

# Revista Musical de Venezuela

Nº 39

Eduardo Lira Espejo. *Teresa Carreño*

Margarita Martínez Benedicto. *Andrés Delgado Pardo (1870-1940)*

José Angel Viña Bolívar. *Bandas musicales de ciudad Bolívar en el siglo XIX*

Viana Cadenas. *Agustín Bethencourt Mendoza: Vida y aportes al movimiento musical venezolano y curazoleño*

Fidel Rodríguez Legendre. *La actividad musical de Felipe Larrazábal 1837 y 1873*

M. I. Brito Stelling. *Aportes a los estudios de la historia de la lírica en Caracas*

Claudia Calderón Sáenz. *Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia*

Carlos María Montero. *Tantum ergo* (Vicente E. Guevara T. Comentarios)

Jesús María Suárez. *Compendio de historia musical* (Hugo J. Quintana. Comentarios)



CONAC

REVISTA MUSICAL DE VENEZUELA

**COMPOSICIÓN DE TEXTOS, DIAGRAMACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL**

Vicente E. Guevara T.

**ESCANEADO Y RESTAURACIÓN DIGITAL DOCUMENTAL**

Gustavo A. Colmenares P.

**SOFTWARE DE TRANSCRIPCIÓN MUSICAL**

Finale 3.7.2

**TRADUCCIÓN**

Alfredo Marcano

Depósito legal: P.P.80-0068

© Fundación Vicente Emilio Sojo, 1999

Dirección: Avenida Santiago de Chile N° 17 . Urbanización Los Caobos, Caracas.

Apartado Postal 70537. Caracas 1071 Venezuela

E-Mail: [funves@reacciun.ve](mailto:funves@reacciun.ve)

Página Web: [www.funves.org.ve](http://www.funves.org.ve)

Teléfonos: Central (58 2) 793 5717 /4948 /6704

Fax (58 2) 793 5606

**IMPRESIÓN**

Cromotip

Edificio Atenás, piso 1, Urb. Ind. Lebrún, final Calle Secundaria, Petare.

Caracas - Venezuela

Teléfonos: (582) 2569930 / 2566780 / 2568181

Fax: (582) 2567786

La Fundación Vicente Emilio Sojo no se hace solidaria de las opiniones emitidas en los artículos y reseñas, las cuales son de la absoluta responsabilidad de sus autores.



# CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA (CONAC)

- DIRECTORIO**
- PRESIDENTE**  
Dr. Alejandro Armas
- DIRECTOR GENERAL**  
Lic. Benito Yrady
- SECRETARIO**  
Dr. Antonio López Ortega
- VOCAL DIRECTIVO**  
Dr. Domingo Miliani
- VOCAL DIRECTIVO**  
Dr. Igor Delgado Senior

# CONTENIDO

**ARTÍCULOS**

Eduardo Lira Espejo. *Teresa Carreño* ..... 1

Margarita Martínez Benedicto. *Andrés Delgado Pardo (1870-1940)* ..... 81

José Angel Viña Bolívar. *Bandas musicales de ciudad Bolívar en el siglo XIX* ... 137

Viana Cadenas. *Agustín Bethencourt Mendoza: Vida y aportes al movimiento musical venezolano y curazoleño* ..... 191

Fidel Rodríguez Legendre. *La actividad musical de Felipe Larrazábal 1837 y 1873* ..... 203

M. I. Brito Stelling. *Aportes a los estudios de la historia de la lírica en Caracas* 215

Claudia Calderón Sáenz. *Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia* ..... 219

**COLABORADORES** ..... 257

**PARTITURA**

Carlos María Montero. *Tantum ergo* ..... 259

Vicente E. Guevara T. Comentarios.

**DOCUMENTOS**

Jesús María Suárez. *Compendio de historia musical* ..... 269

Hugo J. Quintana. Comentarios.

Publicaciones de la Fundación Vicente Emilio Sojo ..... 375



Fidel Rodríguez Legendre

## LA ACTIVIDAD MUSICAL DE FELIPE LARRAZÁBAL 1837 Y 1873

**Resumen:** El autor puntualiza aspectos de la vida y obra de este extraordinario músico venezolano, tanto en lo relacionado con su pensamiento estético, como docentes y de compositor, haciendo referencia a su amplia labor intelectual, donde la música jugó un papel determinante, aunque hoy sea más conocido por sus actuaciones políticas o de escritor de los más variados temas.

**Abstract:** The author points out aspects of this extraordinary Venezuelan musician's life and work, so much in what relates to his aesthetic and teaching thinking as well as to his compositional doing, referring to his wide intellectual work where music played a determinant role although today he is better known for his acting in politics or as a writer of the most varied topics.

Durante la etapa republicana que se inicia a partir de 1830 en Venezuela, la figura de Felipe Larrazábal aparece vinculada a la actividad política nacional por su participación como miembro fundador del Partido Liberal en el año 1840, al lado del político Antonio Leocadio Guzmán y el publicista Tomás Lander. También es conocido por su desempeño como articulista de temas tan variados como historia de Venezuela, historia universal, política, literatura, religión, estadística, filología, arquitectura, sociología y geografía, así como organizador y redactor de publicaciones de carácter general como *El Patriota* (Caracas, 1845) y *El Federalista* (Caracas, 1863).

Por otra parte, el musicólogo José Peñín nos habla del desempeño de tal personaje en distintos cargos: gobernador de la provincia de Caracas (1853), diputado

al Congreso Nacional por la provincia de Caracas (1849), ministro de la Alta Corte Federal, juez de Primera Instancia, secretario de Hacienda, director de Instrucción Pública, ministro y presidente de la Suprema Corte de Justicia (16:104), a lo cual se suma su labor como escritor e historiador con obras como *Principios de Derecho Político o Elementos de la Ciencia Constitucional*, *Obras Literarias* en dos volúmenes, *La Historia de los Seminarios Clericales y Vida del Libertador*. Además, José Antonio Calcaño nos informa sobre la vinculación y participación como "...miembro de la Real Sociedad Literaria de Utrech; de la de Geografía y Estadística de México; de la Sociedad de Ciencias Sociales y Bellas Artes de Caracas, de la cual fue Presidente, y de varias otras corporaciones literarias y científicas europeas" (7:304).



Insistiendo en su actividad académica y de formación intelectual, debemos señalar que Larrazábal siguió estudios de jurisprudencia en la Universidad de Caracas –hoy Universidad Central de Venezuela–, obteniendo para el 9 de octubre de 1842 el grado de Doctor en Derecho Civil (7:303).

Con el objeto de brindar un perfil un poco más completo sobre el quehacer político de este venezolano, es dado apuntar la postura crítica tomada por Larrazábal con respecto al gobierno de Guzmán Blanco durante el período correspondiente al septenio (1870-1877) por diferencias con la administración del llamado Ilustre Americano. Sobre este punto existen dos versiones; la primera suministrada por la nieta de Felipe Larrazábal, señora Leticia Larrazábal Tinoco la cual pasamos a reproducir íntegramente, dada la importancia del testimonio ofrecido por este personaje:

Allá por 1870, Felipe Larrazábal, doctor en Derecho Civil, periodista, humanista y músico, vivía con sus hijos en *La Limerá*, una residencia solariega que quedaba ubicada donde ahora hay una Iglesia, frente a la cárcel, por Monzón. La familia gozaba de amplio bienestar y éxito. Podían haber seguido siendo felices si ese año no hubiera tomado el poder Antonio Guzmán Blanco, en el mes de abril y si dos de los hijos de Felipe no se hubieran declarado anti-gobiernistas. Pero Oscar y Juan Santos no querían ver al dictador ocupando la casa de Gobierno. Sus hermanos Horacio, Drucila, María Teresa y Lucila no se inquietaban mayormente por las alternativas políticas, pero sí se preocupaban por el padre,

Felipe, que arrugaba el ceño mientras revisaba y seleccionaba documentos y cartas del Libertador que pensaba publicar, además de la última parte de su *Vida de Bolívar*, aparecida en 1865.

Guzmán Blanco se disgustó seriamente con la preclara familia que no le hacía venias. Además, había ya comprobado que Oscar Larrazábal, uno de los hijos de Felipe, era un revolucionario declarado contra su Gobierno. Y una noche subrepticamente, tuvo que salir la familia de la querida casa solariega donde todos habían nacido, para repartirse por el mundo, sin hogar, sin propiedades, sin el bienestar que aquí tenían.

Algunos partieron hacia Colombia, otros hacia Curazao. Mientras tanto, Guzmán Blanco confiscaba *La Limerá* y todos los bienes de los Larrazábal, lamentando no haberles podido dar alcance (17:40).

La segunda versión sobre el distanciamiento entre Larrazábal y Guzmán es expuesta por José Antonio Calcaño en los términos siguientes:

Había surgido una seria desavenencia entre Guzmán Blanco y él. Al subir a la Presidencia, Guzmán no había tomado muy en cuenta la constante labor de Larrazábal por el liberalismo desde hacía más de 30 años. Los viejos liberales inspiraban a Guzmán Blanco algo de desconfianza, porque habiendo sido compañeros de su padre podían tomarlo a él por un jovencuelo. Por esto fue descartando poco a poco a los viejos amarillos (7:305).

Fruto de estas desavenencias, Larrazábal inicia actividades conspirativas con el general Matías Salazar –para el momen-

to vicepresidente de la República–, lo cual trajo como consecuencia la salida de ambos para Europa por disposición del propio Guzmán. Sin embargo, Larrazábal y Salazar se trasladan a Curazao, donde inician una nueva rebelión la cual va a fracasar, desembocando en el enjuiciamiento y muerte de Salazar y el exilio definitivo de Larrazábal (7:305), cuya permanencia en la isla es descrita por Calcaño en los términos siguientes:

Larrazábal permaneció en Curazao con algunos de sus hijos. Guzmán había confiscado *La Limerá* (residencia ubicada en Caracas en la esquina de Monzón) y los demás bienes de Don Felipe, por lo que era muy precaria la situación de éste en la Antilla holandesa. Con unos dineros que ganó su hijo Juan Santos (se dice que fue un premio en una lotería), emprendió Larrazábal un viaje a Europa con el objeto de publicar algunas obras inéditas que había terminado [...] Partió hacia Nueva York y allí tomó el vapor *Ville du Havre*, rumbo a Francia. Este buque chocó en la madrugada del 23 de noviembre de 1873 con el buque *Lochran* y se hundió en 16 minutos. Se perdieron 110 vidas en el siniestro y todas las obras inéditas y los documentos de Larrazábal (7:306).

De esta manera, finaliza la existencia de este venezolano de excepción. No obstante, más allá de su intensa actividad vital, una de sus facetas menos conocidas por el tratamiento que la historiografía tradicional hace de su figura otorgándole preeminencia a la actuación política, es la relacionada con su práctica como músico, habiendo jugado

un papel de importancia como compositor, instrumentista y docente. Pero quizás haya sido en el campo de la composición, análisis y divulgación musical académicos, donde podemos ubicar aportes sustantivos, por lo cual podríamos afirmar que Felipe Larrazábal fue uno de los músicos venezolanos más representativos del siglo XIX y uno de los principales exponentes del romanticismo musical en Venezuela.

#### ETAPA DE FORMACIÓN EN EL CAMPO MUSICAL

Felipe Larrazábal nace en plena guerra de independencia (Caracas, 31 de julio de 1816), por lo cual su familia, de acuerdo con los señalamientos de Ramón de la Plaza, decide trasladarse a España; esta circunstancia es descrita en los términos siguientes: “Vióse obligado con sus padres a correr los azares de aquellas emigraciones a que se vieron impelidos los patriotas durante la prolongada lucha de nuestra independencia (9:144).

Desconocemos de hecho, la postura de la familia Larrazábal Betancourt con respecto a la gesta emancipadora, así como de las circunstancias vividas a partir del año 1812 y que hubiesen motivado el viaje a la metrópoli; tampoco conocemos el año exacto en el cual se realizó el traslado de la familia Larrazábal. La única información manejada sobre este hecho la proporciona José Antonio Calcaño quien nos señala lo siguiente:

El buque en que navegaban fue apresado por el corsario Bernard, quien perdonó la vida a los prisioneros y los



abandonó sin recursos en una playa de Puerto Rico. La familia de Larrazábal se trasladó a Cádiz y de allí a Madrid, donde residieron por algún tiempo. Fue tal vez en la capital española donde Felipe y sus hermanos comenzaron sus estudios musicales (7:301).

Será en España donde Felipe dará inicio a sus estudios musicales junto con sus hermanos Manuel María, Juan Manuel y José Antonio Larrazábal. No poseemos datos precisos sobre su estancia en Europa, salvo la mención realizada por Ramón de la Plaza:

Ese niño que vivió alimentado en el hogar con el amor de España y bajo la obediencia más respetuosa por S.M. el Rey don Fernando VII, apenas llegado a la edad del común criterio, de la razón propia, revélase contra esos ídolos impuestos a la conciencia en donde no cabe sino la fe del patriota fervoroso, la emancipación americana, la entusiasta idolatría por el Libertador (9:144).

Sobre el retorno de la familia Larrazábal a Venezuela, el profesor José Peñín señala que: "No se sabe en qué fecha regresaron a Caracas, pero los tenemos participando como instrumentistas en la orquesta de Toribio Segura el año 1837" (16:104).

A partir de la tercera década del siglo XIX, cuando la familia Larrazábal regresa a Venezuela, los hermanos prosiguen su formación artística con el compositor Atanasio Bello Montero, además de asistir a las clases dictadas por el gran sinfonista venezolano Juan Meserón en

el Colegio Independencia regentado por Feliciano Montenegro Colón (idem.).

Los datos aportados anteriormente son los únicos manejados por la historiografía tradicional con respecto a esa primera etapa de formación musical, no habiendo podido precisar alguna otra información al respecto. Sin embargo, estimamos que los mismos son incompletos, pues dada la calidad de su obra musical, así como de los aspectos referidos a docencia, análisis, divulgación musical, y sus reflexiones sobre el problema de la estética y la música, Larrazábal debió haber tenido acceso a una formación más amplia y completa en este campo, la cual incluso abarcaba la ejecución del piano, investigación que está pendiente y quizás requeriría de una revisión documental en los conservatorios de Madrid.

#### ACTIVIDAD PEDAGÓGICA Y DIVULGATIVA

Respecto de las actividades de enseñanza y divulgación de nuestro personaje, éstas se manifestaron primeramente en la creación y dirección de instituciones abocadas a la enseñanza de la música. En tal sentido, para el año 1868 funda en Caracas un Conservatorio de Música, en tanto que para el año 1870 es designado Director del Conservatorio Bellas Artes creado por decreto del 7 de mayo del mismo año (12:631). Sobre este hecho Tomás Polanco Alcántara nos señala lo siguiente:

En el Conservatorio debía enseñarse, gratuitamente, música teórica y práctica, además de dibujo, pintura y gra-

bado y su Director fue el Dr. Felipe Larrazábal, en aquel momento un *viejo liberal*, entonces amigo personal de Guzmán y de reputada fama por su formación, inteligencia y gusto musical. El Instituto debió de haber sufrido las consecuencias de las dificultades políticas, posteriormente surgidas entre Larrazábal y Guzmán pero, sin embargo, su actividad musical siguió adelante (12:634).

Sin embargo, los detalles de su administración en tales instituciones son desconocidos por la inexistencia de datos y documentos que pudiesen arrojar mayor información. No ocurre lo mismo con su actividad divulgativa, cuyos frutos han quedado asentados en libros y publicaciones periódicas de la época. De esta forma, sus trabajos tocan diferentes problemas y aspectos relacionados con la música académica, que van desde consideraciones sobre estética, hasta análisis detallados a propósito de la situación de esta música en Venezuela.

El primer trabajo de importancia lo encontramos editado en las *Obras Literarias* (1862), donde se incluye un ensayo titulado "Historia de los progresos del piano", cuyo objetivo consiste en analizar el proceso de evolución y desarrollo en la técnica de este instrumento en Europa. En la interpretación hecha por Larrazábal, se apuntan como ideas principales las siguientes:

a) El proceso de desarrollo de la técnica pianística ha tenido en la familia Bach – y particularmente en Juan Sebastián Bach – uno de los puntos fundamentales de apoyo. En tal sentido, una de las cir-

cunstancias que corroboran dicha idea, es la publicación del *Clave bien temperado*, obra que por cierto fue revisada por el propio Larrazábal en el Conservatorio de París.

A la contribución de Bach se sumarían también los aportes de Haydn y Mozart, aunque no son bien precisados.

b) En la segunda idea de importancia, Larrazábal plantea como hito fundamental en la evolución de la técnica pianística, las contribuciones de Muzio Clementi resumidos en los términos siguientes: i) Establece reglas invariables en el mecanismo de digitación y en el arte de producir un sonido conveniente; ii) Escribe un conjunto de métodos donde, a partir de una serie de ejercicios técnicos, busca resolver inconvenientes y problemas en la ejecución de este instrumento.

c) Con la aparición de Clementi se produce la división de la escuela de ejecución pianística en Europa, en dos vertientes descritas por Larrazábal en los términos siguientes: i) La escuela de Bach, donde "...domina un carácter serio, una necesidad de armonía plena, una filosofía concentrada" (4:359), y ii) La escuela de Clementi, en la cual "...descuellan la melodía, la brillantez y la propiedad estudiada de la ejecución..." (idem.).

De acuerdo con esta clasificación las escuelas de Mozart y Beethoven no son más que modificaciones de la de Bach, en tanto que los estilos de Cramer, Hummel, Field, Dussek y Bertini, están ubicados en la línea técnica de Clementi.

Otro trabajo donde nuestro personaje aporta –aunque de manera indirecta– in-



formación relacionada con la música occidental es en la *Historia de los Seminarios Clericales*, donde de una manera sucinta pero sustancial define y brinda datos sobre el "Canto Gregoriano" y su surgimiento; en tal sentido, señala que el mismo vendría a ser "El canto de la Iglesia llamado también canto llano..." (5:139), pudiéndose ubicar sus orígenes en la iniciativa de San Atanasio, patriarca de Alejandría, quien a decir de Larrazábal, lo inventó en el siglo IV para el servicio de su catedral. Luego, "...San Ambrosio lo mejoró modificándolo, y por fin, el Papa Gregorio...hábil músico de su tiempo, le dio las reglas y la entonación que hoy tiene, dándole a la vez su nombre" (idem).

Hemos incluido estas informaciones, dada su importancia para el momento y las circunstancias históricas en las cuales Larrazábal realiza su aporte, lo cual nos da cuenta de su erudición.

A los datos anteriores se suma la redacción de un *Diccionario analítico-histórico de la música*, obra inédita, la cual se perdió junto con otros valiosísimos documentos, en el naufragio del año 1873. Sabemos de su existencia por la inclusión de una de las "voces" del mismo en el periódico *El Federalista*, del 10 de diciembre de 1863. El término "Festival" es explicado en su totalidad, y de cuyo texto reproduciremos una parte:

*Festival.* Esta palabra tiene un sentido puramente litúrgico, del cual no es nuestro propósito ocuparnos; en el lenguaje musical designa ciertas solemnidades en parte religiosas y en parte mundanas, en las cuales se ejecutan

corales y oratorios enteros con desarrollo extraordinario de lujo y de medios de ejecución. Es en Inglaterra donde los festivales o ejecuciones musicales (musical performances) han tenido origen; y los más bellos que las crónicas recuerdan son los que, en 1784 y 1787, se celebraron en conmemoración de Handel, cerca de la tumba de este gran compositor, en la rica abadía de Westminster. Dichas fiestas, a las cuales concurrió el auditorio más distinguido y numeroso que se haya visto jamás en Inglaterra (el rei [sic] y todos los príncipes de la sangre, la nobleza, los ministros de Estado; los arzobispos y los jefes del parlamento y de la magistratura), forman época en la historia de la música; época que honra tanto al arte y la gratitud nacional, como al hombre ilustre cuya memoria solemnizaron... (1:2-3)

La posible difusión de este diccionario es desconocida para nosotros. Cabe la posibilidad de que algún particular o persona vinculados al autor, hubiesen tenido acceso al mismo. Sin embargo, y lo reiteramos, desconocemos otros aspectos sobre el punto.

Una parte sustantiva del trabajo de Larrazábal con respecto a la música académica la podemos ubicar en el ámbito de la prensa. En periódicos como *El Federalista* y la *Opinión Nacional*, hemos encontrado artículos de verdadero interés, no sólo para formarnos una idea de la estatura intelectual y musical de este venezolano, sino que además son de un gran valor histórico-documental para la comprensión de aspectos relacionados con las características del ambiente musical en Venezuela hacia finales de la sexta década del siglo XIX. En tal sentido,

comentaremos primeramente un trabajo publicado en *El Federalista* del 5 de diciembre de 1868, a propósito de una petición realizada por un grupo de músicos valencianos, integrantes de una Sociedad Filarmónica recientemente fundada en Valencia presidida por Luis Celis Belisario.

Su importancia como tal radica en dos aspectos comentados en el mismo: en primer lugar, Larrazábal nos revela los conocimientos adquiridos en lo que a orquestación se refiere, dando cuenta de los instrumentos necesarios para la formación de una orquesta sinfónica, así como de las posibilidades técnicas y tímbricas de las diferentes familias de instrumentos. Pero el segundo aspecto es quizá el más relevante, ya que se relaciona con la situación por la cual atraviesa la práctica musical en Venezuela para el año 1868. De acuerdo con esta idea, comienza señalando que:

Por desgracia para el progreso del arte en [Venezuela], muchos se dedican hoy [sic] a ejecutar en el piano acompañamientos ruidosos de danzas y vales, en un ritmo inexorable hasta el fastidio; y pocos son los que se consagran a estudiar violín, viola, violoncello, trompa, clarinete, oboe, etc (3:1).

Luego de este primer señalamiento, agrega que antes en Venezuela, había más esmero por el cultivo y estudio de los instrumentos y música orquestal, mientras que para el referido año 1868 "...se hace más imposible reunir una orquesta y ejecutar las obras de los grandes maestros" (idem). Seguidamente, advierte la inexistencia de músicos idóneos para la

ejecución de instrumentos como el fígle, trombón, fagote, oboe, viola, etc.

Esta suerte de diagnóstico es concluida de los términos siguientes:

Si la música debiera seguir en Venezuela tal cual hoy se halla, sin progreso, es evidente que dejaría de existir en poco tiempo, al menos la gran música, la música seria y de conjunto; y tendríamos que conformarnos con unas polcas, ejecutadas locamente en el piano, o, cuando más, con algunas piezas de Litz [sic] o de Thalberg, en que el ejecutante, que no puede estar a la altura del autor, no interpreta, no da el sentido a la frase, no toca con desembarazo y con aquella tranquilidad, hija de la posesión y del talento... (idem).

Estas afirmaciones nos permiten recomponer parcialmente la situación de la práctica musical instrumental en nuestro país, después de la Revolución Azul del año 1868, encabezada por José Tadeo Monagas, cuando es de suponer que luego de una situación de inestabilidad política, fruto de las guerras civiles —no sólo la Revolución Azul, sino la guerra Federal (1859-1863)—, las condiciones para el ejercicio de las artes en general, y de la música en particular, no eran las más propicias.

El otro artículo de interés en lo que a música se refiere y que pasaremos a analizar, fue el aparecido en *El Federalista* del 4 de septiembre de 1868, en el cual nos ofrece una interesante apreciación sobre el arte de los sonidos desde el punto de vista de la estética, estableciendo al mismo tiempo el vínculo específico con la pintura.



La primera idea que establece nuestro personaje consiste en concebir la música como un arte cuyo medio de desarrollo se ubica en el espacio físico. Con esto, no es que niegue la concepción tradicional en la música la cual aparece asociada al tiempo como variable fundamental para su realización, sino que la complementa. En tal sentido, la primera idea le lleva a establecer un paralelo entre música y pintura, por tener ambas en común un espacio como medio para su concreción. Esta postura es expuesta de la siguiente manera:

Para dar vida a una idea, para pintar las pasiones humanas y hallar la expresión de lo invisible, el pintor toma los matices de intensidad que necesita, en la luz: el músico toma los que le conviene, en las ondas sonoras. La luz y el sonido están en la naturaleza. La transmisión progresiva de la luz en el espacio es semejante a la propagación sucesiva del sonido en el mismo medio (2:1).

Esta similitud registrada en procesos distintos estaría sustentada, de acuerdo con la postura de Larrazábal, por:

Una lei [sic] fundamental, idéntica, lei que sirve de base a los fenómenos generales, [y que en consecuencia preside] los resultados de estructuras diversas o a los modos distintos de ejercicio; ofreciendo sin embargo esos efectos cierta analogía entre sí, que nace precisamente de la analogía de origen (idem).

De acuerdo con lo señalado, este tipo de relación es lo que va a permitir a la música "...arte más expansivo e ideal..."(idem.)

producir en el alma el mismo tipo de sensaciones que se creían únicamente reservadas a la pintura; así, la música llega a ser "pintoresca". Para ejemplificar lo apuntado, el autor señala que:

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, que admiramos en los ricos paisajes de Poussin, de Claudio Lorraine, de Vernet y de Calame (idem.).

No obstante, luego de todas las argumentaciones ofrecidas, insiste en la necesidad de establecer diferencias de modalidad entre la luz, instrumento del pintor, y el sonido, instrumento del músico. Así, es más inmediata la captación del fenómeno plástico, ya que por ejemplo, en el caso de una pintura, hay la posibilidad de captar todos sus elementos de manera simultánea, sin la exigencia de utilizar grandes intervalos; en otras palabras, la percepción de cada uno de los elementos del cuadro no requiere de la aparición de los mismos en distintos intervalos de tiempo. No sucede lo mismo para el caso de la música; por ejemplo:

Una sonata, un vals mismo, cualquiera composición, por corta que sea, necesita tiempo para que la sucesión de los motivos melódicos que traducen el pensamiento lleguen a complementarse, y las ideas del maestro pueden tener el desenvolvimiento que requieren. Ver es muy rápido. El ojo es un prodigio... y la visión es tanto más viva y

momentosa [sic], cuanto más amplia es la pupila, mayor la movilidad el iris y más firme la constitución de la retina y del nervio óptico. Oír es más moroso; los sonidos se perciben sucesivamente; y éste es a mi juicio el triunfo de la música, porque dura más tiempo el elemento del placer (idem).

A esta primera diferencia se suma la particularidad de que en el caso de la pintura no se precisa de intermediarios para que se establezca la relación entre el público y la obra de arte, es decir, "...un cuadro está todo en la tela". Sin embargo, con la música no ocurre lo mismo, ya que "...la obra musical no está completa en la partición escrita..." sino que toma vida en el momento de ser ejecutada. En consecuencia, "...el compositor necesita [de ejecutantes], para que los oyentes juzguen y puedan estimar su composición..."(idem). Por esta circunstancia, se considera que en la música existen dos "fuerzas", por una sola de la pintura, a saber, la "fuerza" del compositor, y la que emana del artista ejecutante.

Estas apreciaciones nos revelan su incursión en un tema poco estudiado acerca de los músicos venezolanos del siglo XIX, como fue el de la estética musical.

#### LA ACTIVIDAD DE CREACIÓN

Dentro de los diferentes aspectos abordados hasta el momento en cuanto al vínculo de Larrazábal con la música, quizás sea el de la composición uno de los más importantes, dada la cantidad de obras y la calidad técnica de una de las pocas pie-

zas que se ha conservado hasta el momento *El trío para violín, cello y piano*, Opus 138. Sabemos, gracias a un catálogo de sus obras elaborado por uno de sus hijos también llamado Felipe Larrazábal, quien fue músico y se desempeñó como profesor en el Conservatorio de Bogotá (7:307) que este compositor venezolano escribió treinta y tres obras para piano, diecisiete obras para canto, y una serie de piezas de cámara a lo cual se suma una ópera a la que había dedicado no pocas horas de su tiempo, y cuyos manuscritos se perdieron junto con el resto de su producción musical, así como otros documentos de importancia, durante el referido naufragio acaecido el 23 de noviembre de 1873, y en el cual muere el propio Larrazábal.

No obstante, como ya señalamos anteriormente, ha quedado para la historia de la música en Venezuela el mencionado trío Opus 138, considerado como una joya musical de nuestro romanticismo decimonónico. Esta pieza escrita en cuatro movimientos, nos sirve de muestra para constatar el elevado nivel técnico, en cuanto al manejo de elementos como la armonía, el contrapunto, la orquestación, y formas musicales, así como la inigualable creatividad de este personaje y el profundo sentido del pensamiento musical, manifiesto en la manera lógica como va hilvanando las ideas expuestas por el violín, el cello y el piano.

Es lamentable la pérdida del resto de su obra musical, pues de haberse conservado, tendríamos un concepto más amplio de su calidad como compositor y una justa representación en el campo



creativo-musical venezolano, e incluso latinoamericano, del siglo pasado. En todo caso, la pervivencia del mencionado trío ha bastado para que Felipe Larrazábal tenga un puesto de honor dentro del grupo de músicos que durante las primeras décadas de la etapa republicana se abocaron a la tarea de la creación y ejecución musical, como fueron los casos de Juan Meserón, José Angel Montero, Federico Villena y Teresa Carreño, a cuya lista debemos sumar con mucha justicia el nombre de Felipe Larrazábal.

#### OBRA MUSICAL DE FELIPE LARRAZÁBAL

##### PIANO

*Gran Fantasia Dramática*; *Gran Sonata* a cuatro manos en fa menor; *Paráfrasis sobre un tema del "Mesías" de Handel*, a cuatro manos; *Nocturno* en mi bemol. *Sonatas* Op. 15, Op. 18, Op. 23; *Nocturno "Adiós mi Elena"*; *Gondolina*, la *Sirena de Sorrento*; *Reverie*; *Barcarola* en la bemol; *El Canto del Proscrit*; *Scherzo*; *Presto* en do sostenido menor; *Nocturno característico* en fa sostenido menor; *Anita*, valse de concierto; *Pensée Musicale*; *Scherzo*; *Impromptu* en mi; *Idilio*; *Romance sans Paroles*; *Balada N°1*

en si; *Balada N° 2* en re; *Bluette N° 1*; *Bluette N° 2*; *Variaciones brillantes sobre el "Ultimo pensamiento de Weber"*; *Fantasia brillante sobre el Freyschutz*; *Fantasia brillante sobre "Los Hugonotes"*; *Pardon de Ploermel*; *Preludio*; *Meditación* en si bemol; *Primer* en sol bemol.

##### OBRAS DE CAMARA

*Trío* para piano, violín y violoncello en la mayor; *Trío* en fa menor; *Trío* en sol menor; *Trío* en re bemol; *Trío* en si; *Quinteto* en mi bemol menor; *Cuarteto* en do menor.

##### OBRAS PARA CANTO

*Canon a dos voces* en mi bemol; *Fuga coreada* en fa mayor; *Marzia*, aria para soprano; *Nizza*, para mezzosoprano; *La Petite Mediante*, para soprano; *La Jeune Mourante*, para soprano; *So Near and So Far*, para bajo; *Serenata*, para tenor; Dúo "Non ti scordar di me", para soprano y tenor; Dúo "Dicca sentire", para soprano y mezzosoprano; *Terzetto "Se tu m'amassi"*, para soprano, tenor y bajo; Plegaria "Oh Dio Possente", para soprano o tenor; Dúo *Guardava entrambi il ciel*, para tenor y soprano; *Romanza "Era la notte placida"*, para tenor; *Terzetto "Tutto, tutto intorno"*, para bajo, soprano y mezzosoprano (7:318).

#### FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

##### HEMEROGRAFÍA Y OBRAS BIBLIOGRÁFICAS DE FELIPE LARRAZABAL

- 1-Felipe Larrazábal, "Un festival en Londres", en *El Federalista*, 10 de diciembre de 1863, pp.2-3.
- 2-Felipe Larrazábal, "Estética musical" en *El Federalista*, 4 de septiembre de 1868, N°1568, p.1.

3-Felipe Larrazábal, "Bellas Artes: Sociedad Filarmónica" en *El Federalista*, 5 de diciembre de 1868, N°1.584, p.1.

4-Felipe Larrazábal, "Bellas Artes. Historia de los progresos del piano" en *Obras Literarias*. Caracas, 1862.

5-Felipe Larrazábal, *Historia de los seminarios clericales*. Caracas, 1856.

##### BIBLIOGRAFÍA Y REVISTAS ESPECIALIZADAS EN MÚSICA

6-José Antonio Calcaño, *400 Años de Música Caraqueña*. Caracas, Círculo Musical, 1967.

7-José Antonio Calcaño, *La Ciudad y su Música*, Caracas. Monte Ávila Editores, 1985.

8-Alberto Calzavara, *Historia de la Música en Venezuela*. Caracas, Fundación Pampero, 1987.

9-De la Plaza, Ramón, *Ensayos sobre El Arte en Venezuela*. Caracas, Imprenta Nacional, 1977.

10-Walter Guido, "Síntesis de la historia de la música en Venezuela" (segunda parte) en *Revista Musical de Venezuela N°2*. Caracas, ILVES-CONAC, septiembre-diciembre, 1980, pp. 61-73.

11-Mario Milanca Guzmán, "La Música en el Centenario del Libertador" en *Revista Musical de Venezuela N°9-11*. Caracas, ILVES-CONAC, 1983, pp.13-141.

12-Tomás Polanco Alcántara, *Guzmán Blanco: Tragedia en seis partes y un epílogo*, Caracas. Grijalbo, 1992.

13-Fidel Rodríguez Legendre, "Felipe Larrazábal y La Actividad Musical en Caracas entre 1840 y 1873" en *II Jornadas de Investigación Histórica*. Caracas, UCV-Rectorado, 1992, pp. 469-478.

##### DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

14-*Diccionario de Historia de Venezuela*, Caracas, Fundación Polar, 1997, Tomos I, II, III, IV.

15-*Enciclopedia de la música en Venezuela*, Caracas, Fundación Bigott, 1998, Tomo I.

16-*Enciclopedia de la música en Venezuela*, Caracas, Fundación Bigott, 1998, Tomo II.

##### Hemerografía

17-María Elena Páez, "Felipe Larrazábal" en *Elite* N°1675, Caracas, 2 de noviembre de 1957, pp. 40-41.