

Revista Musical Nº 37 de Venezuela

Mario Milanca. *La música en el periódico chileno El Ferrocarril 1855-1865*

Mariantonia Palacios. *1498-1998, quinientos años de las primeras noticias musicales en «esta tierra de gracia»*

Fidel Rodríguez. *Los compositores venezolanos y la música de salón en las publicaciones Lira Venezolana y El Zancudo 1880-1883*

Juan Francisco Sans. *Sonata y trivialidad en América Latina*

Alejandro Bruzual. *Las siete visitas de Andrés Segovia*

Francisco Rodrigo. *Paralelismo místico entre San Juan de la Cruz y Tomás Luis de Victoria*



REVISTA MUSICAL DE VENEZUELA

ESPECIALIZADA EN LA INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS MUSICALES

FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO, CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA, CONAC

Año XVIII

Caracas, Venezuela, mayo-agosto, 1998.

Nº 37



El padre Sojo y la Escuela de Chacao, óleo de Armando Barrios

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR
José Peñín

COMPOSICIÓN DE TEXTOS Y DIAGRAMACIÓN

Vicente E. Guevara

ESCANEO Y RESTAURACIÓN DIGITAL DOCUMENTAL

Gustavo A. Colmenares

Margarita Martínez

SOFTWARE DE TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

Finale 3.7.2

TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

Yaneth Díaz de Guevara

TRADUCCIÓN

Alfredo Marciano

Depósito legal: P.P.80-0068

© Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998

Dirección: Avenida Santiago de Chile Nº 17 . Los Caobos, Caracas.

Apartado Postal 70537. Caracas 1071 Venezuela

E-Mail: funves@reacciun.ve

Página Web: www.funves.org.ve

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

Fax (58 2) 793 5606

La Fundación 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. Oscar Sambrano Urdaneta

DIRECTORA GENERAL

Dra. Ludmila Calvo de Rodríguez

SECRETARIO

Dr. Gustavo Arnstein

VOCAL DIRECTIVO

Dr. Moisés Moleiro

VOCAL DIRECTIVO

Dr. Elías Pino Iturrieta

CONTENIDO

ARTÍCULOS

Mario Milanca. *La música en el periódico chileno El Ferrocarril, 1855-1865* 1

Mariantonia Palacios. *1498-1998, quinientos años de las primeras noticias musicales en «esta tierra de gracia»* 79

Fidel Rodríguez. *Los compositores venezolanos y la música de salón en las publicaciones Lira Venezolana y El Zancudo 1880-1883* 101

Juan Francisco Sans. *Sonata y trivialidad en América Latina* 137

Alejandro Bruzual. *Las siete visitas de Andrés Segovia* 163

Francisco Rodrigo. *Paralelismo místico entre San Juan de la Cruz y Tomás Luis de Victoria* 187

COLABORADORES 233

PARTITURAS

Ramón de la Plaza. *Berceuse* 235

DOCUMENTOS

Francisco M. Tejera. *Compendio de gramática musical* 243

Publicaciones de la Fundación Vicente Emilio Sojo 353

y edades no las borre, no se ahogue en los anchos mares, pasen a las Islas más remotas, a los rincones y enseñadas más escondidas.

Pedro Simón. Prólogo.

Notoria es la mención que hace Fray Pedro Simón en su cuarta noticia, Cap. XXVI de la segunda parte, de los ritos de velación de los indígenas. Recoge la ceremonia de entierro de un cacique y nos describe que una anciana venerable se paraba diariamente frente a la casa del principal fallecido *compuesta de muchas sargas de caracoles, en cuello, brazos y piernas, ..., y con triste canto decía las proezas y valentías de la vida del difunto, y sacaba ciertos pasos, de cómo las iba cantando a vista de todos,*

a veces el arco con que peleaba, otras las flechas, otras la macana y otras las lanzas, ..., y los demás que a ella le parecían podía engrandecer a la persona de su señor. Una canción de gesta indígena...

AMÉRICO VESPUCIO. CARTA DEL 4 DE SEPTIEMBRE DE 1504.

Nace en Florencia (Italia) en 1454. Cedió su nombre al mundo recién descubierto por Colón. Salió de Cádiz en 1499 rumbo al Nuevo Mundo con la expedición de Alonso de Ojeda. La carta dirigida a su condiscípulo Pedro Soderini donde describe sus 4 viajes fue publicada por primera vez en 1507, siendo reeditada en numerosas oportunidades a lo largo del siglo XVI.

Fidel Rodríguez

LOS COMPOSITORES VENEZOLANOS Y LA MÚSICA DE SALÓN EN LAS PUBLICACIONES LIRA VENEZOLANA Y EL ZANCUDO 1880-1883

Resumen: Se detiene el autor en consideraciones sobre la importancia y función social de la música durante el período de gobierno (directo o indirecto) del presidente Guzmán Blanco, guzmancismo (1870-1888), con la intención de ubicar en su espacio histórico los datos musicales que se registran en *El Zancudo* y *La Lira Venezolana*. Revisa también las opiniones de la historiografía venezolana sobre este período.

Abstract: The author stops on considerations about the importance and social function of music during the (direct or indirect) governments of the president Guzmán Blanco, guzmancismo (1870-1888), with the intention of locating in their historical space the musical data registered in *El Zancudo* and in *La Lira Venezolana*. He also reviews the opinions of the Venezuelan historiography on this period.

"Tampoco de esta música de salón tenemos una sola nota" (39:60). Esta apreciación, formulada por el musicólogo José Peñín en la primera edición de la Cátedra Latinoamericana de Musicología realizada en Caracas en 1988, aunque está referida al desconocimiento de la música de salón cultivada en Venezuela durante el siglo XVIII, podría hacerse extensiva al siglo XIX, por lo menos, para el caso específico de los estudios histórico-musicológicos llevados a cabo en nuestro país. En todo caso, sería injusto desconocer el acucioso trabajo de contados investigadores, quienes han ofrecido sus mejores esfuerzos en esta área de la historia cultural. Sin embargo, la aparición de textos, artículos y edición de partituras relacionados con el tema, pareciera ir acompañada por una toma de conciencia, en cuanto a

las dimensiones, exigencias y limitaciones que surgen progresivamente.

Partiendo de esta apreciación personal, quizás discutible, el presente artículo está dirigido al estudio de la música de salón compuesta por algunos compositores y creadores venezolanos entre los años 1880 y 1883, a partir de la información existente en dos publicaciones musicales: *El Zancudo* y *Lira Venezolana*. En tal sentido se persigue, el análisis del proceso de creación, a lo cual se suma el abordaje de la dinámica socio-musical así como los creadores y su música. De acuerdo con el mencionado objetivo, pondremos el acento en dos aspectos:

Establecer algunas consideraciones relativas a los enfoques tradicionales existentes en la historiografía de la música,

así como el tratamiento realizado con respecto a la creación musical en Venezuela durante el régimen de Antonio Guzmán Blanco (1870-1888), y un segundo punto tendiente a examinar la dinámica musical caraqueña del momento, para luego ubicar elementos puntuales asociados a la música de salón.

Ahora bien, antes de abordar estos dos puntos, expondremos algunos datos referidos al contexto del período, así como ciertas apreciaciones relacionadas con Antonio Guzmán Blanco, personaje clave y fundamental, en cuanto al ejercicio del poder y a la formulación de un proyecto nacional modernizante en la Venezuela de la época. Esta especie de marco contextual, nos permitirá vincular la música de salón, con ciertas variables relacionadas con el guzmanato.

Finalmente, debemos aclarar que la utilización de *El Zancudo* y *Lira Venezolana* como fuentes primarias, responde al hecho de haber sido publicaciones dedicadas a difundir el quehacer musical, además de incluir repertorio pianístico asociado a la música de salón, compuesto en su casi totalidad, por creadores nacionales. Por otra parte, los datos aparecidos en ambas revistas, nos han permitido realizar una especie de radiografía sobre la vida musical llevada a cabo en Caracas desde el 12 de febrero de 1880 hasta el 22 de abril de 1883, en el caso de *El Zancudo*, mientras que *Lira Venezolana* nos ofrece importantísima información a partir del 28 de octubre de 1882 hasta el 13 de noviembre de 1883, lo cual permite un

registro de casi cuatro años de actividades. Con respecto a *El Zancudo*, debemos aclarar que tuvo una primera etapa de edición entre los años 1876 al 1877; sin embargo, no incluimos dichos materiales en nuestra investigación, ya que hubiese excedido los límites de la misma.

ANTONIO GUZMÁN BLANCO: PRESIDENCIAS Y CONTEXTO

En el libro *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*, la historiadora María Elena González Deluca señala que fue durante la etapa denominada como guzmanato, cuando -gracias a una coyuntura propicia- se logra formular una estrategia global tendiente a fundar las bases para un desarrollo capitalista en Venezuela "...mediante la aplicación de una fórmula que parecía tener atributos mágicos: capital, ferrocarriles, e inmigración" (22:20). Dentro del modelo de desarrollo de la economía y la política venezolanas planteados en ese período, se establece -según la autora- una modalidad que tipifica los gobiernos de Guzmán como fue la asociación entre política y negocios, con vistas a lograr un proceso de modernización inspirado en la idea de progreso.

Más allá de la posible discusión en cuanto a la concreción de este proyecto y sus logros efectivos en pos de una modernidad decimonónica, sin duda se implementaron cambios nada desdeñables durante los tres períodos de gobierno directo ejercido por el "Ilustre Americano" -septenio (1870-1877),

quinquenio (1879-1884) y bienio (1886-1888)- los cuales, sumados a las administraciones de los presidentes Linares Alcántara (1877-1879) y Joaquín Crespo (1884-1886), han sido calificados como guzmanato.

En una breve valoración sobre esta etapa, Ramón Díaz Sánchez señala que "...después de Bolívar, Guzmán Blanco es el gobernante que deja huella más definida y de verdadero contenido revolucionario, pero es en la primera de sus etapas en la que queda grabada esa huella. Los dos períodos siguientes serán sólo de afirmación y disfrute de su poder". (19:258)

Ensayando una apretada síntesis, el historiador Luis Cipriano Rodríguez menciona los siguientes puntos de la administración guzmancista: fortalecimiento del Fisco y del Ejército, políticas para la superación del atraso como la implementación de la Instrucción pública, gratuita y obligatoria (1870), Registro civil, Dirección General de Estadísticas (enero de 1871), Censo General de la Nación (agosto de 1873), construcción de caminos, carreteras y ferrocarriles (como el Ferrocarril Bolívar) construcción de obras arquitectónicas (como el Teatro Guzmán Blanco después Teatro Municipal y el Templo Masónico), abolición de los impuestos de cabotaje para productos nacionales, y pago de peajes en las carreteras, creación de la Compañía de Crédito, creación del primer y segundo Banco Caracas (1876 y 1877 respectivamente), realización del Segundo Censo Oficial (1881), autorización para el desarrollo

de industrias livianas (cordelería y azúcar) y de manufacturas para la producción de jabones, cigarrillos y cerillos, y creación de la Casa de la Moneda, por señalar algunos de los logros (31:209-211).

No obstante, para L. C. Rodríguez, si bien se observa una multiplicidad de realizaciones objetivas, podrían cuestionarse los logros de una "...gestión inscrita en el modelo de Despotismo ilustrado o Autocracia civilizadora que habla del progreso general pero no del beneficio popular" (31:214-215).

En cuanto a la situación social, Luis Salamanca destaca la formación, bajo la sombra de Guzmán, de nuevos núcleos sociales y la renovación de actores en el seno de la oligarquía venezolana, estructurándose un nuevo bloque social detentador de privilegios. Los sectores conformadores del mencionado bloque serán los nuevos terratenientes (surgidos de la Guerra Federal, muchos de los cuales eran caudillos militares, y que ya para el año 1873, en un porcentaje menor al 1% "de la población útil para el trabajo", concentraban la riqueza territorial agraria); el sector comercial-usuario (el cual se inserta en el aparato económico mediante la modalidad mercantil financiera de las Casas Comerciales) y el sector de hacendados y cultivadores (grupo menos favorecido del bloque dominante) (33:209-210). Nombres como H. Echenagucia, Manuel Garrote, Fortunato Corvaia, Luis Vallenilla, Guillermo Stürup, Sebastián Martí Allegrett, Modesto Urbaneja, Calixto León, Alejandro Viso, H.L. Boulton, A. Valarino, Juan

Ignacio Rodríguez, Reute y Röhl entre otros, van a conformar la élite social del guzmanato.

Es importante mencionar este aspecto, ya que los elementos que conforman esta mencionada élite serán el receptáculo de las actividades y prácticas musicales de corte académico, por lo menos como público consumidor de espectáculos, incluyendo por supuesto, aquéllos vinculados con la música de salón. Por otra parte, no debemos perder de vista el aspecto sociocultural, donde se observa el afrancesamiento de las costumbres con el protagonismo de esas clases pudientes. Ermila Troconis de Veracochea señala cómo Guzmán impone esta modalidad:

...se hizo común realizar grandes bailes y saraos donde imperaba la moda francesa; en los banquetes se imitaba la comida francesa e incluso en los salones de la alta sociedad era frecuente utilizar palabras en francés, como símbolo de refinamiento y elegancia, lo cual perduró hasta muy entrado este siglo (37:186).

A esta circunstancia, en el marco del afrancesamiento, se suman las características de las reuniones sociales de esa época amenizadas "...con música clásica, la cual era interpretada por artistas nacionales y extranjeros, a quienes se invitaba especialmente para tales ocasiones" (idem). Dicho proceso, ya en el plano de la música de salón y la creación de un repertorio pianístico para ser degustado por las élites, no fue un fenómeno exclusivo de la Venezuela guzmancista; en tal sentido Jacques Attali

registra similar experiencia en Europa, cuando afirma en su libro *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* que la "...amplitud del repertorio para piano en el siglo XIX va ligada sin duda al lugar que ocupa este instrumento en los salones burgueses del siglo XIX, como medio de trato social, de imitación de los salones parisenses y de las cortes" (13:105).

Indudablemente, esta modalidad tendrá sus efectos en nuestro medio, hecho confirmado por Aída Lagos:

Durante la segunda mitad del siglo XIX la música para piano llega a consolidarse en Venezuela, no sólo como expresión musical, sino como un elemento importante dentro de algunas manifestaciones de carácter social. Una de estas manifestaciones es el *salón*, en el que la música para piano protagonizó y conquistó su propio espacio, generando con ello infinidad de seguidores que se volcaron a componer obras para este fin (40).

Pero esta inserción de la música de salón en las élites y la ubicación del piano como instrumento clave para su realización, no sólo se registra en improvisadas salas de conciertos y teatros, sino que penetra el espacio habitable de las clases pudientes, internalizándose inclusive en los hábitos, la mentalidad y destrezas que debían manejar los representantes de ese sector, no sólo a nivel de la ejecución de dicho instrumento e interpretación de las obras asociadas al repertorio pianístico, sino inclusive, en la posibilidad de componer piezas enmarcadas en alguna de las

microformas musicales de la época como el valse. De esta forma, ejecución del piano y creación de música, se transforman en componentes de los modales, contenidos mentales, formación cultural y saber constituido de las élites.

En todo caso, sin la intención de caer en generalizaciones y sociologismos, son interesantes las apreciaciones que sobre este aspecto nos aporta el musicólogo José Peñín:

No hubo casa de cierta posición social donde las muchachas no tocasen o compusiesen vales para piano. Se lo hace propio, se criolliza en su métrica y en sus giros melódicos, frescos, naturales, espontáneos, escurridizos, de trazo corto, entrecortados, insinuantes, llenos de ingenuidad, salpicados o saltarines (saltaperico le dirán), y siempre en un marco de gran elegancia y finura (28:154).

Por su parte, la investigadora y pianista Mariantonia Palacios en su trabajo titulado *Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX*, al explicar la ejecución del valse por fantasía a cuatro manos (a cargo de dos pianistas), ilustra esta modalidad, reproduciendo las impresiones de los viajeros y cronistas del siglo XIX, destacando el protagonismo de las clases pudientes:

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 (38:110).

Sobre estos aspectos, ahondaremos en las páginas siguientes, sin embargo no queremos cerrar esta sección sin mencionar brevemente la acción cultural durante el guzmanato, y el interés personal de Guzmán Blanco por las expresiones artísticas, incluyendo la música.

En el trabajo *Historia de la Cultura en Venezuela*, la historiadora Yolanda Segnini afirma que fue precisamente durante el guzmanato cuando la actividad cultural pasa a ser objeto de cuidado por parte del Estado Venezolano:

Bien sea por la influencia francesa del primer mandatario que lo lleva a imitar algunas acciones de la <<culta>> Francia, o bien por su personalidad ególatra por lo cual busca inmortalizarse en obras monumentales para la cultura, lo cierto es que, durante su mandato y el de sus protegidos, se pone en práctica una política cultural implícita de innegable trascendencia para el país, la cual se traduce en la institucionalización oficial del quehacer artístico e intelectual (36:23).

Por su parte, Roberto Lovera De-Sola quien califica a Guzmán como "animador cultural", afirma que en la actividad desplegada por el Ilustre Americano desde la Presidencia, el sector cultural siempre recibió atención. En tal sentido, afirma:

Guzmán Blanco reorganizó la Universidad, creó un Conservatorio de Bellas Artes, un Museo de historia natural, estableció la Instrucción Pública, Libre y Obligatoria creando una *renta para la instrucción... y... Juntas nacionales y locales* [para organizar y

presidir] *la instrucción popular* (25:225).

Isabel Aretz también reconoce en Guzmán, el mérito de haber auspiciado el desarrollo de las bellas artes y de las letras, impulsando la educación, la recopilación de música popular y el desarrollo de la música académica. Ya en el plano específico de la música, Aretz nos ofrece la siguiente síntesis:

El libro de Ramón de la Plaza, (...) las ediciones de música que casi no se repiten hasta nuestros días, la presentación de una ópera venezolana escrita entonces como *Virginia* de José Ángel Montero, o el impulso que cobra la corriente nacionalista en todos los ámbitos del arte y del folklore, son otras tantas muestras de algo que no ocurre siempre en nuestros países cuando el terreno no está debidamente abonado (12:151).

Las apreciaciones de Segnini, Lovera De-Sola y Aretz, podrían abrir espacio para una reflexión a propósito de las cualidades organizativas e intereses de Guzmán Blanco, los cuales no se circunscribieron solamente a los planos político-militar y administrativo-económico, sino que abarcaron también la cultura y las bellas artes. Este fenómeno, nos permite apreciar una forma de liderazgo y ejercicio del poder donde se sintetizan el caudillo político-militar y el caudillo cultural en un mismo actor social. Tal experiencia, pareciera ser exclusiva del siglo XIX, ya que en el siglo XX, por lo menos para el caso venezolano, esa unidad de funciones y roles se disuelve, dando lugar al surgimiento de caudillos políticos y militares

como es el caso de Juan Vicente Gómez, y caudillos culturales, rol asumido por el maestro Vicente Emilio Sojo en el caso particular de la música académica.

En este orden de ideas, cabe mencionar brevemente las posibles razones que motivaron en Guzmán Blanco una disposición favorable para con las manifestaciones artísticas. Sobre este punto, resultan esclarecedoras las apreciaciones de Tomás Polanco Alcántara:

Guzmán Blanco no fue músico, pintor, ni escritor de calidad pero, por todos los indicios y elementos apreciativos que se conocen sobre su preparación intelectual y carácter, no puede negarse que tenía interés personal por las manifestaciones y expresiones artísticas (30:631).

Polanco Alcántara sustancia esta idea tomando en cuenta, primeramente, la posible aproximación de Guzmán a una formación básica en la música, cuando fue alumno en el Colegio de la Independencia regentado por Feliciano Montenegro y Colón, donde se impartían conocimientos musicales. También toma en cuenta la importancia dada por el Ilustre Americano a los temas asociados a la música "...como puede deducirse tanto de las referencias a obras musicales que contienen sus escritos juveniles como del cruce de noticias, acerca de la temporada de ópera en Caracas, habido entre él y su hermano Juan de Mata, en 1866 cuando Guzmán estaba en Europa (30:632).

También se señala la posible asistencia de Guzmán Blanco antes del año 1870,

a las presentaciones de ópera realizadas en París en la Salle Favart ubicada en la Rue Lepeletier, así como la audición de música durante sus exilios en Curazao "...pues en esa isla existían buenos intérpretes, gusto y afición musical" (30:633).

En cuanto a las acciones directas tomadas desde la alta magistratura, Guzmán propicia la creación de institutos dedicados a la enseñanza musical, así como las actividades vinculadas a la celebración del Centenario del Nacimiento del Libertador (punto que abordaremos en las secciones siguientes), a lo cual se debe añadir la edificación del Teatro Guzmán Blanco.

En síntesis, el guzmanato quizás fue, durante la etapa de la Venezuela republicana en el siglo XIX, una de los períodos de mayor estímulo por parte del Estado para el quehacer musical tanto académico como popular, y será en el marco de esta dinámica socio-histórica, que la música de salón va a experimentar un repunte importante, registrable inclusive en el aspecto de creación, en lo que a repertorio pianístico se refiere.

CONSIDERACIONES HISTORIOGRÁFICAS

Es importante precisar algunos criterios asociados al enfoque historiográfico-musical, en función de lograr una interpretación menos prejuiciada del proceso musical-académico registrado en Caracas durante el período antes señalado. Este aspecto es clave, ya que los trabajos realizados sobre el período -inscritos en el marco de la historiografía

tradicional de la música en Venezuela tienden a una desvalorización de la actividad creacional registrada para entonces.

Esta apreciación es compartida por la investigadora Mariantonia Palacios quien, aparte de señalar "...que la música decimonónica ha sido poco estudiada [incluyendo] la música de salón..." (38:100), también observa juicios valorativos en investigadores como Rhazés Hernández López y José Antonio Calcaño quienes sostienen "...que el repertorio producido en el siglo XIX en Venezuela no puede compararse cualitativamente ni cuantitativamente con el que se produjo durante el período colonial" (38:99). En síntesis, la profesora Palacios afirma que:

El siglo XIX venezolano es entonces considerado como un período de letargo cultural, una especie de era de oscurantismo artístico, de Edad Media entre el *milagro musical* de la colonia en el siglo XVIII y la Escuela Nacionalista de Santa Capilla en el siglo XX (38:100).

Por su parte, Juan Francisco Sans en un reciente trabajo titulado *Una sonata venezolana*, también coincide en las mismas observaciones sobre la historiografía musical, no sólo en Venezuela sino en la Latinoamérica, en cuanto a la posición peyorativa frente a las composiciones del siglo XIX, y en especial, la música de salón (35:6). Con respecto al campo historiográfico-musical nacional, Sans ve en Juan Bautista Plaza uno de los musicólogos que manejó esta postura, cuando afirmaba

que los compositores decimonónicos asociados a la música de salón, eran generalmente unos diletantes, sin una preparación técnica suficiente, gestores de un repertorio contentivo de piezas anodinas, dirigidas al recreo de una sociedad elegante "...tan sólo dispuesta a pasar sus ratos de ocio en compañía de gente que no le diera mucho que pensar (idem).

Sin embargo Sans observa dificultades en esta postura ya que "...la música de América Latina en el XIX, la que nos identifica como continente, es precisamente esa música anodina, y no otra" (35:7).

Desde nuestro punto de vista, es posible que tal circunstancia haya sido la consecuencia de aplicar criterios historiográficos cargados de un fuerte contenido eurocéntrico, cuyos puntos de referencia son ubicables en aspectos asociados, por ejemplo, a las formas musicales, armonía y orquestación, utilizados por los compositores europeos de tradición germánica, a finales del siglo XIX. En consecuencia, la evaluación histórico-musical y estética de la actividad de composición de los creadores venezolanos durante el período del guzmanato, tiende a una crítica negativa en la cual se dejan a un lado los posibles aportes de las obras musicales de entonces, producto precisamente, de un enfoque no adecuado a las especificidades del proceso musical venezolano en particular.

Con el objeto de ilustrar esta idea, tomaremos en cuenta las apreciaciones que sobre la dinámica musical nacional

de finales del siglo XIX, nos presenta el musicólogo José Antonio Calcaño. De acuerdo con el autor de *La Ciudad y su Música*, "...la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del XIX marca lo que podría llamarse la época de oro de nuestra historia musical" (14:66). Sin embargo, -como lo apunta el propio Calcaño- los logros de ese primer lapso se verán disminuidos con motivo de la guerra de Independencia y el surgimiento de una sociedad menos pacífica que la colonial. De esta forma, "...la vida políticamente convulsionada de todo el siglo XIX produjo en el campo musical una lenta y continuada decadencia que era imposible detener" (idem).

Más adelante agrega que el romanticismo fue introduciéndose en las costumbres, en los cambios sociales, en la literatura y que en el caso de la música generó un sentimentalismo de poco valor. Como consecuencia "...se hablaba de la inspiración como cosa opuesta al estudio y al dominio de la técnica, y esto dio por resultado compositores de escasa o ninguna preparación (salvo honrosas excepciones) y fue conduciendo al público hacia la predilección por obras banales y de mal gusto" (idem).

En cuanto al período de Guzmán, concretamente señala lo siguiente:

En los bailes, a medida que avanzaba el siglo se fue imponiendo el valse, cuyo cultivo llevó, sobre todo en la época del Presidente Guzmán Blanco, casi a eclipsar todo otro tipo de composición musical. Los pocos músicos importantes de la época compusieron valeses de gran valor musi-

cal, pero la pléyade de los compositores menores pasó la vida componiendo valsecitos de ninguna trascendencia. Fue un siglo de pequeños aficionados que desconocían los nuevos mundos musicales que se abrían en Europa (idem).

Finalmente, comenta que "...la afición por la ópera italiana se fue haciendo más firme a todo lo largo del siglo. Sin embargo, no fueron los altos valores de la ópera los que predominaron en la preferencia del público, sino los aspectos más frívolos o falsos, y las exageraciones de mal gusto de los cantantes" (idem).

De este balance presentado por Calcaño, se desprende que el proceso musical durante el guzmanato, entra contradictoriamente en su fase de decadencia. Y decimos "contradictoriamente" pues fue durante esos años cuando, a nuestro juicio y de acuerdo con la información obtenida, se le prestó una protección oficial significativa a la actividad musical del siglo XIX: se construyeron teatros, se crearon institutos dedicados a la enseñanza de las bellas artes, y se otorgó ayuda financiera para realizar espectáculos. En síntesis, se ofreció apoyo en general a todas las actividades emparentadas con el quehacer artístico, incluyendo a la música.

A esto debemos agregar la circulación de material musical impreso, a través de revistas, periódicos musicales y ediciones especiales donde encontramos una apreciable cantidad de obras compuestas para piano, lo cual generó un interesante desarrollo de la música de

salón. Entre dichas publicaciones tenemos *El Zancudo*, *Lira Venezolana* y *El Álbum Lírico*, por sólo mencionar los ejemplos más conocidos. A esta circunstancia cabe sumar una intensa actividad asociada a la crítica musical, la cual fue desplegada no sólo en las publicaciones de corte cultural y musical, sino que abarcaba inclusive, periódicos de interés general como fue el caso de *La Opinión Nacional*.

Cabría agregar, un significativo proceso registrado a nivel de la creación como fue el surgimiento del nacionalismo musical como corriente estética de importancia, logrando su concreción efectiva en la referida música de salón compuesta para piano. Este fenómeno logra manifestarse en dos vertientes: a) por un lado la producción de piezas musicales en las cuales se adoptan ritmos y melodías populares, que serán combinados con las técnicas de composición asociados a la armonía y la técnica pianística; b) La metamorfosis registrada en las microformas musicales inscritas en la estética del romanticismo musical europeo, como fue el caso del vals, la polca y la mazurka, las cuales, al llegar a Venezuela, serán objeto de transformaciones por la influencia de los elementos rítmicos nacionales, dando lugar al "acriollamiento" de las mencionadas microformas.

Todos esos señalamientos, nos llevan a una reconsideración con respecto a las interpretaciones que sobre el mencionado período han sido llevadas a cabo desde la historiografía musical-tradicional, donde en última instancia, los cri-

terios historiográficos para la investigación e interpretación de los datos no se han adaptado a los elementos específicos de la realidad socio-histórica y musical de Venezuela.

LA DINÁMICA MUSICAL EN CARACAS Y LA MÚSICA DE SALÓN.

A propósito de la vida musical registrada en Caracas, interesa mostrar primeramente, algunas de las distintas actividades que se realizaron en la ciudad durante el período, según los datos ubicados en las publicaciones *El Zancudo* (1880-1883) y *Lira Venezolana* (1882-1883) a objeto de dar una idea aproximada respecto de la dinámica musical general existente, en la cual han

de enmarcarse la música de salón y la práctica de creación del repertorio pianístico. Para tal fin, mostraremos las informaciones obtenidas en tales publicaciones, disponiendo los datos de la siguiente manera: a) Número de la publicación; b) Fecha del ejemplar y; c) Breve descripción de la actividad realizada (ver cuadros). Debemos aclarar que en el último punto referido al tipo de actividad, hemos incluido conciertos, creación de sociedades filarmónicas, llegada del extranjero de compañías de zarzuela, ópera, solistas, músicos, docentes, publicación de métodos y teorías de la música, realización de veladas, tertulias, importación de instrumentos musicales, etc. con el objeto de dar una panorámica parcialmente general sobre la vida musical caraqueña.

ACTIVIDADES MUSICALES EN CARACAS RESEÑADAS EN EL ZANCUDO (1880-1883)

Nº	Fecha	Actividad realizada
1	14-II-1880	Presentación en Caracas de la ópera <i>Lucía de Lamermoor</i> de Donizetti. Baile realizado en la casa de la Sra. Delfino, con participación de orquesta (ejecución de vales).
2	26-II-1880	Presentación de las óperas <i>Rigoletto</i> y <i>La Favorita</i> . Se hacen comentarios sobre la existencia de una policía teatral cuya función consiste en velar por el orden en el teatro.
3	2-III-1880	Presentación de las óperas <i>El Trovador</i> y <i>El Barbero de Sevilla</i> .
5	18-III-1880	Destacada actuación de la soprano Chiara Bernau Galignani, perteneciente a la compañía lírica, por sus interpretaciones en las óperas, <i>Ruy Blas</i> , <i>La Favorita</i> , <i>El Trovador</i> , <i>Lucrecia</i> , y <i>María de Robam</i> .
8	15-IV-1880	Se comenta el concierto a ser realizado en Caracas a cargo del barítono Gaetano Toledo.

9	23-IV-1880	Se anuncia la función de gracia en beneficio del bajo absoluto Mancini (en unión del barítono Filippo Graciosi).
10	25-IV-1880	Se comenta la destacada actuación de la soprano Berta Baldi, en las presentaciones de ópera realizadas en Caracas.
19	30-VII-1880	Presentación en Caracas de la Compañía Lírico-Darmática que dirige J. M. Serrano con la zarzuela <i>Campanone</i> . Se anuncia la próxima puesta en escena de las zarzuelas <i>La Gallina Ciega</i> y <i>Pascual Bailón</i> . Realización de un sarao en la casa de la familia Prim. En el mismo se llevó a cabo un concierto a cargo de la sra. Lugo y las srtas. Prim y Rivero.
20	4-VIII-1880	Presentación de las zarzuelas <i>La Gallina Ciega</i> y <i>Pascual Bailón</i> . Se destaca la acertada ejecución de la orquesta.
23	8-VIII-1880	Realización de la "segunda Tertulia Artística" organizada por el Club del Comercio. Se destaca la calidad interpretativa de la srta. Fiorellini, primera tiple de la Compañía de Zarzuela. También se invita al público a un concierto en beneficio de la mencionada tiple el cual tendrá lugar bajo los auspicios del Club de Comercio.
34	23-XI-1880	Publicación y venta de una <i>Teoría de la Música</i> del profesor José Núñez, quien también destacó por sus composiciones para piano. El mencionado músico José Núñez ofrece sus servicios para la enseñanza del piano, la flauta y de cualquier instrumento de viento.
7	28-III-1881	Velada celebrada en el Club de Comercio, con la actuación de una orquesta dirigida por C. Montero. También participaron la contralto Trina Mestres, el tenor Michelena, Guillermo Smith instrumentista del cornetín y el violinista Meyer.
8	31-III-1881	Presentación de la ópera <i>La Africana</i> en el Teatro Guzmán Blanco, a beneficio de los profesores Rachelle y Sucre. También se contó con la participación de la contralto Trina Mestres y el tenor Fernando Michelena.
14	17-V-1881	Se inicia la formación de una compañía de "Zarzuela Infantil Familiar" organizada por el músico José Ángel Montero. La misma está integrada por niños de ambos sexos en edades comprendidas entre 8 y 14 años.
28	31-VIII-1881	Muerte del compositor y músico venezolano José Ángel Montero acaecida el 24 de agosto de 1881.
36	3-XI-1881	Presentación de la Compañía Infantil de Zarzuela, bajo la direc-

- ción del profesor Francisco de Paula Pineda. Destaca la actuación de la niña Lola Alvarez de 12 años de edad.
- 37 12-XI-1881 Segunda presentación de la Compañía Infantil de Zarzuela con la ejecución de la pieza *Pedro el Veterano*. Además de la actuación de la niña Lola Alvarez, se apunta el desempeño del tenor absoluto Demetrio Castro y los jóvenes Leal, Ramos García y Larré.
- 38 19-XI-1881 Tercera función de la Compañía Infantil de Zarzuela con la presentación de las zarzuelas *Sofía* y *Don Sisenando*.
- 39 28-XI-1881 Cuarta función de la Compañía Infantil de Zarzuela con las obras *Pedro el Veterano*, *El Hombre es débil* y *Sofía*.
- 40 10-XII-1881 Quinta presentación de la Compañía Infantil de Zarzuela con la obra *El Joven Telémaco*.
- 41 22-XII-1881 Sexta presentación de la Compañía Infantil de Zarzuela con la obra *Los Madgyares*.
- 43 7-I-1882 Llegada a Caracas de una Compañía de Opera Italiana y presentación de la obra *Un Ballo en maschera* de Verdi. Debut en la Guaira de la Compañía Infantil con las zarzuelas *Pedro el Veterano* y *El hombre es débil*.
- 3 28-I-1882 La Compañía Infantil Venezolana se encuentra en Caracas y presentará las zarzuelas: *Marina*, *Los Alemanes en Italia*, *La Catalina*, *La Gallina Ciega*, *Jugar con Fuego*, *El amor y el almuerzo* y *El niño*. Se reseña la pésima actuación de la orquesta que acompañó a la Sra. Mercante el domingo pasado en la Iglesia de Altigracia.
- 4 31-I-1882 La Cia. Infantil Venezolana pondrá en escena el domingo *La Gallina Ciega* y culminará el espectáculo con *Jugar con Fuego*.
- 5 10-II-1883 La Compañía de Zarzuela Española presentará esta noche en el Teatro Caracas *Catalina de Rusia* o *La Estrella del Norte* a beneficio del maestro director y concertador Don Antonio del Valle. El pasado domingo se agotaron las localidades.
- 6 17-II-1883 Esta noche es el beneficio del bajo de la Compañía D. Miguel Andrés, con *La Fille de Madame Angot* y *Bazar de Novias*; la pieza final será una zarzuela bufa. La Compañía de Curriols y Quesada ha puesto dos porteros en la entrada del patio para evitar que la gente entre sin pagar. "Fue electo por el Gobierno para la próxima temporada de ópera que hará las delicias del Centenario, el Sr. General Pedro Toledo Bermúdez".

- 7 24-II-1883 Se publica el retrato del Sr. Eduardo Martínez Bachiller, primer tenor cómico de la Cia. de Zarzuela que funciona en el Teatro Caracas. Esta noche será el beneficio al Sr. Bachiller con *El Valle de Andorra* y *Don Pompeyo en Carnaval*, al final toda la compañía cantará *La Perica*.
- 8 3-III-1883 Esta noche es el beneficio del Sr. Valentín Garrido con *El Anillo de Hierro*.
- 11 24-III-1883 Esta noche la Compañía de Zarzuela ofrece *Marina* y *La Soirée de Cachupín* y para mañana *Las Dos Princesas*.
- 13 7-IV-1883 Esta noche la Compañía de Zarzuela presentará *Campanas de Carrión*.
- 14 14-IV-1883 "Con éxito se puso en escena el jueves en el Teatro Caracas *El Anillo de Hierro*, estrenándose las tiples Señoritas Zacanellas y Saez". Esta noche se ofrece la zarzuela *Robinson*.
- 15 22-IV-1883 Se despide la Cia. de Zarzuela con la zarzuela en tres actos *Robinson* y *Una Guaracha Habanera*. Será a beneficio de las señoras Saez y Sacanellas.

ACTIVIDADES MUSICALES EN CARACAS RESEÑADAS EN
LA LIRA VENEZOLANA (1882-1883)

N°	Fecha	Actividad realizada
1	28-X-1882	Llegada de pianos Rachals a la Agencia Heny.
2	1-I-1883	Fiesta en casa del señor Heny, amenizada por la Banda Marcial. Reposición de la misa solemne de Federico S. Villena. Llegada de numerosas partituras al almacén del señor Cedillo.
3	15-I-1883	Debut en el Teatro Caracas de la Cia. de Zarzuela de Curriols y Quesada. Comisión de artistas organizadores de los actos musicales del Centenario. El pianista Julián C. Arteaga fija su residencia en Caracas.
4	1-II-1883	Galas a beneficio de la tiple Josefa Plá y del señor Jiménez. Concejo Municipal dicta acuerdo entre cías. y Teatro Guzmán Blanco.
5	15-II-1883	Representaciones de <i>Jugar con Fuego</i> y <i>La Catalina</i> . Baile en obsequio al Príncipe Henrique de Prusia en el "Club Unión".

- 6 1-III-1883 Miserere de José Angel Montero en la iglesia Santa Teresa. Profesor de piano Carlos [sic] A. Serrano regresa a Caracas.
- 7 15-III-1883 Firma del contrato para la temporada lírica del Centenario. Beneficio del Bachiller en la Compañía de Zarzuela.
- 8 1-IV-1883 Despedida de la Compañía de Zarzuela por Cuareσμα.
- 9 15-IV-1883 Reunión para escuchar al pianista Julio C. Arteaga. Venta de todos los Pianos Steinway en el almacén del señor Heny. El Almacén del señor Cedillo, recibe gran surtido de piezas para todos los instrumentos.
- 10 1-V-1883 *El Anillo de Hierro, El Sacristán de San Lorenzo y Robinson*, zarzuelas representadas por la Compañía de Zarzuela. Partituras de *El Duque de Alba* en el Almacén del señor Cedillo. Polka *Tu Cumpleaños* de Azpurúa se interpreta en la retreta del jueves.
- 11 15-V-1883 La Compañía de Zarzuela va a Valencia. Pianos Steinway y Chikering en Almacén del señor Heny.
- 12 1-VI-1883 Pianos Steinway y Chikering en Almacén del señor Heny. Decreto del Gobierno para creación del Teatro Nacional.
- 13 15-VI-1883 Tertulia dedicada a la música con intervención de Domingo S. Ramos.
- 14 1-VII-1883 Orden del Busto del Libertador para el señor Heny. Violinista mejicano Ramón G. Osorio toca en el Almacén del señor Heny. Crítica de *El Posta del Comercio* sobre "Un Sueño", de Jesús M. Suárez.
- 17 15-VIII-1883 Lorenzo Rodríguez construye piano con materiales del país. Instituto Santa Ana ofrece recital de alumnas de piano y canto. Estreno de *Ernani* por la Compañía Lírica del Centenario.
- 18 15-X-1883 *Apoteosis de Bolívar* en el "Teatro Guzmán Blanco". Dos conciertos en el Club Unión. Concierto de Emilia Benic, cantante sueca, en el Teatro Caracas.
- 19 1-XI-1883 Finaliza temporada de la Compañía Lírica. *Busto del Libertador* a participantes en los conciertos del Centenario. Fantasía de Pedro Larrazábal sobre temas de *El Anillo de Hierro*. Premio de la Exposición Nacional al piano de Lorenzo Rodríguez Colina.
- 20 15-XI-1883 Próxima venida de la Compañía de Zarzuela de Bachiller y Garrido. En rifa el piano galardonado en la Exposición Nacional. Se espera la llegada de la Compañía de Zarzuela.

Como se desprende de los datos expuestos, observamos que durante los años 1880 al 1883, fue realizada toda una serie de actividades musicales nada desdeñables, y que antes bien, nos dan cuenta de cierta dinámica en el mundo musical caraqueño. Sin embargo, capítulo aparte merecen las celebraciones con motivo del Centenario del Nacimiento del Libertador, realizadas durante el año 1883 cuya organización tiene su inicio en el año 1881 con el decreto del día 3 de septiembre. De acuerdo con el estudio hecho por el investigador Mario Milanca Guzmán sobre el tema, -incluido en su libro *La música venezolana: de la Colonia a la República-* en el mencionado decreto se "...invitaba a los <<pueblos>> de la nación, a prepararse para tan significativa fecha [contemplándose también] la construcción de un palacio, que debía servir para la primera exposición nacional, que iba a celebrarse como complemento a las grandes festividades en honor al Libertador" (27:153).

En el marco de las festividades, Milanca registra entre otros datos, la instalación de un órgano en la iglesia de Santa Capilla y la realización de una temporada de ópera a cargo de Pedro Toledo Bermúdez (27:174).

En *Lira Venezolana* se reseña la presentación de obras de compositores venezolanos dedicadas a la celebración del Centenario. Fueron los casos del *Himno a Vargas* con música de Salvador N. Llamozas y letra de Heraclio Martín de la Guardia, el *Canto Patriótico* con música de Manuel Azpurúa y letra

de Eugenio Méndez y Mendoza, el *Himno para ser cantado en el centenario del Libertador* con música de Teresa Carreño y letra de Martín Guardia, (10:4-9) y la *Apoteosis de Bolívar* de Federico Villena para coros, orquesta, banda marcial y banda seca. (11:3)

Pensamos que esta breve síntesis -con la cual no pretendemos haber agotado el tema- ofrece un marco contextual-musical mínimo, en el cual podemos, de mejor manera, ubicar los elementos vinculados a la música de salón y las distintas variables que convergen en este género.

Con base en los datos antes expuesto, así como en otras informaciones aportadas por la hemerografía y los textos revisados, examinaremos seguidamente los diferentes componentes vinculados con la dinámica musical del período en estudio. En este orden de ideas, expondremos primeramente los puntos referidos a la educación musical, los compositores y sus obras, para luego analizar los aspectos vinculados a los espacios sociales de realización musical, el público y el gusto vinculados con la música de salón.

LA ENSEÑANZA MUSICAL

Un esbozo de esta parte comprende los siguientes puntos:

a) El establecimiento de un Conservatorio de Bellas Artes o Instituto, según Decreto del 7 de mayo de 1870, año en que también se dispuso lo relativo a la

instrucción pública, gratuita y obligatoria. El artículo 1° del mencionado Decreto informa lo siguiente:

Se crea en la capital de la República un Instituto o Conservatorio de Bellas Artes, en cuyo establecimiento se enseñarán gratis la música teórica y práctica, el dibujo, la pintura y el grabado, la arquitectura y la escultura (2:990).

Dicho Conservatorio, según el artículo 2°, tendría anexo un Museo de Historia natural y de pintura, grabado y escultura, en tanto que el artículo 3°, establece la designación de un director que debe presentar al Ministro de Fomento "...una Memoria comprensiva de lo que se juzgue indispensable para la enseñanza progreso y esplendor de la Bellas Artes en Venezuela..." (idem). Para iniciar sus actividades, se nombra como director al humanista, intelectual, político y músico venezolano Felipe Larrazábal (1816-1873).

En nuestras investigaciones no hemos localizado datos sobre los primeros años de funcionamiento de este instituto, sin embargo, María Luisa Sánchez en el libro *La enseñanza musical en Caracas*, apunta:

Lo que el Decreto anterior establecía como Instituto o Conservatorio, tomó expresión concreta en el Decreto del 3 de abril de 1877. Así dice en su Artículo primero: Se crea en la ciudad de Caracas, capital de la Unión Venezolana, un Instituto de Bellas Artes que se compondrá por ahora de tres Academias; una de dibujo y pintura, otra de escultura y otra de música (34:10).

Sánchez también informa que el 16 de julio del mismo año fue publicado el Reglamento del Instituto "...en cuyo artículo 35 se establece que la enseñanza de la música constaría de Melodía, Solfeo, Canto, Música instrumental, Armonía, Contrapunto y Fuga, Instrumentación, Composición, Historia del Arte, Estética y Filosofía Crítica de la Música" (34:14). Además, según el artículo 36° del referido Reglamento, el curso de música contaría, por lo menos con tres profesores y, como establece el artículo 37°, dicho curso duraría seis años distribuidos de la siguiente forma:

Para los principios elementales de la música, solfeo y canto, dos años. Para la armonía e instrumentación, dos años. Para el contrapunto, fuga, composición y demás materias, dos años. La música instrumental se cursará durante los cuatro años últimos (1:12).

Por último, dicho Reglamento -firmado bajo la presidencia del General Francisco Linares Alcántara- dice en su artículo N° 45 que aquellos alumnos distinguidos a quienes se les otorgue medalla de primera clase, "...serán enviados á [sic] Europa á [sic] expensas del Gobierno, por cuatro años, á [sic] cursar el arte á [sic] que están destinados" (idem).

Partiendo del objeto de nuestro trabajo, la importancia del Instituto Nacional de Bellas Artes creado en 1877 radica en el hecho de haber sido el primer centro de educación musical de carácter oficial en el cual se contempla la enseñanza de la composición musical, además de las materias complementarias para esta área como armonía, contra-

punto, fuga y estética. Posiblemente, tanto los compositores de oficio, como los creadores y "dilettantes" que escribieron piezas las cuales conformaron el repertorio de la música de salón, hayan obtenido de manera directa o indirecta, algunas herramientas técnicas ofrecidas en las cátedras dictadas en el mencionado instituto. Esto vale también, para la formación de ejecutantes de distintos instrumentos.

El número de alumnos inscritos ese año, llegó a cuarenta y seis, hecho de suma importancia, ya que muestra la existencia de un pequeño sector social dentro de las clases elitescas, con disposición al estudio de la música desde una dinámica académica.

Con respecto al proceso evolutivo de este centro de formación artística, cabe mencionar los datos suministrados por Polanco Alcántara:

Guzmán sustituyó ese Instituto por otro, denominado Instituto Nacional de Venezuela, una de cuyas dependencias sería la Facultad de Bellas Artes, que tenía entre sus objetivos desarrollar la Escuela de Música y abarcaría las mismas materias y asignaturas del Instituto de 1877. El Decreto de su creación siguió las líneas generales de la Ordenanza Real Francesa del 21 de mayo de 1816 que reorganizó el Instituto de Francia (30:636).

Posteriormente, en el año 1884 se crea otro centro educativo: la Escuela Politécnica. De acuerdo con el artículo N° 3 del Decreto de fundación, el plan de estudio incluye la enseñanza de Teo-

ría musical y solfeo, lo cual es ratificado en el artículo N° 12. Pero luego es eliminada dicha enseñanza. María Luisa Sánchez lo anota así:

No obstante, a los pocos meses, por resolución del 8 de enero de 1885, es eliminada la enseñanza de la música del plan de estudio de la Escuela Politécnica. Con lo cual quedó este centro educador dedicado a las demás disciplinas que formaban su plan de estudios iniciales, a excepción de la música (34:11).

Dos años más tarde, por decreto de agosto de 1887, se funda la Academia Nacional de Bellas Artes para el estudio de varias asignaturas incluyendo la música. La duración de los cursos fue establecida así: "Piano y solfeo, tres años; canto, tres años; instrumentos de cuerda, cuatro años; instrumentos de madera, tres años; instrumentos de cobre, dos años..." (34:12)

En cuanto a la plantilla profesoral, los docentes fueron: Federico Villena (teoría elemental de la música), Ignacio Bustamante (piano y solfeo), F. de N. Pineda (canto), Rogerio Caraballo (instrumentos de cuerda), Federico Villena (instrumentos de cobre) y Manuel E. Hernández (instrumentos de madera).

A estas iniciativas de carácter oficial, sumamos las de carácter privado que eran desempeñadas por músicos quienes dictaban clases particulares de diversos instrumentos. Tal fue el caso de Heraclio Fernández quien ofrecía clases privadas mediante anuncios destacados en *El Zancudo* (22 de abril de 1883,

página 4), cuyo oferta era expuesta en los siguientes términos:

Heraclio Fernández

Da lecciones de piano y enseña a acompañar.

También afina y repara pianos.

Todo [ál] precios módicos

Dirección: Imprenta Venezolana

Otro caso de enseñanza de la música por vía de clases particulares fue la del músico José Núñez, autor de la antes citada *Teoría de la Música* publicada en 1880. De acuerdo con datos de *El Zancudo*, su oferta docente se expresaba de la siguiente manera:

AVISOS

J.G. NUÑEZ

profesor de música, ofrece sus servicios para la enseñanza del piano, de la flauta y de cualquier instrumento de viento. Puede dar también clases de francés e inglés.

Sur 7, núm 44.- Pilita de san Lázaro á Hoyada.

Aunque no hemos podido ubicar mayores datos sobre los resultados efectivos de la práctica educativo-musical iniciada en el año 1870 hasta el año 1885, insistimos nuevamente en que muchos de los músicos de oficio y aficionados que incursionan en la música de salón, posiblemente pueden haber obtenido por estos medios de enseñanza, algún conocimiento o destreza en las áreas dedicadas tanto a la ejecución instrumental como a la composición.

COMPOSITORES Y OBRAS

Si bien el objeto de nuestro trabajo está dirigido al estudio de la práctica creacional de los compositores venezolanos a partir de las fuentes hemerográficas *El Zancudo* y *Lira Venezolana*, es importante añadir algunos datos no ubicables en los impresos mencionados. De acuerdo con la información obtenida en otras fuentes bibliográficas y hemerográficas, podemos situar dos modalidades de creación musical: una primera asociada a aquellos músicos de profesión cuya obra ha logrado una relativa trascendencia histórica en cuanto a su proyección en el tiempo, y una segunda modalidad vinculada a cierta práctica creativa realizada por músicos no profesionales, pero que poseían conocimientos relativos a la ejecución de instrumentos musicales, algunas nociones o habilidades para la composición, y cierta formación cultural general. Aunque no hemos localizado datos que nos permitan detectar la filiación social de estos creadores "aficionados", presumimos que los mismos estarían vinculados a sectores pudientes de la sociedad con cierta capacidad económica, lo cual les habría permitido realizar estudios de música e incursionar bien como ejecutantes de instrumentos o como creadores con obras concebidas fundamentalmente para piano, cuya circulación se dio a través de la prensa, estando destinadas a la interpretación en espacios socio-musicales no convencionales como residencias de particulares -tertulias, veladas-, casas comerciales y clubes.

Para efectos de una mejor delimitación entre los grupos de creadores, mencionaremos primeramente los compositores de oficio, a diferencia de los creadores aficionados.

En el grupo de compositores con experiencia académica destacan: Teresa Carreño, Federico Villena, José Ángel Montero, Ramón Delgado Palacios, Redescal Uzcátegui, Narciso Salicrup, Federico Vollmer, Rogerio Caraballo, Salvador Narciso Llamozas, Antonio Jesús Silva, Manuel E. Hernández, Manuel Azpurúa, Fde. P. Pineda, Ignacio Bustamante, Heraclio Fernández, Francisco Tejera, J. V. de Aramburu, F. de P. Magdaleno, Ildefonso Meserón y Jesús M. Suárez entre otros.

En el segundo grupo de creadores ubicamos los siguientes nombres: Manuel Fernández hijo, Julián Ramírez, Laureano Vallenilla Lanz, A. Tupano, R. Espino, E. P. Palacios, José de J. Montero, B. Somoza, Rafael Alcántara, Carlos Guindo Gómez, W. Larrazábal, C. Portoul, M. Alfonso, Genaro Ybarra, Roberto Syers Piar, Gil A. Gil, José Baptista, Francisco Arredondo [sic] Miranda, C. Pérez, Miguel Muler, Pedro Planas, Juan M. Raldiriz, Jesurum y Lino Arvelo.

A estos dos grupos, cabría agregar un tercero integrado por mujeres las cuales se dedicaron tanto a la actividad de creación como de ejecución del piano. Este caso es interesante ya que ha sido poco estudiado no sólo desde el punto de vista de su inserción e incidencia en el ambiente musical caraqueño, sino

desde el punto de vista de su obra. Situándonos en los elementos contextuales y tendencias sociales de la época con el objeto de buscar explicaciones parciales sobre este hecho, resultan interesantes las apreciaciones de Ermila Troconis sobre la participación de la mujer en distintas actividades culturales y académicas:

La vida caraqueña a finales de siglo comienza a cambiar en ciertos aspectos culturales: las mujeres jóvenes tenían ahora la alternativa de incorporarse a los estudios de Educación Primaria (gratuita) instaurados por Guzmán Blanco en su célebre Decreto de 1870.

Muchas fueron ejecutantes y compositoras en el área de la música y otras se distinguieron en la escritura, dedicándose a hacer libros de texto sobre geografía, historia, catecismo y castellano (37:191).

En cuanto a las mujeres que incursionaron como creadoras o instrumentistas, -además de Teresa Carreño, incluida en el primer grupo- destacan los siguientes nombres: Isabel Pachano de Maurry, María Brito de las Casas, María Montemayor de Letts, Adina Manrique, Amelia Pérez Dupuy, Ada Smith de Iribarren, Dolores Muñoz Tébar de Stolk, Ana Dolores Camejo, Leticia Agüero y Sofía Limonta de Mora.

Lamentablemente, no hemos localizado suficientes datos referidos a este grupo de mujeres artistas. En todo caso, seguidamente reproducimos las siguientes informaciones:

En *La Ciudad y su Música* José Antonio Calcaño afirma:

Fueron muchas las damas de fines de siglo que se dieron a conocer como autoras de vales, romanzas y otras composiciones ligeras. Una de ellas era Doña Isabel Pachano de Maury, esposa del conocido pintor que fue Director de la Academia de Bellas Artes. Doña María Brito de las Casas, además de compositora era una de las mejores profesoras de canto. María Montemayor de Letts y Adina Manrique componían piezas de salón para piano o canto, al igual de Amelia Pérez Dupuy, Ada Smith de Iribarren y Dolores Muñoz Tébar de Stolk. Muy conocida entre todas era Sofía Limonta de Mora. Muchas más había que eran pianistas o cantantes de mayor o menor competencia (15:401).

En el *Primer Libro Venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes*, Ramón de la Plaza nos señala el caso de María Brito de las Casas quien: "Con vocación para el piano y el canto, convirtió su hogar en centro filarmónico. En 1886 recibió del gobierno el nombramiento de directora de la escuela de canto, en la cual ha dado los mejores resultados" (26:290). También anota de la Plaza las actividades culturales de la mujer caraqueña, mencionando a aquellas damas que participaban en el quehacer musical:

Ora en dulces versos nos revelan Luisa Queremel y Polita De Lima los secretos de su corazón; ora en notas armoniosas invocan Isabel de Muari, Dolores de Stolk, María de Letts, Adina Manrique, Ada de Iribarren y Amelia Pérez Dupouy, el genio de los sonidos; ora nos dicen en galana prosa Ignacia

de Fombona y Margarita Pimentel, todo el sentimiento y delicadeza que cabe en pechos femeniles (idem.).

En cuanto a las obras para piano localizadas, tenemos las siguientes: de María Montemayor de Letts *Inpromptu, No lo creo* (valse), *Brisas del Mar* (valse), *Será Verdad* (valse); de Isabel Pachano de Maury *Melopeya* (para coro y piano); de Adina Manrique *Rondel de L'Adieu* (para voz y piano con letra en francés); de Leticia Agüero *Un Recuerdo* (valse), *Adios...* (valse) y de Ana Dolores Camejo *La Magnolia* (Mazurca).

Finalmente, debemos hacer mención especial de la ya mencionada Teresa Carreño, más conocida como concertista que como compositora, y aunque parte de su obra no fue compuesta en Caracas, ni difundida a través de *El Zancudo* o *Lira Venezolana*, mencionaremos algunas de las piezas: *Corbeille de Fleurs* (op. 9 valse), *Ballada* (op.15), *Plainte* (primera elegía op.17), *Partie* (segunda elegía op.18), *Le Printemps* (op.25 valse), *Une Revue a Prague* (op.27 fantasía) *Un Reve en Mer* (op.28 meditation), *Un Bal en Reve* (op.32), *Deux Esquisses Italiennes* (op.33), *Intermezzo Scherzoso* (op.34), *Deux Esquisses Italiennes* (Florence op. 34), *Le Sommeil de l'Enfant* (op.35), *Highland* (op.38), *La Fausse Note* (op.39), *Pequeño Valse, Vals Gayo, Cuarteto en si menor* (para dos violines, viola y cello) *Himno a Bolívar, Himno al Ilustre Americano*.

Seguidamente anotaremos las obras -en su totalidad compuestas para el piano- aparecidas tanto en *Lira Venezolana* como en *El Zancudo*:

COMPOSICIONES APARECIDAS EN *LIRA VENEZOLANA* (AÑO 1883).

N°	Mes	Título	Autor
4	febrero	La Tempestad (Capricho)*	Manuel Azpurúa
6	marzo	El Duque de Alba	Donizetti
8	abril	Ruy Blas *	Salvador Llamozas
9	abril	Tu Cumpleaños*	M.F. Azpurúa
10	mayo	Un Sueño	Jesús María Suárez
12	junio	Huérfana*/ Americana / Lloviznita	Sucre/Azpurúa/Azpurúa
14	julio	El ramillete / Americana	Villena /Azpurúa
16	agosto	Noches de Cumaná*	Salvador Llamozas
18	octubre	Yo Sola*	Francisco M. Tejera
20	noviembre	Capricho de Concierto*	Manuel F. Azpurúa

* En el Archivo de la Escuela José Ángel Lamas.

COMPOSICIONES APARECIDAS EN *EL ZANCUDO* (AÑO 1880)

N°	Mes	Título	Autor
1	febrero	Sofía (polka Guatireña)	S.N. Llamozas
1	febrero	La Borinqueña (Danza Merengue)	S.N. Llamozas
2	febrero	Lluvia de Flores (Valse)	J. Vte. Aramburu
2	febrero	Reminiscencia (Valse)	R.E.D

3	marzo	Justicia al Mérito (Polka)	E.P. Palacios
3	marzo	El Año Nuevo (Valse)	Antonio Jesús Silva
4	marzo	Virginia (Danza)	J. Vte. de Aramburu
4	marzo	La Cochina	Genaro Ybarra
5	marzo	Una Flor (Valse)	J. Vte. de Aramburu
6	marzo	Marcha Fúnebre (Largo)	Manuel F. Azpurúa
8	abril	La Aurora (Danza)	Rogelio A. Caraballo
9	abril	Ensueños (Valse)	Ignacio E. Bustamante
10	abril	La Berta (Polka-Mazurca)	J. Vte. de Aramburu
12	mayo	Un Recuerdo (Vals)	Leticia Agüero
13	junio	No lo Creo (Valse)	María de Montemayor
13	junio	Brisas del Mar (Valse)	María de Montemayor
14	junio	Adios... (Valse)	Leticia Agüero
14	junio	La Perica (Vals)*	Guarani (Arreglo)
15	junio	Tu Llegada (Vals)	Manuel E. Azpurúa
16	junio	Candidez (Valse)	R. Espino
16	junio	Me Confesé con un Cura (Danza) *	Guarani (Arreglo)
17	julio	La Lloro de El Zancudo (Valse)	(El Zancudo-Aramburu)
17	julio	Recuerdos del 17 de Junio (Valse)	Manuel E. Hernández
19	julio	Escaramuzas (Valse)	J. Vte. de Aramburu

19	julio	Mazurca (Mazurca)	Y. P.
20	agosto	El Sauce (Valse)	Rogelio A. Caraballo
21	agosto	Auras del Lago (Valse)	José Vte. de Aramburu
21	agosto	¿Será Verdad? (Valse)	María de Montemayor
22	agosto	La Marsellesa (Marcha)	
23	agosto	Brumas del Avila (Valse)	Heraclio Fernández
24	agosto	El Ruiseñor (Valse)	Ignacio E. Bustamante
24	agosto	Aspiración (Polka)	Laureano Vallenilla Lanz
29	octubre	Sto. Domingo (Valse)	A. Tupano
29	octubre	La Simpatía (Polka)	Julián Ramírez
30	octubre	La Coqueta (Danza)	A. Tupano
31	octubre	La Competidora (Polka)	José de J. Montero
32	octubre	Ecos del Orinoco (Valse)	B. Somoza, h.
33	noviembre	Humorada (Valse)	Tejera y Llamozas
33	noviembre	La Simpática (Mazurca)	Laureano Vallenilla Lanz
34	noviembre	El Desentendido (Valse)	Rafael Alcántara
34	noviembre	El Adonis (Valse)	Rogelio A. Caraballo
38	diciembre	Di que No (Valse)	J. V. de Aramburu
38	diciembre	Pues Digo que Sí	J. V. de Aramburu
39	diciembre	Radosa (Polka)	J. V. de Aramburu

COMPOSICIONES APARECIDAS EN EL ZANCUDO (AÑO 1881)

N°	Mes	Título	Autor
2	febrero	Ira y Calma (Danza)	R.E.
3	febrero	El Palmito (Valse)	J. V. de Aramburu
4	febrero	Mi Ditirambo (Gran Valse)	Carlos Guindo Gómez
5	marzo	Valse	W. Larrazábal
6	marzo	Diamela (Danza)	El Zancudo
7	marzo	La Despedida (Valse)	C. Fortoul
8	marzo	Violeta (Danza)	M. Alfonso
9	abril	Ave María (Andante)	Antonio Jesús Silva
11	abril	La Perla (Danza)	Lino J. Arvelo
12	mayo	Los Ojos Azules (Valse)	J. V. de Aramburu
13	mayo	Los Gemelos (Valse)	R. Espino
14	mayo	Sin Esperanza (Valse)	Manuel M. Fernández, hijo.
14	mayo	La Magnolia (Mazurca)	Ana Dolores Camejo
15	mayo	El Delirio (Valse)	R.E.
16	junio	Después de Comer (Valse)	Manuel F. Azpurúa
16	junio	Las Rosas (Danza)	Ignacio E. Bustamante
17	junio	La Puerta-rriqueña (Danza)	Jesurum
18	junio	El Pegajoso (Valse)	José de J. Montero
19	junio	Valse	José de J. Montero
20	julio	La Inocencia (Danza)	R. Fourastié

21	julio	La Esperanza	S. P. de L.
22	julio	Marcha Fúnebre	***
23	julio	El Día Siguiente (Valse)	José V. de Aramburu
23	julio	La Borinqueña (Danza)	Narciso L. Salicrup (11 años)
25	agosto	Flor de mayo	Señorita **
26	agosto	Las Morochitas (Polka)	Alzargo
28	agosto	Oración (Adagio)	J. M. Suárez
29	septiembre	Esmeralda (Polka Mazurca)	Miguel Mulet
30	septiembre	El Cotoperiz (Valse)	Alejo Túpano
31	septiembre	La Intimacolla (Polka)	José V. de Aramburu
32	septiembre	El Lirio	Juan M. Raldiriz
33	octubre	Catalina (Polka)	R.E.
34	octubre	*** (Valse)	**
35	octubre	El Manzanares (Valse)	R. Espino
36	noviembre	Tú Sola (Mazurca)	R. Delgado P.
37	noviembre	Silbandito a Pié (Valse)	J. Vte. de Aramburu
38	noviembre	Souvenir (Valse)	Pedro L. Planas
38	noviembre	Heliotropio (Valse)	Résulo Pomino
39	noviembre	Dulces Recuerdos (Valse)	Ignacio E. Bustamante
39	noviembre	Esquina de Colón (Danza)	R. Delgado P.
40	diciembre	El Eco de tu Voz (Valse)	J. Vte. de Aramburu
41	diciembre	Yedra	Résulo Pomino

COMPOSICIONES APARECIDAS EN *EL ZANCUDO* (AÑO 1882)

N°	Mes	Título	Autor
43	enero	La Carabobeña (Mazurka)	Miguel Muler
2	enero	Siempre viva (Polka)	C. Pérez
3	enero	Círculo de Amigos (Vals)	F. de P. Magdaleno
4	enero	Luisa Amalia (Polka)	José Vte. de Aramburu

COMPOSICIONES APARECIDAS EN *EL ZANCUDO* (AÑO 1883)

N°	Mes	Título	Autor
5	febrero	Adiós a Valencia (Romanza)	I. Meserón y Aranda
6	febrero	Ella Misma (Mazurka)	Fde. P. Pineda
7	febrero	Valse	R. D. Palacios
8	marzo	El Artista Mexicano (Valz)	Francisco Arredondo i Miranda
9	marzo	Pienso en Ti (Valse)	Eduardo
10	marzo	No Olvido (Valse)	J. V. de Arambúru
10	marzo	A Ella (Mazurka)	El mismo
11	marzo	Brisas del Lago (Mazurca de Salón)	Manuel F. Azpurúa
12	marzo	Amor Inmortal (Valse)	José A. Baptista
13	abril	Ferniche (Valse)	Roberto Syers Piar
13	abril	La Sirena (Polka)	Roberto Syers Piar
14	abril	Recuerdos del Teatro Naar (Danza)	Heraclio Hernández
15	abril	Un Corazón Afligido (Valse)	Gil A. Gil

*Cantos Nacionales de Venezuela

De acuerdo con el contenido existente en los cuadros anteriores, observamos que es significativo el protagonismo del piano como instrumento básico para la composición de la música de salón, sobre todo en este período. En todo caso, ya a finales del siglo XVIII se registran datos que nos informan acerca de su presencia en Caracas. En tal sentido, Alberto Calzavara anota:

El piano es mencionado dos veces durante la última década del siglo XVIII. Primeramente en el testamento del compositor Juan Manuel Olivares (fallecido en 1797) [...] En segundo lugar aparece un <<clave-piano de nogal sin herrajes>> perteneciente a don Gervasio Navas en 1798. Se estima que el piano sustituye paulatinamente el uso del clave a partir de los últimos años del siglo. En este sentido debe entenderse la noticia suministrada por el periódico caraqueño <<El Mercurio venezolano>> en su primer número (1811) donde se dice que Cayetano Carreño <<ha propagado con un gusto y una maestría singular el gusto por el piano en el bello sexo>>. Se ha encontrado además que algunas familias poseían en sus casas un clave y un piano al mismo tiempo. Es el caso de don Francisco Aramburu, comerciante peninsular quien tenía viviendo en su hogar (hacia 1813) a madama Tapray, profesora francesa, para que enseñase música a sus dos hijas (16:54).

Aunada a esta información sobre la presencia del mencionado instrumento, y su inserción en los sectores pudientes de la sociedad, Calzavara nos ofrece una muestra de este fenómeno, al transcribirnos las noticias de dos viaje-

ros norteamericanos durante el año 1822, en visita realizada a la hacienda Blandín:

...fuimos conducidos al salón de música, pieza construida expresamente para tal objeto. Una de las damas de la familia Blandín se sentó ante un piano de exquisita tonalidad, con cuerdas rectas como las de un arpa, y fue acompañada al violín por uno de los huéspedes. Con dichos instrumentos y dos voces fuimos inesperadamente regalados con un concierto de admiradas composiciones italianas y francesas, ejecutadas en impecable estilo (16:120).

Esta presencia del piano en las condiciones antes descritas, puede ser complementada con el conocimiento de la técnica y evolución de dicho instrumento, mostrado por algunos músicos venezolanos del siglo XIX. Fue éste el caso de Felipe Larrazábal quien en las *Obras Literarias* (1862) incluye un ensayo titulado "Historia de los progresos del piano" donde analiza el proceso de evolución y desarrollo en la técnica de este instrumento (32:471). Cabría mencionar también los 500 ejercicios escritos por Manuel Antonio Carreño para el desarrollo de la técnica pianística, elaborados especialmente para la enseñanza de su hija Teresa Carreño.

Sin negar la existencia, conocimiento y uso del piano durante el período anterior al guzmanato, así como la creación de obras dedicadas a este instrumento, registramos en el lapso posterior al año 1870, un acentuamiento de estas tendencias, aunque se sigue observando

la utilización de otros géneros de ejecución instrumental y composición, con fuerte presencia del arte lírico (ópera y zarzuela) y de la música para bandas. Sin embargo, "el teclado" y el repertorio de salón, juegan un papel importante en los espacios sociales de las familias acomodadas, posiblemente, entre otras razones, por el doble rol sintetizado en el piano propiamente dicho, como instrumento musical y como mueble burgués. Esta última característica, traducible en las cualidades del piano como dispositivo de adorno o de decoración, es de importancia capital, ya que la posesión de dicho instrumento así como la disposición del mismo, en la circunscripción espacial de los hogares de las clases pudientes, era un símbolo de status y prestigio de acuerdo con los componentes mentales de aquellas élites.

Por otra parte, a la vez que objeto decorativo burgués, el piano va a operar como un dispositivo generador de sociabilidad entre los miembros de un grupo social, convirtiendo al ejecutante en punto de convergencia de las miradas. Quizás podría verse en el instrumentista con cualidades de virtuoso, la metáfora inacabada en el plano musical, del héroe romántico, arquetipo inscrito en el imaginario cultural de finales del siglo XIX en el marco de una sociedad tropical, pero en proceso de "afrancesamiento".

A esta serie de consideraciones generales, cabría añadir un hecho específico que quizás sirvió de estímulo para acentuar el protagonismo del piano, y moti-

var la creación de obras dedicadas al teclado: nos referimos a la inclusión de este instrumento en La Exposición Nacional de Venezuela realizada en 1883. En tal sentido, Adolfo Ernst nos informa sobre los pianos exhibidos en dicha exposición:

Clase 6a. Instrumentos de música.

1. C.H. Thriemer, Caracas: Piano vertical
2. Lorenzo Rodríguez Colina, Caracas: id. id.
3. M.T. Rachals & Ca., Dresden (representante: E. Heny), Caracas: id. id.
4. L. Mörs y Ca., Berlín (representante: Ed. Meyer), id. id.
5. A.H. Francke & Ca, Leipzig (representante: F Braasch): id. id.
6. Berden & Ca., Bruselas (representante: Hugo Sassen): id. id. (20:648).

Destaca Adolfo Ernst los pianos de los señores Thriemer y Lorenzo Rodríguez Colina, los cuales fueron construidos en el país. El primero de ellos, aparte de ser un "instrumento muy hermoso", poseía un teclado de siete octavas y media con voces muy sonoras, fundamentalmente en el registro medio y bajo, de mucha fuerza semejantes al de un órgano. El mismo "fue vendido en B. 4.000" (idem). Con respecto al de Lorenzo Rodríguez Colina, se apunta que "...era igualmente un instrumento de primer orden, de forma sencilla y elegante, y hecho de maderas del país; las partes metálicas las hizo el señor Azern, de manera que sólo el marfil de las teclas y la caja armónica eran de origen extranjero". (idem).

Aparte de valorar los pianos de la conocida fábrica Rachals y Ca., -uno de media cola y otro vertical- dada la cali-

dad de los mismos, finaliza Ernst esta nota apuntando que: "Los demás pianos mencionados arriba eran instrumentos regulares como hay muchos en el país, y nada más podemos decir de ellos". (20:649).

Finalmente, queremos apuntar que todas estas variables pudieron incidir en el ánimo de los compositores para dirigir parte de sus esfuerzos a la creación de obras para teclado, las cuales de acuerdo con el registro de piezas publicadas en *Lira Venezolana* y *El Zancudo*, entre los años 1880 al 1884, superaron la cantidad de 110.

ESPACIOS SOCIALES DE REALIZACIÓN MUSICAL Y EL PÚBLICO

Uno de los puntos claves en cuanto al proceso de composición musical por parte de los creadores venezolanos, está referido a los canales de difusión de las obras, y los espacios para la recepción o consumo de las mismas, a lo cual debemos añadir las características del público en cuanto a hábitos y gustos.

Respecto del primer punto, uno de los rasgos importantes del período es la difusión de las composiciones mediante las publicaciones periódicas destacando tanto *Lira Venezolana* como *El Zancudo*. De esta forma podríamos señalar que existió un dispositivo clave para la distribución de la obra composicional del momento en ciertos sectores de la élite social caraqueña. En el caso de *Lira Venezolana* se establecían las siguientes condiciones de venta y distribución

tanto de la revista en sí, como de las partituras:

Este periódico saldrá cada quince días; y en el segundo número del mes se repartirá a los suscriptores una fantasía para piano o una romanza de canto, - cuyo importe será el precio de la suscripción [sic] mensual.

El valor de ésta será de 4 bolívares, ANTICIPADO.

Al suscriptor que dejare de pagar un mes se le suspenderá el envío del periódico.

Puntos de suscripción [sic] en esta ciudad:

Almacén de Música, del señor Juan C. Cedillo; y

Sucursal de pianos y máquinas de coser, del señor F. Heny.

Mientras se organizan las agencias de los Estados, pueden ocurrir a las casas indicadas ó a la Administración de la *Lira Venezolana*, las personas que de aquellos puntos quieran suscribirse. Se les promete el envío oportuno y seguro del periódico, siempre que paguen por trimestres anticipados.

No se venden números sueltos de la parte literaria; y la pieza musical, por separado vale cinco bolívares (6:1).

También, en el caso de *El Zancudo*, fueron establecidas ciertas condiciones como el cobro de una suscripción mensual anticipada de 50 cts. o la venta de un número suelto a 20 cts., siendo publicados cuatro números mensuales, con la inclusión de una partitura en cada ejemplar, ubicada en las páginas 2 y 3.

Desconocemos el tiraje de ambas publicaciones, así como las características específicas de su difusión; no obstante, dada la calidad de *Lira Venezolana* y

el relativo bajo costo de *El Zancudo*, estimamos que ambas debieron tener una aceptación mínima por parte de aquellos sectores de la élite caraqueña con conocimientos y gusto por la música.

En todo caso, sin pretender establecer generalizaciones sobre el punto anterior, son ilustrativas las notas aparecidas precisamente en *El Zancudo* referidas a *Lira Venezolana* destacando la aceptación de que ha sido objeto la publicación editada por Salvador Llamozas, pero al mismo tiempo, exhortando a su adquisición:

La *Lira Venezolana* se hace cada vez más acreedora al favor del público, de manera que no debe faltar en nuestros salones elegantes, por la variedad de sus escritos, como por lo escogido de sus piezas musicales. La felicitamos cordialmente (5:1-4).

A esta circunstancia debemos sumar el posible destino de estas obras, las cuales, aparte de su ejecución en los espacios privados familiares donde se contaba con un piano, posiblemente fueron objeto de interpretaciones en escenarios no convencionales dedicados a las tertulia, veladas, los bailes, e inclusive, para la venta de instrumentos. Estos espacios los ubicamos, por ejemplo, en el Club del Comercio o en el Club Unión. Para ilustrar la idea, reproducimos los comentarios acerca de una Tertulia Artística realizada en uno de dichos Clubes, registrada en *El Zancudo* del 19 de agosto de 1880:

CLUB DEL COMERCIO.- Anoche celebró su segunda *Tertulia Artística* esta

culta asociación, cuyo acto dejó las más agradables impresiones en el ánimo de los concurrentes, así por el escogido concurso de damas y caballeros que llenaban el local, como por la excelencia de las piezas que se ejecutaron (4:1)

Otro ejemplo lo tenemos en la nota aparecida en *Lira Venezolana* del 15 de febrero de 1883, donde se comenta la realización de un baile:

El gran baile que en obsequio del Príncipe Enrique de Prusia dio la colonia alemana en los salones del "Club Unión", ha revestido el carácter de una espléndida fiesta social, [allí], el señor Carlos [sic] A. Serrano, pianista y profesor distinguido, presentó al príncipe una hermosa marcha titulada *La Corona de Laurel* en homenaje de alta consideración al regio huésped, el cual recibió con muestras de complacencia aquel delicado obsequio; [...] sabemos que Su Alteza exigió a Serrano instrumentara dicha marcha para hacerla tocar por la banda marcial de la corbeta *Olga* (8:2-3).

Otro escenario importante lo tenemos en las mismas casas de comercio importadoras de pianos para la venta; fue éste el caso de la sucursal de las máquinas de coser "Singer" ubicada entre las esquinas de Camejo y Santa Teresa N° 59, administrada por E. Heny, quien también importaba pianos Steinway y Rachals. Este local comercial no sólo llegó a funcionar como lugar para la venta de instrumentos y partituras, sino como punto de reunión social para la ejecución del piano:

Ultimamente han llegado á [sic] la sucursal de máquinas del señor Heny, los acreditados pianos de Rachals, por cuyo motivo se ve constantemente visitado el establecimiento por multitud de familias que van a oír los mencionados instrumentos.

Hay además, en el salón, un magnífico piano de cola Steinway que causa las delicias de los conocedores (6:2).

Seguidamente reproducimos otro comentario aparecido en *Lira Venezolana* del 1° de enero de 1883, a propósito del cumpleaños del mencionado señor Heny celebrado en el local mercantil de su propiedad:

Multitud de amigos y relacionados acudieron por la noche á [sic] felicitarlo; y en medio de la animación más jovial y expansiva transcurrieron velozmente las horas.

En el salón de pianos, varios de nuestros artistas arrancaban espléndidas armonías a los afamados instrumentos de Steinway y Rachals, cuando la banda marcial, con su director á la cabeza, nos sorprendió con una magnífica serenata. Enardecidos los ánimos, se pronunciaron entusiastas brindis por la dicha del amigo y la prosperidad de su casa mercantil (7:2).

Aunque no se mencionan los títulos de las obras interpretadas en dichos escenarios, en todo caso es importante tomar en cuenta la existencia de estos espacios sociales de circulación musical, en los cuales, posiblemente se pudieron haber interpretado obras de los compositores venezolanos del momento.

A los puntos antes señalados, debemos sumar la aparentemente buena disposición del público vinculado a la élite, con respeto a aquellas manifestaciones musicales asociadas al ámbito académico. No obstante, estimamos que el gusto de los receptores, por lo menos en Caracas, venía de un proceso de conformación operado en décadas anteriores por vía del cultivo y difusión de otros géneros musicales no asociados estrictamente con la música de salón; nos referimos a las formas de arte lírico como la ópera y la zarzuela. De estas dos manifestaciones, quizás haya sido la ópera, una de las vías más importantes que operó como dispositivo dinamizador para la estructuración del gusto musical de las élites criollas. Por supuesto, esta afirmación es sólo válida para la etapa republicana. En tal sentido, nos parecen fundamentales ciertas consideraciones sobre este género, para la comprensión del gusto.

Es indudable que la ópera fue el género musical más representativo de los sectores dominantes y de las élites intelectuales en las nacientes sociedades republicanas de Latinoamérica, postura ésta adoptada por la influencia de Europa. En cierta medida, la ópera no sólo fue considerada como manifestación de la más alta cultura, sino también como "agente civilizador" (3:2).

EL NACIONALISMO MUSICAL Y LA MÚSICA DE SALÓN

En el marco de esta dinámica, la creación musical venezolana va a experi-

mentar una circunstancia interesante como es el proceso de trasvasamiento (26:9-19) entre los elementos musicales populares y académicos, lo cual genera el fenómeno del nacionalismo musical, aunque todavía no suficientemente definido ni proyectado en el país, circunstancia que se opera -entre otros- en el escenario de la música de salón. Al respecto Hugo López Chirico define esta etapa como Proto-Nacionalismo, la cual:

Cumplida (...) íntegramente dentro del S.XIX, coincide aproximadamente con el auge del piano y de la música de salón, hecho que tiene no poca importancia en su desenvolvimiento. A cargo de compositores que en muchos casos eran solamente buenos aficionados hecho igualmente a tener en cuenta por su incidencia en la cultura *naïf* de la que parte para la formulación de los elementos nacionales (24:258).

Este proceso va a lograr una de sus fases iniciales de concreción efectiva, con la aparición del valse venezolano, cuyos ritmos sincopados y contratiempos le darán un carácter totalmente particular, diferenciándolo del valse estrictamente europeo. No por azar, Salvador Llamozas editor de *Lira Venezolana* registra este hecho, estableciendo importantes comentarios al respecto:

...participa el valse venezolano del carácter de la música indígena y de los aires españoles que importaron a estas comarcas.[...] Algo que es producto típico de nuestro temperamento y de nuestro clima, palpita en esos aires tiernos y cadenciosos (9:2).

En cuanto a la estructura, Llamozas afirma lo siguiente:

...es la misma que la del valse europeo; pero cuánta diferencia en los ritmos y movimientos! qué originalidad en los cortes y cadencias! qué acompañamientos tan ingeniosos y chispeantes! La primera parte, escrita ordinariamente en el modo menor, es melancólica y pausada, [...] al comenzar la segunda, el ritmo se aviva y enardece, [...] viene después la tercera parte a establecer una especie de diálogo, festivo y galante; aunque de ordinario consta nuestro valse popular de sólo dos partes (idem.).

Por último, nos parece muy indicado copiar el párrafo final, donde hace referencia a nuestros compositores:

Entre los compositores que más popularidad han alcanzado en el valse venezolano, revistiéndolo de cierta importancia artística, recordamos a la ligera los nombres de Isaza, los Monteros, Meserón y Aranda, Plaza, Caraballo, los Fernández, Suárez, Saumell, Hernández, Pompa, Vollmer, Azpurúa, Villena, los cuales han dejado en él rasgos de inspiración y sentimiento, y lo han elevado a [sic] la categoría de las mejores piezas de salón. Villena, que es uno de nuestros músicos más fecundos y sobresalientes, ha enriquecido el valse venezolano con armonizaciones originales y ha llevado la ingeniosidad de los acompañamientos a [sic] un grado superior de inventiva. En mano de los compositores referidos, nuestro valse aparece acicalado con los procedimientos del arte y forma parte en los anales de la música americana (9:1-2).

También, otras microformas europeas como la mazurca y la polca, serán objeto de modificaciones a nivel del tejido rítmico. Por otra parte, mención especial debe hacerse con la danza, la cual dará algunos de los elementos germinales asociados al merengue venezolano.

En términos generales, y retomando las valoraciones sobre el proceso del nacionalismo musical, María Gloria Lisbona en su investigación titulada *Lira Venezolana* insiste en destacar "...la conformación -durante el guzmanato- de una suerte de imaginario estético asociado al **nacionalismo musical venezolano**, el cual por supuesto, no presenta una estructura orgánica o doctrinaria, pero que apunta a una toma de conciencia sobre el hecho estético que se venía registrando [así como] el apuntalamiento [a través de la música] de valores nacionales por vía de una interrelación de las figuras históricas fundamentales como Simón Bolívar, José María Vargas, o mediante la exaltación de los valores patrios venezolanos y latinoamericanos" (23:118).

CONSIDERACIONES FINALES

En primer lugar, estimamos que el estudio de la música de salón para piano compuesta durante el período del guzmanato, es quizás uno de los temas menos investigados desde el punto de vista socio-histórico y analítico. Es importante señalar que la cantidad de obras encontradas en nuestra investigación sobrepasa el número de 110, en

tan solo dos publicaciones musicales. Por otra parte, la inserción social de las mismas, así como de sus compositores, fue un hecho nada desdeñable durante el período. Consiguientemente, esta temática es no sólo válida sino de tratamiento urgente para el desarrollo de la historiografía cultural de Venezuela.

También cabe apuntar la existencia de espacios sociales de circulación musical, signados por una dinámica bastante fluida, con la inclusión de escenarios no convencionales (más allá de los teatros o posibles salas de conciertos). Esta podría dar pie para examinar el fenómeno en términos de un modesto pero efectivo circuito de consumo cultural, con procesos larvarios de producción, distribución y consumo cuya operatoria se registra en las élites de la sociedad.

Otro punto importante, fue el surgimiento de una política oficial dedicada a la enseñanza musical, con la inclusión de materias asociadas a la composición musical -donde reposaría una de las bases para el proceso de creación musical o producción-. Este hecho no tiene antecedentes en la historia republicana de Venezuela durante el siglo XIX. Quizás, dicha circunstancia explique el incremento de piezas dirigidas a la música de salón compuestas para piano a partir de los años ochenta, -aunque faltan datos para darle mayor fundamento a esta idea-.

También debemos aclarar que si bien no se incluyó un análisis musical detallado que nos pudiese permitir llegar a conclusiones más sustentadas, sin em-

bargo estimamos que el romanticismo musical en Venezuela, como es de suponer, cobró una serie de características específicas donde se observa la confluencia de una estética y una sensibilidad enmarcadas en el espíritu europeo, pero que asociadas a los elementos locales, van a dar como resultado la conformación de un marco previo al nacionalismo musical, más por vía de la intuición que como resultado de una propuesta orgánicamente formulada.

FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

FUENTES PRIMARIAS

FUENTES IMPRESAS

Documentos Oficiales

1-*Instituto de Bellas Artes*. Caracas, Imprenta Nacional, 1877.

Recopilaciones documentales

2-*Leyes y Decretos de Venezuela*. Caracas, Serie República de Venezuela-Academia de Ciencias Políticas y Sociales, 1982, Vol 4.

Hemerografía

3-*La Luneta*. Caracas, 21 de diciembre de 1843, N°1.

Colección de *El Zancudo*. (Comprende desde el 14 de febrero de 1880 al 22 de abril de 1883).

4-*El Zancudo*. 19 de agosto de 1880, Año V- Mes VIII, N°23.

5-*El Zancudo*. 10 de marzo de 1883, Año VIII-Mes III, N°9.

Colección de *Lira Venezolana* (Comprende desde el 28 de octubre de 1882 al 15 de noviembre de 1883).

6-*Lira Venezolana*. 28 de octubre de 1882, Año I-Mes I, N° 1.

7-*Lira Venezolana*. 1 de enero de 1883, Año I-Mes I, N° 2

8-*Lira Venezolana*. 15 de febrero de 1883, Año I-Mes III, N° 5.

9-*Lira Venezolana*. 1 de julio de 1883, Año I-Mes VII, N°14.

10-*Lira Venezolana*. 24 de julio de 1883, Año I-Mes VIII, N°15.

11-*Lira Venezolana*. 15 de agosto de 1883, Año I-Mes IX, N°17

Este proceso, -ya lo apuntamos-, podría ser interpretado como el trasvasamiento entre expresiones culturales elitescas y populares, produciéndose la difusión de las obras por vía de un dispositivo de consumo cultural protomasivo. En este orden de ideas, nos interesa destacar la conformación de esa suerte de imaginario estético asociado al "nacionalismo musical venezolano" cuyo marco de formación se ubica durante el siglo XIX -entre otros escenarios- en la música de salón.

FUENTES SECUNDARIAS

Libros

12-Isabel Aretz, "La Música y el Folklore" en *Venezuela 1883*. Caracas, Publicaciones del Congreso de la República de Venezuela, Tomo III, 1983. pp. 151-197.

13-Jacques Attali, *Ruidos: Ensayos sobre Economía Política de la Música*. México, Siglo XXI Editores, 1995.

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

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

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

17-Roger Chartier, *Espacio Público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*. Barcelona, Gedisa, 1995.

18-Roger Chartier, *Au Bord de la Falaise*. Paris, Éditions Albin Michel, 1998.

19-Ramón Díaz Sánchez, "La Evolución Social (1810-1960)" en *Venezuela Independiente: 1810-1960*.

Caracas, Fundación Mendoza, 1962.

20-Adolfo Ernst, *Obras completas*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1986, Tomo III.

21-Mary B. Floyd, *Guzmán Blanco: La dinámica de la política del septenio*. Caracas, Ediciones Centauro, 1988.

22-María Elena González, *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*. Caracas, UCV, 1991.

23-María Gloria Lisbona, *Lira Venezolana*. Caracas, UCV-material mimiografiado, 1998.

24-Hugo López Chirico, *La Cantata Criolla de Antonio Estévez*. Caracas, CONAC-Ilves, 1987.

25-R.J. Lovera De Sola, "1883: Un año en la bibliografía venezolana" en *Venezuela 1883*. Caracas, Publicaciones del Congreso de la República de Venezuela, Tomo III, 1983. pp.203-280.

26-Gloria Martín, *De los Hechizos de Berlín, a la Píldora anticognitiva*. Caracas, Alfadil, 1994.

27-Mario Milanca Guzmán, *La música venezolana: de la Colonia a la República*. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993.

28-José Peñín, "La Música" en *La Cultura de Venezuela Historia Mínima*. Caracas, Fundación de los trabajadores de Iagoven, 1996, pp.141-172.

29-Ramón de la Plaza, *Primer Libro Venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes*. Caracas, Tipografía el Cojo, 1895.

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

31-Luis Cipriano Rodríguez (Coordinador), "El proceso de la República Venezolana (1830-1992)" en *Los grandes períodos de la Historia de Venezuela*. Caracas, Instituto de Estudios Hispanoamericanos-UCV, 1993.

32-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.

33-Luis Salamanca, "La Situación Social en la Época de Guzmán Blanco" en *Venezuela*

1883. Caracas, Publicaciones del Congreso de la República de Venezuela, Tomo I, 1983. pp. 185-223.
- 34-María Luisa Sánchez, *La Enseñanza musical en Caracas*. Caracas, Tipografía la Torre, 1949.
- 35-Juan Francisco Sans, *Una sonata venezolana*. Caracas. UCV- material mimeografiado, 1998.
- 36-Yolanda Segnini, *Historia de la Cultura en Venezuela*. Caracas, Alfadil Ediciones, 1995.
- 37-Ermila Troconis, *Caracas*. Caracas, Grijabo, 1993.

Revistas Especializadas en Música

- 38-Mariantonia Palacios, "Rasgos distintivos del valse venezolano en siglo XIX" en *Revista Musical de Venezuela* N°35. Caracas, FUNVES-CONAC, septiembre-diciembre, 1997, pp.99-115.
- 39-José Peñín, "Realidad de la Musicología en Venezuela" en *Revista Musical de Venezuela* N°27. Caracas, enero-abril, ILVES-CONAC, 1989, pp.45-61.

Partituras

- 40-Aída Lagos, *José Angel Montero: Obra pianística*. Caracas, FUNVES-CONAC, 1997.