

El violín con teclado. (1908, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 388

Electra, de Ricardo Strauss en Dresde. (1908, mayo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 393.

Ernst, A. (1893, febrero 1). Para el cancionero popular de Venezuela. *El Cojo Ilustrado*, N° 27.

Ernst, Adolfo (1875). *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*. Caracas, Imprenta de la Opinión Nacional.

Estévez y Gálvez C. A. (1916). *Historia y Teoría de la Música Elemental y Superior*. Caracas, Tip. Americana.

Fajardo, J. del R. (1999). *Las bibliotecas jesuíticas en la Venezuela colonial*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Fargas y Soler, Antonio (1852). *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona, imprenta de Joaquín Badaguer.

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128915&page=1>

Febres C. (1903, enero 15). ¿Qué es la música? *El Cojo Ilustrado* N° 266.

Feijoo, B. J. (1753). *Teatro crítico universal...* En Madrid, en la imprenta de Francisco del Hierro.

Feijoo, B. J. (1765). *Cartas eruditas y curiosas en que... se continúa el designio del Teatro Crítico Universal...* Madrid, en la imprenta de Gabriel Ramírez.

Fernández, H. (1876). *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano sin necesidad de ningún otro estudio y a la altura de todas las capacidades*. Caracas, imprenta venezolana.

Fernández, H. y Aramburu G [Editores](1876-1878 y 1880-1883). *El Zancudo*. Caracas, Imprenta Venezolana, 1876

Fracaso de Mateo Falcone. (1908, mayo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 393.

Fraydenberg, A. (1895). Materiales para la bibliografía nacional. En: *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. Caracas, Tip. El Cojo (I parte) y Tip. Moderna (II parte).

Fubini, Enrico (1997). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, S. A.

Fubini, Enrico (2002). *Los enciclopedistas y la música*. Valencia, ALDAIA.

Fuenmayor, Á. (1916). *Música: breves apuntes sobre su origen, desarrollo y objeto*. Caracas, Tipografía Americana.

Fuenmayor, Á. (1929). *Filosofía y música. Carta abierta al señor Vicente Emilio Sojo, maestro compositor de música, profesor de la Escuela de música y declamación de Caracas*. Caracas, Imprenta Venezuela.

García de Arrieta, Agustín [traductor y editor] (1797). “Prólogo”. En Batteux, Charles: *Principios filosóficos de la literatura*. Madrid, en la imprenta de Sancha.

García Leal, S. y Pedro Acosta. (2001). *El Zancudo: catálogo hemerográfico del semanario de 1876 a 1886. Aporte histórico al acervo musical venezolano*. Trabajo de grado no publicado, UCV, Caracas.

García y Santisteban, Rafael (1854, abril 19). “La polka”. *Diario de Avisos*, p. 3
Gerstäcker, F. (1968). *Viaje por Venezuela en el año 1868*. Caracas, UCV-FHE. Traducción del original de 1869.

Fargas y Soler, Antonio (1852). *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona, imprenta de Joaquín Badaguer.

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128915&page=1>

González Bona, C. (2004). *Trescientas cantas llaneras*. Barinas, Fundación Cultural Barinas, Alcaldía de Pedraza, CONAC.

Grases, Pedro. (1981). *La imprenta en Venezuela. Estudios y monografías*. Caracas, Seix Baral.

Guenkdjian, Gregorio (1993). *Partituras selectas de autores venezolanos publicadas en El Cojo Ilustrado*. Caracas, UPEL-Instituto pedagógico de Caracas.

Gumilla, J. (1993). *El Orinoco ilustrado y defendido*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.

Guido, Walter (1978). *Panorama de la música en Venezuela*. Caracas, Fundarte.

Guido, Walter (1980a). Síntesis de la música en Venezuela (primera parte). *Revista Musical de Venezuela*, 1, 23-33. Caracas, CONAC - Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Guido, Walter (1980b). Síntesis de la música en Venezuela (primera parte). *Revista Musical de Venezuela*, 2, 61-73. Caracas, CONAC - Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Gilij, F. S. (1987). *Ensayo de historia americana*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.

Guillén, Y., Medina, A. y Quintero T. (2008). *La música en el diario "La opinión nacional"*. Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Artes, mención Música. Caracas, UCV-FHE-Escuela de Artes.

Hernández, E. (1910, noviembre 15). Barrio Caraqueño. *El Cojo Ilustrado* N° 454.

Hernández, Rhazés. (1980). Breves apuntes para la historia de la crítica musical en Venezuela. *Revista Musical de Venezuela*, 1, 73-83. Caracas, Instituto latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (CONAC).

Herrera Irigoyen, Jesús María (Editor Propietario) y Revenga, Manuel (Director) (1892-1915). *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Empresa el Cojo.

Hilario Machado Guerra. (1899, junio 15). *El Cojo Ilustrado* N° 182.

Hojas de calendario: al clásico órgano se unen en las iglesias capitalinas “tres instrumentos nacionales: el furruco, el cinco y las maracas (1897, enero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 121

Horóscopo de Estrellas. (1908, abril 1). *El Cojo Ilustrado* N° 391.

Hurtado, Leopoldo (1971): *Introducción a la estética de la música.* Buenos Aires, Editorial Paidós.

Influencia curativa de la música. (1898, agosto 1). *El Cojo Ilustrado* N° 159

Influencia de la música sobre el cabello. (1897, marzo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 125

Ingenioso invento: para mejorar mala ejecución de pianistas (1898, marzo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 149

Iriarte (Yriarte), T. (1782). *Colección de obras en prosa y verso.* Madrid, en la imprenta de Benito Cano. Tomo I (el cual contiene el poema *La música*).

Iriarte (Yriarte), T. (1805). *Colección de obras en prosa y verso.* Madrid, en la imprenta Real. Tomo I (el cual contiene el poema *La música*).

Izquierdo König, José Manuel (2018). “Rossini’s reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources”. *Gioachino Rossini (1868-2018), la música y el mundo.* Ilaria Narici, Emilia Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton (Curadores). Pesaro, Fondazione Rossini. Pp. 413-435.

Juan Bautista Abreu: organista y constructor de órganos. (1895, septiembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 90

Juan Sebastián Bach: órgano en el cual tocó. (1896, Julio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 109

La Amico Fritz. (1892, enero 15). *El cojo ilustrado* N° 2

La Carmelita. (1903, junio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 267

La ciudad de Verviers: centro de los pianos de manubrio. (1900, enero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 194

La fuerza de un pianista. (1896, septiembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 114

La fuerza que se gasta en los pianos. (1899, diciembre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 191

La música contra las orugas. (1900, enero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 194

La música de color. (1898, marzo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 159

La música y el corazón (1897, mayo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 129

La música y el sistema nervioso. (1896, junio 15). *El Cojo Ilustrado* N° 110

La música y los dentistas. (1902, octubre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 248

La música y los tarantulados (1902, octubre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 260

La obra del Buen Consejo. (1912, diciembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 504

La Opera Electra de Strauss. (1908, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 388.

La pintura musical. (1896, octubre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 115

La tarántula: su picada. (1902, noviembre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 261

Laharpe, J. F. (1799-1805). *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne.* A Paris, chez hagasse impremeur Libraire, ruedes pointevins, n° 18

Larrazábal, M. M. (1834). *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno.* Caracas, Imprenta de Tomás Antero.

Leal, I. (1963). *Historia de la Universidad de Caracas*. Caracas, UCV, ediciones de la Biblioteca.

Leal, I. (1978). *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección de fuentes para la historia colonial de Venezuela.

Leo, Leonardo (1772c). *Solféos de Leo: para los principiantes de música*. Madrid, F. Palomino

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064450&page=1>

León Tello, Francisco José (1974). *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología)

Libro Curioso. (1892, enero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 2.

López Remacha, Miguel (1799). *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto*. En la oficina de Don Benito Cano.

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085043&page=1>

López Remacha, Miguel (1815). *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid, en la imprenta que fue de Fuentenebro (2ª ed. de 1820).

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081799&page=1>

López Remacha, Miguel (1820) *Melopea o instituciones teórico prácticas del solfeo, del buen gusto del canto y de la armonía*. Madrid, en la imprenta que fue de Fuentenebro.

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081799&page=1>

López Remacha, Miguel (1829). *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Caracas, Impreso por Tomás Antero.

Llamozas, S. (Director) (1882-1883). *La Lira Venezolana*. Caracas, Imprenta editorial de Méndez y Ca.

Llamozas, S. (1883, julio 1). El valse venezolano. *La Lira Venezolana* N° 14

Llamozas, S. (1893, febrero 1). Inés Angelina Borges: pianista. *El Cojo Ilustrado* N° 27.

Llamozas, S. (1896, noviembre 1). Ramón Delgado Palacios: pianista, compositor y organista. *El Cojo Ilustrado* N° 117.

Llamozas, S. (1897, marzo 1). Cavallería rusticana: temporada 1897, Empresa Luisi. *El Cojo Ilustrado* N° 125.

Llamozas, S. [Prologuista] (1916). Una obra interesante. En: Camilo Antonio Estévez y Gálvez, *Historia y teoría elemental y superior*. Caracas, Tip. Americana.

Llamozas, S. [Editor] (1998) *La Lira Venezolana: edición facsimilar*. Compilación y Estudio Preliminar de Hugo Quintana. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo – CONAC.

López Prieto, A. (1912). Salomé: tragedia de Oscar Wilde y drama musical de Richard Strauss. *El Cojo Ilustrado* N° 495.

Lopez-Calo, José (1983). *Historia de la música española: siglo XVII*. Madrid, Editorial Alianza.

Lorente, Andrés (1672). *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, en la imprenta de Nicolás de Xamares, mercader de libros.

Los caballos y la música. (1908, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 388

Los dedos de los pianistas. (1899, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 172

Loreto, E. (2001). *El teatro de Ángel Fuenmayor*. Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes. Caracas, UCV-FHE, Escuela de Artes. Tutor: Orlando Rodríguez.

Loti, P. (1905, septiembre 1). Música de España. Guitarra estas andaluces. *El Cojo Ilustrado* N° 329.

Luisa de Charpentier. (1908, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 388.

M. Honoré y su piano geológico. (1901, septiembre 15). *El cojo ilustrado* N° 234

Machado, J. E. (1922). *Cancionero popular venezolano*. Caracas, Librería española [segunda edición aumentada y corregida].

_____ Discurso ante la academia de la Historia

Maestro di Gesu. (1905, noviembre 15) *El Cojo Ilustrado* N° 334.

Magliano, E. (s.f.). *Música y músicos de Venezuela*. Inédito disponible en la Biblioteca Nacional de Venezuela, cota: R /780.92/ M273

Mancini, Giambattista (1774 *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Milán, Appresso Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore.

Disponible

en:

<https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100586/?st=gallery>

Morales Villar, María del Coral (2008). “Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica”. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y Música, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música. Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. Emilio Ros-Fábregas.

Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/17657477.pdf>

Marco Dorta, Enrique (1967). *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523 – 1828)*. Caracas, Fundación John Boulton.

María Jaël: *ideas sobre la ejecución del piano* (1897, junio 15). *El Cojo Ilustrado* N° 132

Marsillón, Ch. (1897, marzo 1). Los indios moki y su baile de serpiente. *El Cojo Ilustrado* N° 125.

*Mecánica musical*¹⁵² (s.f.) (sin pie de imprenta).

Medicina en notas (1897, marzo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 125

Medina, David (1998). *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona-España, ediciones Destino.

Méndez y Méndez, E. (1893a, abril 1). Zarzuela en el Teatro Caracas. *El Cojo Ilustrado* N° 31.

Méndez y Méndez, E. (1893b, junio 15). Capricho popular: última composición musical de Salvador N. Llamozas. *El Cojo Ilustrado* N° 36.

Méndez y Méndez, E. (1894, febrero 15). Lucía de Lamermoor y Ruy Blas: temporada de ópera 1894. *El Cojo Ilustrado* N° 52

Mendoza, Giovanni (2001). *Transcripción y análisis del método para flauta escrito por Juan José Tovar*. Trabajo de grado no publicado. Caracas, UCV.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1947). *Historia de las ideas estéticas en España*. Edición revisada y compilada por D. Enrique Sánchez reyes, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

Meserón, J. (1824). *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas, por Tomás Antero.

¹⁵² Como se explicó en su momento, esta obra anónima se atribuye comúnmente a Jesús María Suárez

Meserón, J. (1852). *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* [segunda edición]. Caracas, imprenta de Tomás Antero.

Milanca Guzmán M. (1993a). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.

Milanca Guzmán, M. (1982). El Cojo Ilustrado (1892-1915): una Investigación hemerográfica. *Revista Musical de Venezuela*, 6, 73-143. Caracas, CONAC - Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Milanca Guzmán, M. (1983). La Música en el Centenario del Libertador. *Revista Musical de Venezuela*, 9-11, 13-141. Caracas, CONAC - Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Milanca Guzmán, M. (1993b). *La Música en El Cojo Ilustrado*. Caracas, co-edición de la Dirección de Cultura de la UCV y de la Presidencia de la República. Dos tomos.

Moncada, Fredy (1999). Comentario a la reedición facsimilar del *Tratado de teoría música*, por Antonio Jesús Silva. *Revista musical de Venezuela* N° 40, pp. 283-384. Caracas, FUNVES/CONAC.

Música andariega: combinación del órgano y del arpa eólica. (1906, junio 1). *El Cojo Ilustrado*, N° 348

Nassarre, Pablo (1724) *Escuela música*. Edición facsímil de la primera parte de la obra impresa en Zaragoza, en 1724, por los Herederos de Diego de Larumbe.

Neubauer, John (1992). *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor Dis S. A.

Nota Teatral. (1909, junio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 419.

Notas breves: valor de los violines. (1908, agosto 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 400.

Notas breves: violín mecánico. (1908, abril 15). *El Cojo Ilustrado*, N° 392.

Noticias breves. (1908a, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 388.

Noticias breves. (1908b, mayo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 393.

Noticias breves. (1908c, agosto 1). *El Cojo Ilustrado* N° 399.

Novedad musical: Pelleas et Melisande, de Debussy (1908, diciembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 408.

Nuestros grabados. (1892, enero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 2.

Nuestros grabados. (1894a, marzo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 53.

Nuestros grabados. (1894b, marzo 15). *El Cojo Ilustrado* N° 54.

Nueva ópera de Humberto Giordano. (1908, enero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 385.

Nueva ópera de Mascagni. (1903, octubre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 284.

Nueva ópera italiana. (1908, abril 15). *El Cojo Ilustrado* N° 392.

Nuevo órgano para San Pedro de Roma. (1892, enero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 2

Nuevo órgano. (1895, septiembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 90

Nuevas piezas. (1906, diciembre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 359.

Obras nuevas. (1907, julio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 373.

Opera italiana. (1905, septiembre 15) *El Cojo Ilustrado* N° 330.

Operetas italianas. (1906, septiembre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 354.

Organillo y almas. (1909, enero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 409

Palacios, M. (1998). Heraclio Fernández [Comentario preliminar a la edición facsimilar del “Nuevo método para aprender a acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano...”] *Revista musical de Venezuela*, N° 38, pp. 299-305.

Palacios, M. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI- XVIII*. Caracas, FUNVES-UCV.

Parra León, C. (1989). *Filosofía universitaria (1788-1821)*. Caracas, ediciones de la Secretaría de la UCV.

Pedro B. Vinard. (1913, diciembre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 527.

Peña, I. (1955). *Música sin pentagrama*. Caracas: Editorial Sucre.

Peñín, J. (1980). Los estudios musicológicos en Venezuela. *Revista Musical de Venezuela*, 2, 75-87. Caracas, CONAC -Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Peñín, J. (1983). *Elementos de canto llano y figurado*, un documento para la historia. *Revista Musical de Venezuela*, 9-11, 249-267. Caracas, CONAC -Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Peñín, J. (1985). *José María Osorio: autor de la primera ópera venezolana*. Caracas, CONAC, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Peñín, J. (1989a). La imprenta, los fondos musicales y los estudios musicológicos en Venezuela [Prólogo]. En: *Enciclopedia de la música en Venezuela*.

Peñín, J. (1989b). Realidad de la musicología en Venezuela, [ponencia presentada en el marco de la primera edición de la Cátedra Latinoamericana de Musicología] *Revista Musical de Venezuela*, N° 27, pp. 45-61)

Peñín, J. (1994). La imprenta musical en Venezuela. *Papel Musical: revista de juventudes musicales de Venezuela*. Caracas, Enrique Cubillán Editor. Pp. 29 y 32-33.

Peñín, J. (1995). La imprenta musical en Venezuela (segunda parte). *Papel Musical: revista de juventudes musicales de Venezuela*. Caracas, Enrique Cubillán Editor. Pp. 14-16.

Peñín, J. (1997). Advertencia a la edición facsímil del *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según moderno*, de M. M. Larrazábal. *Revista Musical de Venezuela* 35, 177- 181. Caracas, FUNVES – CONAC.

Peñín, J. (1998). La imprenta, los fondos musicales y los estudios musicológicos en Venezuela. En José Peñín y Walter Guido (Dir.) *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas, Fundación Bigott.

Perea Romero, Martín (1975). *Catálogo de El Cojo Ilustrado*. Caracas/Venezuela, José Agustín Catalá Editor.

Pérez González, Juliana (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia.

Piezas nuevas. (1907,). *El Cojo Ilustrado* N° 368

Pino Iturrieta, E. (2000). “La urbanidad de Carreño. El corsé de las costumbres en el siglo XIX. En: José Peñín, *Música iberoamericana de salón: actas*

del congreso iberoamericano de musicología 1998. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo.

Plaza, Ramón de la. (1883). *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*. Caracas, Imprenta al Vapor de la Opinión Nacional.

Plaza, Ramón de la. (1884). *El Drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*. Caracas, Imprenta Editorial

Plaza, Ramón de la y la asociación. (1895). El arte en Venezuela. En *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. Caracas, Tip. El Cojo (I parte) y Tip. Moderna (II parte).

Pluche, M. (traducción al castellano de 1758). *Espectáculo de la naturaleza...* En Madrid, en la oficina de Joachin Ibarra.

Primera ópera escrita por un persa. (1908, abril 1). *El Cojo Ilustrado* N° 391.

Puccini, G. (1910). La música del porvenir. *El Cojo Ilustrado* N° 456.

Quintana, H. (1994). Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra escrito en Venezuela 184? *Anuario de estudios bolivarianos*, N° III, pp. 277-314. Caracas, Universidad Simón Bolívar. Disponible en:
https://www.academia.edu/8352083/Estudio_preliminar_sobre_el_primer_m%C3%A9todo_de_guitarra_publicado_en_Venezuela_184

Quintana, H. (1995a). Música aborigen en los cronistas de indias: caso venezolano. *Revista Montalbán*, 28, 157-175.
Disponible en:
https://www.academia.edu/9199942/M%C3%BAsica_aborigen_en_los_cronistas_de_Indias._Caso_venezolano

Quintana, H. (1996). El Sistema Sánchez: memoria sobre los signos de alteración de las notas y su reforma. *Papel Musical*. Caracas, Enrique Cubillán,

editor. Disponible en:

file:///C:/Users/Pc_win/Downloads/HugoJoseQuintanaMoreno.pdf

Quintana, H. (1998a). Notas Introdutorias... [a la edición facsímil del *Nuevo Método de Guitarra o Lira...*]. *Revista Musical de Venezuela*, 36, 196-206. Caracas, FUNVES-CONAC, 1998. Disponible en:

https://www.academia.edu/20167887/Nuevo_m%C3%A9todo_de_guitarra_o_lira_por_el_Caballero_de_.Notas_introdutorias_y_facs%C3%ADmil

Quintana, H. (1998b). Comentario al *Compendio de gramática musical*, de Francisco Tejera [reedición facsimilar]. *Revista musical de Venezuela* N° 37, pp. 243-345. Caracas, FUNVES-CONAC. Disponible en:

Quintana, H. (1999). Comentario preliminar al facsímil del *Compendio de historia musical*, por Jesús María Suárez. *Revista musical de Venezuela* N° 39, pp. 269-372. Caracas, FUNVES-CONAC.

Quintana, H. (2000a). Comentario preliminar al facsímil de *Rudimentos de la Música* (de Jesús María Suárez). *Revista Musical de Venezuela*, 41, 267-271. Caracas, FUNVES-CONAC.

Quintana, H. (2000b). El Movimiento Musical de la Caracas de Fines de Siglo XIX y Principios del XX, Visto a Través de las Páginas de El Cojo Ilustrado. *En Música Iberoamericana de Salón*. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología, 1998. Caracas, FUNVES.

Disponible en:

https://www.academia.edu/11304606/La_m%C3%BAsica_en_la_Caracas_de_fines_del_siglo_XIX_y_comienzos_del_siglo_XX_visto_a_trav%C3%A9s_de_las_p%C3%A1ginas_del_Cojo_Ilustrado

Quintana, H. (2000c). *Cincuenta años de publicaciones musicales caraqueñas (1870-1920)*. Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia de Venezuela, no editado. Caracas, UCAB.

Quintana, H. (2007b). Particularidades en la interpretación del canto gregoriano durante el período colonial hispano. *Ensayos históricos: anuario del instituto de estudios hispanoamericanos*. Caracas, UCV-FHE. Pp.21-40. Disponible en:

[https://www.academia.edu/5640075/Particularidades en la interpretaci%C3%B3n del canto gregoriano durante el per%C3%ADodo colonial hispano](https://www.academia.edu/5640075/Particularidades_en_la_interpretaci%C3%B3n_del_canto_gregoriano_durante_el_per%C3%ADodo_colonial_hispano)

Quintana, H. (2008). El poema “La música” de Tomás Iriarte: a propósito del cultivo del poema didascálico en la sociedad colonial caraqueña. *Extramuros, revista semestral arbitrada*. Caracas, UCV-FHE. Pp. 51-85. Disponible en:

[https://www.academia.edu/5640909/El poema la m%C3%BAsica de tom%C3%A1s iriarte](https://www.academia.edu/5640909/El_poema_la_m%C3%BAsica_de_tom%C3%A1s_iriarte).

Quintana, H. (2009). *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas*. Caracas, Fondo Editorial de Humanidades-UCV.

Disponible en:

[https://www.academia.edu/11875372/Textos y ensayos musicales pertene_cientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas per%C3%ADodo colonial](https://www.academia.edu/11875372/Textos_y_ensayos_musicales_pertene_cientes_a_la_biblioteca_de_la_Universidad_de_Caracas_per%C3%ADodo_colonial)

Quintana, H. (2011). *Cincuenta años de musicografía caraqueña*. UCV-CDCH.

Quintana, H. (2015). Primeros cincuenta años de la crítica musical en Caracas (1808-1858). *Revista Música e Investigación 23*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Disponible en:

[https://www.academia.edu/24963508/Primeros cincuenta a%C3%B1os de la critica musical en Caracas 1808 1858](https://www.academia.edu/24963508/Primeros_cincuenta_a%C3%B1os_de_la_critica_musical_en_Caracas_1808_1858)

Quintana, H. (2016a). Otros cincuenta años de la crítica musical en Caracas (1861-1911). *Revista Música e Investigación 24*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Disponible en:

https://www.academia.edu/36665158/Otros_cincuenta_a%C3%B1os_de_cr%C3%ADtica_musical_en_Caracas_1861-1911

Quintana, H. (2016b). “Nuevas noticias sobre Toribio Segura: alumno *sui generis* de Fernando Sor y profesor de guitarra en Caracas”, *Revista de Musicología SEdeM*, Vol. 49, N° 2, pp. 494-497.

Disponible en:

https://www.academia.edu/30566033/NUEVAS_NOTICIAS SOBRE TORIBIO_SEGURA_ALUMNO_SUI_GENERIS_DE_FERNANDO_SOR_Y_PROFESOR_DE_GUITARRA_EN_CARACAS_1837-1850

Quintana, H. (2018).” Del *Méthode de guitare ou lyre* (París, 1823) al *Nuevo método de guitarra o lira* (Caracas, s.f.). *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, N° 12, pp. 14-27.

Disponible en:

https://www.academia.edu/38093241/Del_Methode_de_guitare_ou_lyra_al_Nuevo_m%C3%A9todo_de_guitarra_o_lira.ROSETA_12-pages-1-20_1_.pdf

Quintana, H. (2022). “Orígenes de la enseñanza del bel canto en la Caracas”. *Revista Musical Chilena*, N° 237, pp. 172-196 (enero-julio 2022). Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/58036/71112>

Rasgo patriótico. (1811, octubre 12). *La Gaceta de Caracas*.

Reconto de invierno. (1908, marzo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 389

Redescal Uzcátegui. (1893, febrero 15). *El Cojo Ilustrado* N° 28

Revenga M. (1893, junio 1). Salvador N. Llamozas: Capricho popular. *El Cojo Ilustrado* N° 35.

Revenge M. (1892, junio 15). El elemento dramático en la ópera. *El Cojo Ilustrado* N° 178, p. 178.

Revista Europea. (1883, enero 1). *La Lira Venezolana* N° 2

Rey, D. (2008) *La crítica musical en El cojo ilustrado*. Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Historia. Caracas, UCV-FHE-Escuela de Historia.

Reynaldo Hahn, (1898, junio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 155.

Riera Leal, M. (2005). *Noticias musicales del Estado Lara* (Leal, M., 2005). Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Artes, mención música. UCV-FHE- Escuela de Artes.

Rius, J. (1840). *Ópera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana el Belisario, arreglada a la letra y música del original. Compuso la letra el señor Cammarano; la música el maestro Donizzetti*. Barcelona, Imprenta de Joaquin Verdagner.

Rodríguez, M. (1993). El Zancudo: un periódico de interés musical. *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, FUNVES/CONAC. N°32-33

Rodríguez, F. (1998). Los compositores venezolanos y la música de salón en las publicaciones *La Lira Venezolana* y *El Zancudo* 1880-1883. *Revista Musical de Venezuela*, 37, 101-136. Caracas, FUNVES/CONAC.

Rodríguez, Fidel (1999). *Caracas, la vida musical y sus sonidos (1830-1888)*. Caracas, editado por el Fondo Editorial 60 años de la Contraloría General de la República.

Rodríguez, M.L. (1914, diciembre 1). El concierto de Luis Alberto Sánchez: barítono. *El Cojo Ilustrado* N° 551.

Rodríguez, Miriam. (1993). El Zancudo: un periódico de interés musical. *Revista musical de Venezuela* 32-33, 78-90. Caracas, FUNVES/CONAC.

Rojas, A. (1893, marzo 15). El cancionero popular de Venezuela. *El Cojo Ilustrado* N° 30, pp. 100-102

Romero de Ávila, G. (1761). *Arte de canto llano y órgano o prontuario músico...* Madrid, por Joaquín Ibarra.

Romero Perozo, L. (s.f.). *Repertorio comentado de la Bibliografía Musical Venezolana*. Caracas, FUNVES/CONAC.

Rosales P, Gerardo (1998), *El método de enseñanza para el aprendizaje piano de Manuel Antonio Carreño. Su importancia histórica y adaptación al contexto pedagógico musical contemporáneo*. Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Artes, mención Música. UCV-FHE, Escuela de Artes.

Rousseau, Jean Jacques (1764). *Oeuvres de M. Rousseau*. Gernve. Nouvelle edition. Revue, corrigée, & augmentée de plufieurs morceaux qui n'avoient point encore paro. Tome II. A Neuchatel.

Rousseau, Jean Jacques (1792-1793). *Oeuvre completes de J. J. Rousseau*. Nouvelle edition, classée par order de matieres, et ornee de quatre – vingt- dix gravures.

Rousseau, Jean Jacques (1948): *Las confesiones*. Traducción de Rafael Urbano, revisada por José Bianco. Buenos Aires, W. M. Jackson inc. Editores.

Rousseau, Jean Jacques (1980). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Edición, prólogo y notas de Mauro Armiño. Akal Bolsillo.

Rubinstein, A. (1892a, febrero 15). La música y sus representantes. *El Cojo Ilustrado*, N° 4, pp. 58-59.

Rubinstein, A. (1892b, marzo 1). La música y sus representantes [Continuación]. *El Cojo Ilustrado*, N° 5, pp. 68-69.

Rubinstein, A. (1892c, marzo 15). La música y sus representantes [Continuación]. *El Cojo Ilustrado*, N° 6, pp. 90-92.

Ruiz Blanco, M. (1965). *Conversión de Píritu*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.

Sach, Carl (1987). *De los llanos*. Caracas, Fondo editorial CONICIT. Traducción del alemán, 1879.

Sagredo, H. (1995). Sobre estética de la música. *Argos, revista de la división de Ciencias Sociales de la USB*, 22-23, 279-293. Caracas, USB.

Salomé. (1907, junio 1). *El Cojo Ilustrado* N° 371.

San Joan, J (1694). *Dominicano en el cual se trata de las cosas que conducen al modo uniforme...* En Madrid, por la vida de D. Francisco Nieto.

Sánchez, A. (2015). *Noticias musicales en el semanario El nacional (1834-1841)*. Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Artes, Mención Música. UCV-FHE, Escuela de Artes. Tutor: Hugo Quintana. Base de datos en formato digital. Disponible en: <https://drive.google.com/drive/my-drive>

Sánchez, José Francisco (1895). El sistema Sánchez. En: *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. Caracas. Tip. Americana.

Sangiorgi, Felipe (1988). Catálogo de las partituras publicadas en “*El Cojo Ilustrado*” (1892-1915). *Revista Musical de Venezuela*, 24, 93-130. Caracas, FUNVES – CONAC.

Salas, Carlos y Eduardo Feo Calcaño (1960). *Sesquicentenario de la ópera en Caracas*. Caracas, Tipografía Vargas.

Sans, J. F. (1993). Aproximación analítica a las obras de los compositores de la Escuela de Chacao. *Revista Musical de Venezuela*, 33, 58-76. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo.

Sans, J. F. (1997). Nuevas Perspectivas en los Estudios de Música Colonial Venezolana. *Revista Musical de Venezuela*, 35, 1-36. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo.

Sans, J. F. (1999). El son claudicante de la danza. *Revista Bigott*, N° 50. Julio-septiembre, 1999. Caracas, Fundación Bigott.

Scholes, P. (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. España, Edhasa/Hermes/Sudamericana.

Segovia, A. M. (1873). [Contestación]. En Arnao, J. *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873*. Madrid, imprenta, fundición y estereotipia de don Juan Aguado.

Seis óperas nuevas. (1908, mayo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 394.

Seprum (1907, septiembre 1). La A.N.B.A: exámenes y velada en honor del general Cipriano castro y señora. *El Cojo Ilustrado* N° 377

Serrano Velasco, A., Saucó Escudero M. P., Martín Sanz, J. D. y Abad Amor. C. (1980). *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Madrid, Sociedad Española de Musicología.

Silva, Antonio Jesús (1884). *Tratado de teoría musical*. Caracas, Tipografía de Vapor de El Cojo.

Simón, Pedro (1987). *Noticias históricas de Venezuela*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.

Solea, de Isidoro de Lara. (1908, febrero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 387.

¿Son los sordomudos sensibles a la música? (1901, junio 15). *El Cojo Ilustrado* N° 228

Stevenson, R. (1980a). La música en la catedral de Caracas hasta 1836. *Revista Musical de Venezuela hasta 1836*, 1, 35-54. Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo – CONAC.

Stevenson, R. (1980b). La música en la catedral de Caracas hasta 1836 (segunda parte). *Revista Musical de Venezuela hasta 1836*, 2, 15-60. Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo – CONAC

Stevenson, R. (1980c). Libros: Ensayos sobre el arte en Venezuela, por Ramón de la Plaza. *Revista Musical de Venezuela*, 1, 164-165. Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (CONAC).

Suárez, J. M. (1873). *Rudimentos de la música*. Caracas, Alfred Rothe.

Suárez, J. M. (1877). *Rudimentos de la música*. Caracas, segunda edición aumentada, Alfred Rothe.

Suárez, J. M. (1896a, diciembre 15). Opera italiana: en el Teatro Municipal, temporada 1896. *El cojo ilustrado* N° 120

Suárez, J. M. (1896b, febrero 15). La compañía de ópera: un comentario de Salvador N. Llamozas. *El Cojo Ilustrado* N° 100

Suárez, J. M. (1901a, marzo 15). Compañía de ópera italiana: Teatro Municipal, temporada 1901. *El Cojo Ilustrado* N° 222

Suárez, J. M. (1901b, abril 1). Opera italiana: en el Teatro Municipal, temporada 1901. *El Cojo Ilustrado* N° 223

Suárez, J. M. (1909). *Compendio de historia musical, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Caracas, Nuevo Almacén de Música Antonio César Suárez.

Subirá, J. (1949). *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona, Consejo de Investigaciones Científicas – Instituto Superior de Música. Tomos I y II.

Tambores: de aluminio (1898, noviembre 1). *El Cojo Ilustrado* N° 165

Teatro Caracas. (1914a, febrero 1). *El Cojo Ilustrado* N° 531.

Teatro Caracas. (1914b, marzo 15). *El Cojo Ilustrado* N° 534.

Teatro municipal (1905, octubre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 332.

Tebas, de Rodríguez Sacas. (1908, septiembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 402

Tejera, F. (1890). *Compendio de Gramática Musical*. Caracas, publicada bajo los auspicios del Doctor Juan Pablo Rojas Paul Presidente de la República, Imprenta y litografía del Gobierno Nacional.

Topolski, Jerzy (1992). *Metodología de la historia*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Toro, E. (1900, octubre 1). ¿Qué es la música? *El Cojo Ilustrado* N° 211

Toro, E. (1900, octubre 1). Psicología de la música. *El Cojo Ilustrado* N° 21, pp. 606-611.

Tortoledo, N. (1993). Carta de Felipe Larrazábal a Octaviano Valle: un escrito de estética musical del siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela*, 32-33, 111-125. Caracas, FUNVES – CONAC.

Tortugas, langostas y violines. (1907, mayo 1). *El Cojo Ilustrado*, N° 369

Tosca, Tomás Vicente (1757). *Compendio matemático*. Valencia, en la imprenta de Joseph García. Tercera impresión corregida y aumentada... Tomo II (el cual comprende aritmética superior, álgebra y música).

Tosi, Pier Francesco (1723). *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna, per Lelio dalla Volpe.

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122024&page=1>

Un juicio sobre Bizet (1908) *El cojo ilustrado* N° 408.

Una influencia ignorada de la música. (1897, mayo 1). *El Cojo Ilustrado* N° 129

Una ópera nueva en Londres. (1899, septiembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 186.

Vocaciones artísticas. (1903, noviembre 15). *El Cojo Ilustrado* N° 286.

Vraz, E. (1992). *A través de la América ecuatorial*. Caracas, Fundación cultural Orinoco. Traducción del original, 1900.

Yanes, R. (junio-julio, 2005) La crítica de arte como género periodístico: un texto argumentativo que cumple una función cultural. *Razón y palabra*. Primera revista electrónica en América latina especializada en comunicación. N° 45

Disponible en: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n45/ryanes.htm

Zaragoza (1908, abril 1). *El Cojo Ilustrado* N° 391.

*Este libro fue diseñado, corregido, diagramado y publicado
por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico
de la Universidad Central de Venezuela
en el Fondo Editorial CDCH-UCV
2024*