

**DEL COMPÁS DEL CANTO GREGORIANO
AL COMPÁS DE LA DANZA-MERENGUE**
-Crónica de la teoría musical difundida y producida en Caracas durante los siglos
XVIII, XIX y principios del XX-

Autor: Hugo J. Quintana M.
UCV-FHE- Escuela de Artes.

Caracas, 2009

**DEL COMPÁS DEL CANTO GREGORIANO
AL COMPÁS DE LA DANZA-MERENGUE**
-Crónica de la teoría musical difundida y producida en Caracas durante los siglos
XVIII, XIX y principios del XX-

Autor: Hugo J. Quintana M.
UCV-FHE- Escuela de Artes.

RESUMEN

Como es común en la jerga musical, llamamos “teoría musical” a ese cuerpo conceptual que alude, en primera instancia, a los rudimentos de la escritura musical, sean éstos para registrar las cantinelas del canto llano, del canto de órgano (el canto mensural) o del canto “mixto” (el canto de himnos y secuencias). Además de esta teoría elemental, también es común hallar en los textos especializados en esta área del conocimiento, capítulos o subcapítulos sobre teoría del contrapunto, composición, formas musicales, organología, acústica, armonía y algunas otras cosas referidas al pulso y a la medida, etc.

De conformidad con lo expresado, el presente artículo no es otra cosa sino un estudio sobre la teoría musical difundida y cultivada en Caracas durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Dada la naturaleza del tema, el artículo reposa en una investigación estrictamente documental, sirviéndose para ello de los tratados teórico-musicales que se difundieron o produjeron en nuestra ciudad capital durante más de dos siglos. Pese a la particularidad de su temática, el trabajo podría ser de gran importancia para explicar algunos de los fenómenos más importantes de nuestra historia musical, además de llenar un vacío sobre esta parte de nuestra historia cultural.

Palabras clave: textos y tratados musicales coloniales y decimonónicos; teoría musical; rudimentos de la escritura; pulso, medida o compás; contrapunto y armonía.

1. La difusión del pensamiento musical europeo en la Caracas del siglo XVIII¹.

Advertencia preliminar:

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

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

El otro texto, del que contamos todavía hoy con un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Venezuela es el *Ceremonial dominicano...* por Fr. Joseph de San Joan (1694), el cual tiene “a lo último” un *arte de canto llano con reglas especiales y fáciles para que*

¹ No siendo la finalidad de este capítulo hacer un texto de teoría musical hispano-colonial, reflejaremos sólo aquellos aspectos que, por manejo terminológico, o por su concepción particular, merezcan ser destacados. También haremos notar aquellos asuntos de la teoría musical avanzada, cuya difusión en la Caracas colonial, ha sido poco estudiada.

con brevedad puedan los principiantes aprovechar. El tratado (el más antiguo texto de interés musical que se ha encontrado en nuestro país) no tiene ninguna identificación o rúbrica que garantice su circulación en la Venezuela colonial, pero por su ubicación y cota (ZB-489) pareciera pertenecer a la colección fundacional de nuestra Biblioteca Nacional. Si damos por hecho que se consultó en Caracas, tendremos también que creer que dicha difusión se hizo hacia el siglo XVIII, fundamentalmente, pues su publicación data del último lustro del siglo anterior.

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

1.1 De las fuentes:

La presente exposición parte del estudio directo de los textos de teoría musical que se difundieron en Caracas durante el período colonial, ubicados, en la mayoría de los casos, en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela². Entre ellos destaca:

- *El porqué de la música*, por Andrés Lorente (1672 y 1699), libro utilizado, entre otros personajes coloniales, por Francisco Pérez Camacho, maestro de capilla de la Catedral de Caracas y primer profesor de música de la universidad de aquella provincia colonial (Calzavara, 1987, p. 41);

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

- *Arte de canto llano y órgano*, por Romero de Ávila (1761), “texto oficial” en la clase de música de la Universidad de Caracas, utilizado, entre otros, por Juan José Pardo y

² Para un estudio detallado sobre la naturaleza y difusión en Caracas de los referidos libros, sugerimos ver el trabajo de ascenso a la categoría de agregado (UCV-FHE) *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad de Caracas* (Quintana, 2007). Dicha investigación se encuentra actualmente en proceso de publicación.

Bartolomé Bello a finales del siglo XVIII (Leal, 1963, p. 261; Stevenson, 1980b, p. 21; Cadenas, 1997, p. 189).

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

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

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

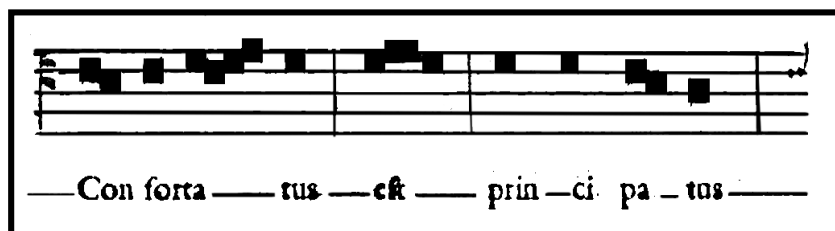
1.2 Figuras de valor usadas en la notación musical:

De las múltiples maneras como se define la música en los textos teóricos del siglo XVIII, quizás una de las más comunes es aquella que alude a la medida y al movimiento, recordando, seguramente, la noción que de ella tenía San Agustín: *musica es scientia bene modulandi et bene movendi*³. Desde este punto de vista –esto es, desde el punto de vista de la medida- la música práctica en el siglo XVIII solía dividirse en canto llano y canto de órgano o figurado. “Música llana es aquella cuyas notas o puntos proceden con igual y uniforme figura, y medida de tiempo... [y] música figurada ... aquella, cuyas notas o puntos tienen diferente figura y desigual medida de tiempo” (Tosca, 1757, p. 455).

³ Tal y como sucede hoy, el hecho musical en el siglo XVIII puede ser visto y definido desde muy distintas perspectivas. En el presente subcapítulo sólo aludimos a su naturaleza rítmica.

Del estudio de los textos de teoría musical que se difundieron en la Caracas colonial se concluye que durante dicho período se utilizaron aquí (y posiblemente en todo el mundo hispano, por decir lo menos), no uno, sino tres tipos de figuras para las escritura musical, regulados todos, sin embargo, por un mismo principio de división y subdivisión de los valores. Estos tres tipos de escritura están representados por la grafía musical propia del canto de llano o gregoriano, la escritura del canto de órgano y la escritura del canto mixto⁴.

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



Tomado de Romero de Ávila, 1761, p. 79

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

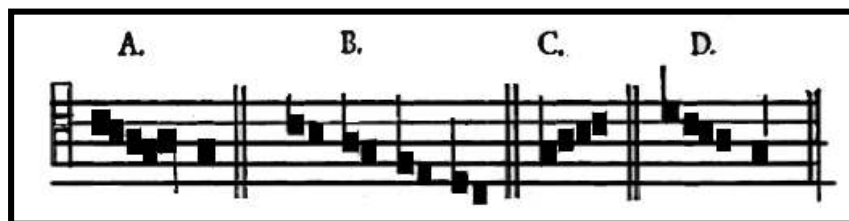
El canto mixto, que como dijimos, media entre el canto llano y el de órgano, hace uso de cuatro figuras a saber: longa, breve, semibreve y mínima, derivadas todas de la misma notación cuadrada y romboidal. Además admite y requiere el uso de vírgulas o plicas.

⁴ “Canto mixto” es el término que acuñó Fray Pablo Nassarre (1724, pp. 194-198) para designar el canto de himnos y secuencias. Lo llama así porque tiene del canto llano las “terminaciones y los diapasones” (los modos) y “de canto de órgano la desigualdad de valores en las figuras y la diferencia de aires” (compases). Aunque no tenemos prueba de que la *Escuela música* de Nassarre se haya difundido aquí, es un hecho definitivamente cierto que teóricos como Romero de Ávila y Pedro Carrera manejaban los mismos criterios para la interpretación de himnos y secuencias.



Tomado Romero de Ávila, 1761, p. 144

También se acepta que las figuras del canto mixto puedan ser ligadas, en cuyo caso ha de tenerse especial cuidado con la semibreve, pues en estas circunstancias asume casi la misma estructura física de la breve, diferenciándose tan sólo en que trae una vírgula o plica a la izquierda y hacia arriba. En estas circunstancias, las dos figuras ligadas son semibreves; “pero si viniesen más figuras atadas a ellas, serán lo que pinten; esto es, si pinta como breve, valdrá como tal; y si como longa, lo mismo” (p. 144)⁵.



Tomado de Romero de Ávila, 1761, p. 144

Como, a diferencia del canto llano, aquí las figuras que se utilizan tienen distintos valores, en el canto mixto se hace imprescindible utilizar también guarismos de tiempos y compases, por lo menos cuando el compás es ternario (si carece de número, el compás es binario).



Tomado de Romero de Ávila, 1761, p. 143

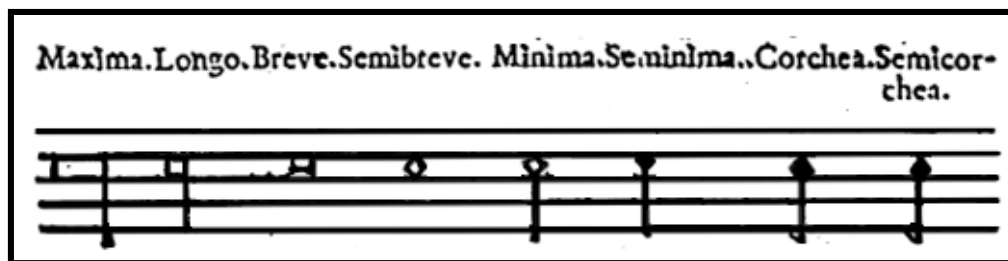
En el compás binario la longa vale dos breves, cuatro semibreves y ocho mínimas; en el compás ternario, no se usa la longa y la breve vale tres semibreves y 6 mínimas.

El canto mixto también admite el uso de pausas y es muy común que los himnos y secuencias escritos en compás ternario comiencen con silencios al principio del primer

⁵ Cuando sólo se menciona la página, es porque la cita corresponde a la referencia inmediatamente anterior.

compás (nuestra actual anacrusa). Asimismo es posible evidenciar la presencia de puntillos en este tipo de cantos, los cuales tienen el mismo aspecto y significado que en la actualidad. Esto, al decir de Romero de Ávila, parece ser una novedad que se inserta en el canto mixto hacia la segunda mitad del siglo XVIII (p. 148)⁶.

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



Tomado de Lorente, 1672, p. 146

Lo dicho corresponde a los libros de teoría que se estudiaron en Caracas durante la primera mitad del siglo XVIII, pero hacia la segunda mitad de ese siglo se observa una cierta modificación en el uso de estas figuras, pues entonces desaparecen de los libros la máxima y la longa y se incorporan las fusas.

⁶ Para un estudio más detallado acerca de la escritura de este tipo de música sugerimos ver el artículo *Particularidades en la interpretación del canto gregoriano durante el período colonial* (Quintana, 2007b, pp. 21-40).



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

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

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

Todo lo dicho respecto de las figuras de valor es válido también para las figuras de los silencios, que aquí se denominan pausas y aspiraciones.



Romero de Ávila, 1761, p. 203.

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

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

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

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

De acuerdo a lo dicho por Lorente, compás es sinónimo de lo que hoy entendemos por tiempo o pulso. La única diferencia es que la antigua unidad de tiempo o de compás estaba representada por la semibreve o la breve, mientras que en la actualidad tal lugar le corresponde por lo general a la negra (semínima). Este concepto tiene mucho que ver con la acepción de *batuta* (de batir) o *plauso* (batimento de manos), que es la forma como se medía el compás, “por cuanto [los antiguos] echaban el compás golpeando una mano sobre otra” (p. 219.)⁷.

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

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

La batuta y/o compás se utilizaba por igual, tanto en el canto llano como en el mixto y de órgano, pero sólo en estos últimos se dividían en binarios y ternarios. El binario se medía en dos partes iguales, constituidas por el dar y el alzar del compás; el ternario en dos

⁷ Al respecto dice Tosca (1757, p. 456): “la medida del tiempo, por quien se nivela la detención en cada punto, es el movimiento de la mano, levantándola y volviéndola a bajar, a la cual llaman los Italianos *Batuta*; y los Españoles compás”.

porciones desiguales, siendo la primera (el dar) el doble de larga que la segunda (el alzar)⁸. Como cosa adicional dice Lorente que el compás se llevaba con la mano izquierda, pues, la derecha se reserva a la mano de Guido, en el canto gregoriano.

Los compases, en la teoría de la primera mitad del siglo XVIII, podían clasificarse también en mayores y menores. En los mayores la unidad de tiempo estaba representada por la breve (compás a la breve), mientras que en los menores la unidad era igual a la semibreve. Estos dos conceptos, emparentados con una referencia de pulso siempre igual (el *integer* valor o valor intacto), hacían que el compás mayor fuera al doble de la velocidad del menor.⁹ Por eso a éste se le llama compasillo o compasete¹⁰, y a aquél se le representaba con un medio círculo (algunos creen hoy que se trata de una C) atravesado a la mitad por una vírgula.

Algo parecido a lo que sucede con los compases binarios, pasaba en los ternarios, los cuales se llamaban compases de proporción ternaria¹¹, ya que miden tres figuras o sus equivalentes en cada uno de sus compases. Si es mayor, tres semibreves en un compás; si es menor, tres mínimas. Por otra parte, esta proporción ternaria podía ser tripla, midiendo tres figuras contra una (3/1); sesquiáltera, midiendo tres contra dos (3/2); y dupla, midiendo seis semibreves contra tres (6/3) o doce mínimas contra seis (12/6). Estas especulaciones matemáticas son llevadas a sus puntos más extremos en los capítulos que Lorente destina al estudio de la proporciones y demás géneros, en donde cada voz de una composición polifónica comúnmente tiene un compás distinto; pero en la segunda mitad del siglo, estos artilugios intelectuales abandonan su presencia en los libros de teoría, hasta el punto de que

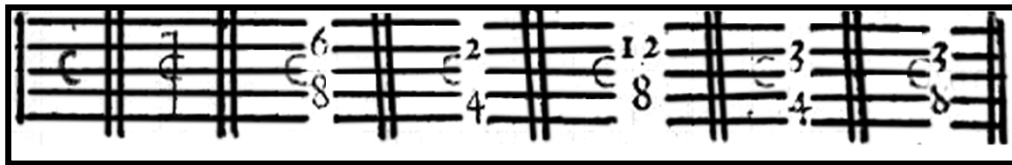
⁸ Al decir de Tosca, esta forma de medir el compás ternario en dos partes era moderna, pues con anterioridad se medía también a tres partes iguales, y la mejor forma de llevarle era: “dar en la primera parte, alzar en la segunda y acabar de alzar o empezar a bajar en la tercera” (1757, p. 456).

⁹ Aunque en el libro de Lorente no se maneja el concepto de *integer valor*, ni tampoco el de *in tempo pectore*, sí se dice en diverso número de oportunidades que el compás mayor es al doble de la velocidad del menor. Un tratadista que sí hizo referencia a esta categoría del *interger valor* es Benito Bails, quien en sus *Lecciones de clave y principios de armonía* (1775) dice que “los antiguos se figuraron que ningún son de la música podía durar más que un segundo de tiempo o una pulsación del pulso (p. 34).

¹⁰ Según dice Lorente, al compasillo también le llamaban “nota negra, cuando hay muchas figuras en él de este color” (1672, p. 220).

¹¹ Lorente define la proporción como “una similitud (relación, diríamos nosotros) entre dos cantidades. La proporción puede ser continua o discreta. “La continua en geometría, es línea, cuerpo, tiempo, lugar, superficie. La discreta (que es la que interesa a la cifra de compás) está constituida en números” (p. 154). Esta proporción discreta puede ser igual o desigual (inigual, según Lorente). La igual se establece entre dos números de similar naturaleza, tales como dos a dos, tres a tres, etc. La desigual entre dos números distintos, como tres a dos, cuatro a tres, etc.

Romero de Ávila sólo reconoce siete tipos de compases usados por los compositores modernos:



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

Los cinco primeros mencionados se miden con compás binario; los dos últimos con compás ternario. También reconoce Romero de Ávila que entre compasillo y compás mayor “ya todo es uno, sin más diferencia, que llevar en este el compás mas acelerado, que en aquél” (1761, p. 206). Esto significa que mientras para Lorente (1672) el compás mayor se llevaba al pulso de breve, para Romero de Ávila (1761) se llevaba a pulso de semibreve o redonda, igual que el compasillo.

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

1.4 Aparición de los distintos tiempos o aires:

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

Más ¿qué figura, larga o diminuta,
Señalando a las voces una medida cierta y absoluta,
Puede hacerlas pausadas, o veloces
En un grado variable y positivo?

Ninguna; pues la nota sólo observa
 Valor proporcional y respectivo
 Que en el compás se toma y se conserva.
 A esta diversidad de movimientos
 Sirven de guía
 Ciertos aires, ya rápidos, ya lentos,
 Con los cuales el tiempo, sin que se altere
 Lo esencial de su ritmo y simetría,
 Más dilación o más presteza adquiere.

...

La Italia, que a los signos musicales
 Leyes y nombres en su idioma ha puesto,
 Con Largo, Adagio, Andante y Presto
 Distingue los cinco principales

...

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

1.5 El pentagrama, el nombre de las notas y las alteraciones:

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

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

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

Nuestros textos de teoría musical de la colonia también consideran el estudio de muchos otros signos elementales de la lecto-escritura musical, pero para los efectos de este trabajo, interesado sólo en recoger los cambios que se fueron registrando en la evolución de los estudios teóricos, bastará con referir tan solo el manejo de las alteraciones (llamadas aquí bemoles y sostenidos), las cuales adquieren un uso muy particular. Esta particularidad reside, fundamentalmente, en el hecho de que se le utilice, incluso, en la teórico-práctica del canto llano, siendo que a este canto tradicionalmente se le concibe como un canto diatónico. Al respecto Romero de Ávila, en su particular estilo dialéctico, nos dice¹²:

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

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

1.6 Otros conceptos de la teoría musical elemental

1.6.1 Tonos o modos:

Tono, dentro de la teoría musical hispano-colonial, es sinónimo de lo que nosotros llamamos modernamente modo. Tosca los define como “determinada disposición de armonía, [y ve en ellos] el origen de toda variedad armónica. Nace la variedad de los

¹² El lector que desee hacer un estudio detallado sobre estas y otras observaciones hechas en torno a la interpretación del canto llano puede ver, igualmente, el referido artículo sobre las *Particularidades en la interpretación del canto gregoriano durante el período colonial hispano* (Quintana, 2007b, pp. 21-40)

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

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

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

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

Todo lo dicho hasta aquí vale, para lo que pudiéramos llamar, la ortodoxia gregoriana de los modos, pero como en la práctica musical colonial estas escalas venían siendo objeto de constante alteraciones cromáticas, incluso desde el siglo XVI, los textos de teoría comienzan también a recoger algunos cambios importantes. Un estupendo ejemplo de ello lo expone Lorente en el cuarto libro del *Porqué de la música*, a partir del cual elaboramos el siguiente cuadro¹³:

¹³ El cuadro es una síntesis nuestra de lo descrito por Lorente entre las páginas 562 y 565. También señala la existencia de otros tonos (noveno, décimo, oncenno y doceno), pero éstos no constituyen más que una trasposición de otros ya mencionado.

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

1.6.2 Géneros:

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

1.6.3 Intervalos:

Por el tratamiento que le daban los teóricos hispanos al tema de los intervalos, es deducible que la diferencia con la teoría musical del siglo XX, radica a lo sumo, en un problema terminológico¹⁴. A tal efecto los teóricos dieciochescos clasificaban los

¹⁴ Incluso se utiliza en muchos casos los términos hoy vigentes para referirse a la denominación y clasificación de los intervalos.

intervalos con los antiguos términos griegos de semitono, tono, semiditono, ditono, semidiatésarón, diatésarón, tritono, semi-diapente, diapente, hexacordo menor, hexacordo mayor, heptacordo menor, heptacordo mayor y diapasón, términos que se refieren a nuestras actuales segundas (menor y mayor); terceras (menor y mayor), cuartas (disminuidas, justas y aumentadas), quintas (disminuidas y justas), sextas (menor y mayor), séptimas (menor y mayor) y octavas¹⁵. De todo este asunto, tal vez lo más destacable es la constante referencia a los semitonos y tonos mayores y menores (tonos grandes y pequeños), los cuales ponen en evidencia nuevamente, que los libros de teoría musical hispano-coloniales se recienten todavía del sistema no temperado.

1.6.4 Consonancia y disonancia:

Otro de los conceptos tratados con prolijidad en los textos de teoría musical hispano colonial es el que tiene que ver con la consonancia y la disonancia. Tosca, de hecho, define la música como “una ciencia físico-matemática que trata de sonos amónicos” y la llama así “... por participar su objeto [de] la razón defendible propia del físico y la razón de cantidad propia del matemático¹⁶ (1757, p. 338).

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

La consonancia se define en nuestros textos coloniales como “un sonido, el cual es dulce, y juntamente agradable al oído”. También puede entenderse como “mezcla de un sonido suave y acorde que percibe el oído” (Lorente, 1672, p. 233)¹⁷. Las consonancias se dividen en especies (los intervalos) y se agrupan en consonancias perfectas e imperfectas.

¹⁵ En el libro de contrapunto, cuando Lorente trata de la quinta aumentada (o superflua, como prefería llamarla), se dice lo que sigue: la quinta superflua o excesiva... ni es (absolutamente hablando) consonancia, ni tampoco disonancia: si fuera disonancia se ligara como todas las demás especies falsas; no se liga, luego, no lo es. (...) Sólo sirve en la música para ciertas ocasiones y será cuando la letra lo pidiere (p. 285).

¹⁶ Explica que Tosca defina la música en términos físico-matemáticos, el hecho de que su “Tratado de música especulativa y práctica, esté inserto en un *Compendio matemático*. Ello revela con claridad su clara herencia medieval.

¹⁷ También Benito Bails (1775) define la consonancia y disonancia en función de cuánto agraden o no al oído; pero para Bails, la justificación de tal sensación, está determinada por un hecho fisiológico: “una postura es más perfecta cuanto más se confunden uno con otro los sonos que la componen... La disonancia es desagradable, porque los sonos de que se compone no se confunden en el oído, y se oyen como sonos distintos, bien que dados a un tiempo” (pp. 588-589).

Son perfectas, la octava y la quinta; e imperfectas, la tercera y la sexta¹⁸. La perfección o imperfección de las consonancias se determina en virtud de la justeza de su condición, pues mientras las terceras y sextas pueden ser mayores y menores, las quintas y octavas sólo pueden ser justas.

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

1.7 Teoría básica del contrapunto:

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

- No se pueden dar dos consonancias perfectas consecutivas (5tas u 8vas paralelas)¹⁹.

¹⁸ Contrario a la tradición boeciana, para Lorente el unísono no puede ser consonancia (científicamente hablando) por no guardar el principio de *duorum sonorum*; esto es, por no establecer relación entre dos sonidos distintos: uno grave y otro agudo.

¹⁹ Según dice Andrés Lorente (1672, p. 238) la razón que justifica tal prohibición es que una composición debe tener diversidad de consonancias. Por esa misma razón se admiten la sucesión de sextas y terceras, siempre que ellas se sucedan entre mayores y menores.

- Se pueden hacer consonancias imperfectas consecutivas (3ras y 6tas) pero lo más ideal es que se sucedan entre mayores y menores.
- Se debe comenzar y terminar la composición en consonancia perfecta.
- Se admite por igual el movimiento recto, oblicuo y contrario entre las voces. Estos pueden darse por movimiento conjunto (*gradatim*, según llaman ellos) o disjuntos (por saltos).

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

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

En cuanto al manejo de la disonancia, se prescribe su uso para los tiempos débiles. De igual manera debe alcanzarse la disonancia por grado conjunto (*gradatim*), y el retardo debe seguir los tres pasos reglamentarios: prevención, ligadura y salida.

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

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

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

1.8 Nociones básicas de composición:

El cuarto “libro” de *El porqué de la música* está dedicado al “arte de composición”. Según se dice al principio de este cuarto libro, “es la composición en la música, una ordenada composición de tiempos, por los diversos valores que reciben de ellos las figuras; diversas voces por la diversidad que requiere tener de consonancia, y una concordancia de voces diversas” (Lorente, 1672, p. 441). Asimismo, y citando a Ionnes Tintore en su *Difinitorio*, dice que la compostura es una mezcla de diversos sonos que con su dulzura regalan los oídos” (op. cit). No obstante lo dicho, los elementos tratados en este nuevo libro, distarán poco de los aspectos ya mencionados en el arte de contrapunto. El propio autor lo reconoce desde el principio de la obra cuando en una “nota” escribe: “advíertase que siendo el contrapunto principio de la composición o compostura en la música, todos aquellos principios y reglas que dimos allí para el uso de las especies consonantes y disonantes, servirán también aquí, con otros semejantes principios que daremos, aplicando y colocando lo que sirvió para el contrapunto, aquí para la composición” (p. 441).

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

También se debe resaltar en este libro cuarto, las recomendaciones dadas a los compositores en función de una mejor creación. En este sentido, el autor sugiere: guardar el tono (esto es, terminar en la tonalidad de la cual se partió); hacer uso de diversidad de figuras, así como de diversidad de consonancias y disonancias a lo largo de la composición; hacer coincidir la gramática lingüística (las frases) con la gramática musical y también con la semántica o contenido del texto. Asimismo, es recomendable, para que la composición música esté bien hecha, que haya un sujeto que sea imitado (esto sobre todo

en los motetes, pues en algunos villancicos se permite entrar sin ella). Este sujeto o tema (aquí se confunden los términos) podrá ser prestado (citado de otra composición) o propio.

En lo que respecta al número y manejo de las voces en la composición, éstas pueden ser de muy diverso género, pero la creación a cuatro voces representa la perfección armónica. Éstas deben proceder como en una buena tertulia: hablar cuando se debe hablar; callar cuando se debe callar, y responder cuando se debe responder. Las voces que deben confluir a esta composición son las cuatro convencionales: bajo, tenor, contralto (alto o contratenor) y tiple. Los movimientos del bajo deberán ser tardíos y pesados; mientras el tiple, por el contrario, procederá como el fuego, con movimientos ligeros y acelerados. El tenor es la parte que rige y gobierna la cantoría, pues es la que tiene el tono; y así, cuando “el contralto es bien ordenado, y bien compuesto, adornado de elegantes pasos, cantado con figuras disminuidas, agracia mucho la música y hace más hermosa la composición (p. 477). Otra de las recomendaciones que se encuentran en el *arte de composición*, tienen que ver con las observancias que debe seguir el creador, según sea el número de voces que tenga la obra. En este sentido hace las siguientes sugerencias:

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

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

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

1.9 Otros conceptos en la creación musical hispano-colonial:

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

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

La imitación y la fuga, aquí siempre son sinónimo de canon y en su construcción se destacan los siguientes tipos: fuga desatada y libre (que imita sólo la cabeza); fuga atada con obligación (canon perpetuo); fuga de engaño (sólo imita el ritmo); y fuga cancrizante.

Respecto al motete, y contradiciendo la tradición historiográfica, se le atribuye un origen griego y no medieval. Lorente lo diferencia del villancico por el uso del latín y del contrapunto imitativo, de donde se deduce que el villancico es una composición a varias voces, pero en castellano y a la manera del fabordón antes explicado.

1.9 Nociones de bajo cifrado, acorde y armonía:

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

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

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

El aspecto fundamental en el que se centra el libro de Bails es el de la consideración de la armonía (del acorde) como supremo principio del que derivan buena parte de los parámetros de la música (teoría del bajo fundamental, esbozada por Rameau). En este sentido debemos decir que para Bails, quien por lo visto seguía a Rameau²⁰, la escala y la melodía nacen de la armonía. Esta parece ser la gran conclusión de su libro cuando, en efecto, escribe en el penúltimo subcapítulo, lo que sigue: “de todo lo hasta aquí dicho han inferido algunos Escritores que la melodía nace de la armonía ; y que en la armonía tácita o espresa hemos de buscar los efectos de la melodía” (Bails, 1775, p. 646).

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

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

También el modo menor es tratado por Bails, pero aquí (como en el tratado de Rameau) la justificación proveniente de la naturaleza se hace más distante y compleja²¹; con todo, Bails propone el siguiente bajo (y sus consecuentes armonías) como fuente generadora de la escala menor; la (**la**, ut, mi), mi (mi, sol#, **si**), la (la, **ut**, mi), re (**re**, fa#, la), la (la, ut, **mi**); mi (**mi**, sol#, si), si (si, re, **fa#**), mi (mi, **sol#**, si), la (**la**, ut, mi).

Bails también considera el estudio de las tétradas y sus enlaces, destacando entre ellas la “postura disonante o postura de séptima” (nuestro acorde de dominante séptima),

²⁰ Temiendo ser un poco simplistas, nos atreveríamos a afirmar que el gran axioma que subyace en el *Traité de l'harmonie réduite a son principe naturel*, de J. Ph. Rameau (1722), es que toda la riqueza de la música deriva de las propiedades naturales del cuerpo sonoro, el cual contiene en sí mismo, en sus armónicos, el acorde perfecto.

²¹ Para Bails, como para Rameau y para tantos otros pensadores del siglo XVIII, la justificación de existencia, la razón de ser de las cosas, debe hallarse en la naturaleza.

por ser la que define la tonalidad. En los *Elementos de música especulativa* se estudia igualmente el acorde de subdominante con sexta (“postura de sexta grande”, según Bails), así como su reinterpretación como tetrada a partir del segundo grado. Este último acorde puede ser usado con la tercera menor o mayor (“dominante imperfecta o perfecta” de la dominante), pero precediendo siempre a la postura de dominante.

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

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

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

Bails también publicó unas *Lecciones de clave y principios de armonía* (1775), traducción libre del texto *Leçons de clavecín, & principes d'harmonía*, por Mr. Bemetzrieder. Este constituye, en mejores términos, un texto de armonía en el sentido moderno, pero lamentablemente no tenemos prueba fehaciente de que tal libro se haya difundido en Caracas durante el período colonial²². De todos modos, la temática y la fecha común de publicación de estos libros (1775) hacen pensar que ambos textos tuvieron una común concepción de la armonía.

²² Existe un ejemplar de este tratado en la División de Libros Antiguos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, pero el mismo pertenecía a la colección Curt Lange, de adquisición relativamente reciente.

2. La teoría musical en los primeros impresos caraqueños.

2.1 Las fuentes:

Este breve período de la historia de la teoría musical caraqueña bien pudiera llamarse el período de Tomás Antero, pues de esta imprenta salieron todas las fuentes bibliográficas que aquí se estudiarán. Ello ha hecho suponer a algunos, con razón, que para la época (1824-1852) no hubo en Caracas otra imprenta con tipos musicales.

Respecto a Tomás Antero, se dirá que forma parte de aquella pléyade de impresores nacionales que aparecen después de la definitiva independencia de Venezuela y que Pedro Grases llamó el ciclo de Valentín Espinal, por ser este su máximo exponente (Grases, 1981). Hablando de manera particular sobre nuestro primer impresor de música, el profesor Calzavara (1984) escribió:

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

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

- a) El libro de Explicación y conocimiento de los principios generales de la música, de Juan Meserón, aparecido en febrero de 1824.
- b) Un periódico o revista musical fundada por el violinista y compositor Toribio Segura titulado La Mecha, en 1838.
- c) Un tratado o método de guitarra, anónimo, titulado Nuevo Método de Guitarra o Lira..., sin fecha.
- d) La segunda edición del libro Explicación y conocimiento... de Meserón, aparecida en 1852 (1984, p. 8).

De estas publicaciones, sólo la revista musical que fundara Toribio Segura no ha podido ser hallada; pero los otros tres libros se encuentran en la sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela y pudieron ser estudiados por nosotros. También se imprimió en los talleres de Tomás Antero un *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*, de M. M. Larrazábal (1834). De este impreso Calzavara no da noticias, pero un ejemplar del mismo se encuentra actualmente en poder de la Fundación Vicente Emilio Sojo²³.

²³ De la *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* se hizo una edición facsímil preparada y comentada por el profesor Alberto Calzavara (1984); del método de M. M. Larrazábal hizo lo

Veamos ahora, en términos generales, en qué consiste el valor de su contenido.

2.2 Innovaciones en la teoría musical:

Sólo después de haber hecho un estudio detallado de los conceptos teórico-musicales que se difundieron en Caracas durante el período colonial puede entenderse plenamente el valor del texto *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, por Juan Meserón (1824 y 1852). En efecto, hasta la fecha, el libro de Juan Meserón ha sido estimado por el sólo hecho de tratarse del primer libro de música que se publicó en Venezuela, lo cual sigue siendo un acierto, desde el punto de vista de la conservación de nuestro acervo histórico; pero un examen más cuidadoso de su contenido, visto este desde la perspectiva de la teoría musical que le precedió, permite ubicarlo como un eslabón insoslayable entre los textos coloniales (de los cuales su autor se confiesa heredero²⁴) y los que le sucederán en Caracas a partir del último cuarto de siglo XIX. Además de ello, es notorio evidenciar en sus páginas una renovación terminológica y conceptual, así como la incorporación de nuevos signos en la lecto-escritura musical, lo que lo hace ver como un libro de avanzada en la difusión y sistematización de la teoría musical de su tiempo. Finalmente, y a diferencia de los textos de teoría musical del siglo XVIII, el libro se nos muestra deslastrado de la teoría del canto llano, lo que también lo pone en el camino de la secularización que habría de seguir la música en el resto del siglo XIX.

Lo dicho sobre el libro de Meserón vale también (aunque en menor medida) para el apartado teórico que preludia al *Nuevo método de guitarra o lira*, por el Caballero de *** (s.f.) y que igualmente anticipa al *Método completo de solfeo para enseñar el canto al gusto moderno*, por M. M. Larrazábal (1834)²⁵.

Como texto musical impactado por el diccionario de Rousseau, el libro de Meserón comienza estableciendo la noción que el filósofo ginebrino tenía del arte de los sonidos: “la

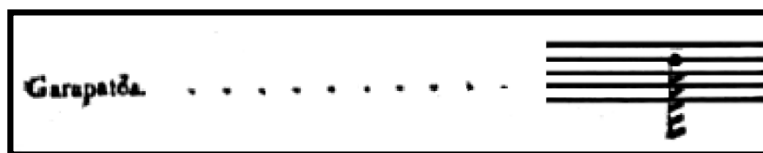
propio el profesor José Peñín (1997); del *Nuevo método de guitarra o lira*, hizo lo mismo quien estas líneas transcribe (Quintana, 1998a). El interesado en estudiar estos facsímiles comentados, puede seguirle la pista a través de la lista de referencias que se expone al final de la investigación.

²⁴ Como ha quedado dicho, Meserón revela en el prólogo de su obra, haber conocido los textos de Tosca, Rousseau, Bails e Yriarte (Iriarte).

²⁵ Estos dos libros, salidos también de la imprenta de Tomás Antero, tienen un mismo y común capítulo teórico que preludia el contenido particular de cada texto.

música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (p. 5); pero acompaña esta definición con otras acepciones que parecieran provenir del tratado de Tosca sobre música especulativa: “la música es ciencia que trata de proporcionar el sonido armónico²⁶. También los otros dos textos salidos del taller de Tomás Antero destinan algunas líneas al asunto, aludiendo en sus definiciones el tema de la música como ciencia, como arte de la fruición y como arte de los afectos. En este último sentido dicen: “la música es la ciencia que trata de la composición de aquellos sonidos agradables que hieren nuestro oído y penetran hasta el alma” (Larrazábal, 1834, p. 3).

En lo que tiene que ver con los signos de la lecto-escritura musical, se comenzará por decir que Meserón admite las mismas figuras de valor y sus denominaciones que ya había reconocido Iriarte en su poema *La música* (semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa), pero agrega una figura más: la garrapatea²⁷. Esta última, sin embargo, no es considerada por los otros dos textos a los que venimos aludiendo.



Tomado de Juan Meserón, 1824, p. 13

En cuanto a los silencios, conserva Meserón la vieja denominación de “pausa” y “aspiraciones”, abarcando en primer término los silencios que cubren cuatro, dos, uno y medio compás (pausa de mínima): En segundo término cubre también al resto de las figuras (semínima, corchea, semicorchea, fusa, semifusa y garrapatea).

Para los compases prefiere Meserón la denominación de “tiempos” (evidente herencia de la forma como estos términos se confundieron en los siglos anteriores), pero

²⁶ Rousseau define la música como “art de combiner les Sons d’une manière agréable á la oreille” (Rousseau, 1768, p. 305). Tosca, por otra parte, la define como “ciencia fisico-matemática que trata de los sonos armónicos”. A ello agrega, de manera insistente: “el objeto formal de la música es la proporción de los sonos armónicos (1757, tomo II, p. 338)”.

²⁷ Es común decir, no sabemos con qué certeza, que la garrapatea fue usada por primera vez por Beethoven; si ello es cierto, tenderemos que reconocer el asunto como una muestra más de la actualidad de Meserón en cuestiones de teoría musical.

reconoce que estos “tiempos” constan de “movimientos” o pulsos²⁸, con lo que se evidencia que su noción de compás es una suma de pulsos. Los “tiempos” o compases se dividen en binarios y ternarios: los primeros tienen cuatro o dos “movimientos” (Compasillo o compás mayor y dos por cuatro respectivamente); y los segundos, tres (tres por dos, tres por cuatro y tres por ocho). “Seis por ocho y doce por ocho pueden llamarse “mistos”, porque, aunque se dividen en dos o cuatro movimientos, cada uno de estos se subdivide en tres...” (Meserón, 1824, p. 10). En suma, Meserón admite ocho tipos de compases, con lo que supera por uno (el de tres por dos) la propuesta dejada por Romero de Ávila en 1761.

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

En cuanto al nombre de las notas, se conserva todavía la denominación ya estandarizada de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La Si, pero a veces el Ut aparece intercambiado por el “DO”, lo que estaría presagiando su total abolición en la teoría musical venezolana. Los bemoles y sostenidos (o sostenidos, como ya aparece en el método de guitarra y en el de canto), ahora están acompañados del doble sostenido y del doble bemol, además del becuadro.

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

²⁸ En este particular también se diferencia Meserón de los otros libros, pues, en ellos sí se hace uso del término “compás”.

abreviaciones que le acompañan, tales como *piano*, *pianísimo*, *forte* y *fortísimo*. Los métodos de guitarra y de canto son particularmente ricos en este sentido.

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

2.2 Otras innovaciones en la teoría musical elemental:

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

El término género, para referirse a las modalidades de escalas, no figura en estos libros, aunque sí se reconoce la existencia de la escala cromática. Los grados de la escala y los intervalos reciben el mismo nombre que hoy, aunque se conservan los términos

“diminuta” y “superflua” para los intervalos disminuidos y aumentados, respectivamente. También se mantiene la noción de semitono menor y semitono mayor y aquí, como en todos los libros de teoría anteriores al siglo XX, se cree que el mayor es el que media entre dos sonidos de diferente nombre (semitono diatónico), y el menor el que se establece entre dos notas de igual denominación (semitono cromático).

3. La teoría musical en los impresos caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX.

3.1 De las fuentes:

El presente capítulo reposa fundamentalmente sobre el estudio de los tratados locales de Jesús María Suárez, Antonio Jesús Silva y Francisco M. Tejera. También tenemos referencia respecto a la publicación de otros textos de teoría musical en la época, pero ellos no han podido ser ubicados en nuestros archivos locales. Cabría aquí, por lo menos, una breve mención:

- La *Teoría elemental de la música* que publicó Eduardo Calcaño en Caracas hacia 1889.
- El *Método para aprender a solfear*, por Saturnino Rodríguez.
- Un supuesto tratado de acordes y escalas de Antonio Jesús Silva.
- La segunda parte de la *Historia y teoría de la música elemental y superior*, por Camilo Antonio Estévez y Gálvez (1916).

Los dos textos de Jesús María Suárez -*Rudimentos de la música* (1873) y *La música al alcance de los niños...* (1882)- son los dos primeros libros que aparecen después de la segunda edición del Juan Meserón (1852). Seguidamente aparecieron el de Antonio Jesús Silva (1884) y el Francisco M. Tejera (1890), entre otros varios que no han podido ser ubicados. El interesado puede consultar una edición facsímil de estos libros en la *Revista musical de Venezuela*, Nros. 37, 40 y 41. Las mismas son comentadas por el prof. Freddy Moncada y por quien transcribe estas líneas (Quintana, 1998b y 2000).

El estudio de los textos que se publicaron en Caracas a fines del siglo XIX y principios del XX nos ha permitido también determinar con bastante precisión cuáles eran fuentes bibliográficas foráneas que nutrieron el pensamiento musical local, durante el período en cuestión²⁹. En este sentido las fuentes consultadas revelan una renovación prácticamente absoluta de la bibliografía foránea que se consumió en Caracas durante los períodos anteriores. De hecho, la preponderancia de la teoría musical hispana, propia del

²⁹ Un estudio detallado de las fuentes bibliográficas que servirán de base a este capítulo, lo constituye el trabajo de nuestra autoría (Quintana 2009), *Cincuenta años de musicografía caraqueña (1870-1920)*, actualmente en proceso de publicación.

período colonial, será en este caso prácticamente sustituida por los autores franceses, muchos de ellos procedente del Conservatorio de París. Esto no es absoluto, pues también pudimos toparnos con referencias a autores de otros lugares de Europa, incluso, españoles, pero es un hecho definitivo la preponderancia de los tratadistas galos en nuestra bibliografía teórico-musical local. Entre los autores de cuya existencia dan muestra nuestros teóricos locales podemos mencionar³⁰:

- Alexis de Garaudé (1779-1852): cantante, compositor y musicógrafo, autor de varias obras teóricas, entre las cuales, cabe mencionar aquí: *Méthode de Chant* (París, el autor, 1809) y *L' Harmonie ren due facile* (el autor, 1835)

- Miguel Hilarión Eslava y Elizondo (1807-1878): sacerdote, músico y compositor, autor de un *Método de Solfeo* (muy conocido hoy), que bien pudo haber sido el que se conoció en Caracas en el siglo XIX.

- Bernardino Rahn (1824-18??): musicólogo egresado con éxito del Conservatorio de París. Se le deben entre otras cosas un *Méthode de piano et d'harmonie, Nowel enseignement musical, Spécimen d'une grammaire musicale* y *L'enseignement musical en France et le Conservatoire imperial de musique* (1864).

- François Joseph Fétis (1774-1871): el tratadista musical más consultado por los teóricos venezolanos de fines del siglo XIX. Publicó, entre otras muchas cosas: *Solfeo progresivo* (París, 1827 y 1852); *Tratado elemental de música* (Bruselas, 1830-31); *Manual de los principios de la música... particularmente de las escuelas primarias* (París, 1830 y 1864, con una traducción al inglés de 1854) y *Tratado completo de la teoría de la armonía* (París y Bruselas 1844 y 1903).

- Ignacio Francisco Mosel (1772-1844): compositor y musicógrafo alemán. Se le recuerda, sobre todo, por sus trabajos de crítica y de historia.

- Augusto Baltasar Barbereau (1799-1879): compositor, director de orquesta y teórico, autor, entre otras obras de un *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1843-45).

- Luis Prudent Aubéry du Boullely (1796- ?): compositor y guitarrista, autor, además de una *Gramática Musical*

Además de los autores mencionados se pudo constatar algunas breves alusiones a

³⁰ En el referido estudio *Cincuenta años de musicografía caraqueña (1870-1920)* se ofrece un apéndice más detallado sobre estos y otros muchos autores foráneos.

estudiosos de la acústica, como el científico Félix Savart (1791-1841); otras referencias a filósofos que se ocuparon del hecho musical, como Jean Jacques Rousseau (1712-1778) y Emmanuel Kant (1724-1804); y a otras menciones a tratadistas hoy menos conocidos como Girard y Busset.

El hecho de que casi todos los textos mencionados aquí tengan un origen foráneo, impone de nosotros el que se haga notar que nuestros teóricos locales de finales del XIX tuvieron que apropiarse de lenguas extranjeras para poder tener acceso a estos autores foráneos. Este hecho es ratificado por Ramón de la Plaza (1883) en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, cuando, al referirse a Jesús Antonio Silva, afirma: “...probó á instruirse en el estudio de la armonía y la composición, para lo cual hubo previamente de aprender el francés y el italiano, idiomas en que estaban escritos los textos que por entonces podía procurarse” (p. 121).

Un autor de principios del siglo XX –Israel Peña- también pudo notar y dejar constancia de este mismo hecho, cuando escribió sobre su maestro, el pianista Salvador N. Llamozas:

Era asombroso ver aquel anciano, operado por dos veces de la vista, traducir con una precisión extraordinaria de las ediciones francesas, italianas e inglesas de los métodos que seguían sus alumnos las indicaciones, los matices todos, los detalles más mínimos señalados en los textos que acompañaban las partituras para su ejecución. Había aprendido solo, enteramente sólo a fuerza de lecturas, tres idiomas, pues el único viaje que hizo a Europa, joven aún, a fines del siglo pasado, no duró seis meses (Peña, 1955, pp. 105-106).

3.2 El manejo de algunas nociones elementales de la teoría musical:

El estudio de los textos publicados en Caracas a fines del siglo XIX permite también constatar que, desde el punto de vista de la teoría musical, no son muchos (ni muy significativos) los cambios que se producen en esta área del conocimiento, sobre todo si se le comparan con los textos del período inmediatamente anterior. Pero aún en este caso hay algunos aspectos que serán sometidos a consideración, pues ciertamente van marcando la evolución de nuestra teoría musical elemental.

En el caso de la noción elemental de música –por ejemplo- todavía algunos teóricos como Jesús María Suárez siguen repitiendo la tan cacareada definición dieciochesca proveniente del diccionario de Rousseau; pero en otros casos, esta noción comienza a ser

cuestionada y sustituida, atendiendo más bien, a los valores expresivos que encarnaron al romanticismo decimonónico. En este sentido es muy ilustrativo el comentario que hace Antonio Jesús Silva en su *Tratado de teoría musical*, cuando, en un intento de conceptualizar el arte de los sonidos, dice:

Todavía no se ha definido satisfactoriamente esta palabra, pues aunque Rousseau y la mayor parte de los autores que han escrito sobre ella, dicen que: *música es el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído*, esta definición le quita una de las partes más importantes que son las disonancias.

Siguiendo la opinión de Kant, Mosel y otros, debe definirse así: *música es el arte de expresar los sentimientos del alma, por medio de sonidos coordinados según las reglas establecidas* (Silva, 1884, p. 5).

Otro teórico de la época, Francisco M. Tejera, ni siquiera se ocupa de la definición de Rousseau, arrojando de plano otra que tiende bastante a la sugerida por Silva: “música es el arte de conmover por la combinación de los sonidos” (Tejera, 1890, p. 5).

En cuanto a otras nociones de acústica afines al arte musical, es Jesús María Suárez el que marca la pauta de la evolución. En este sentido es interesante, por su concepción moderna, la noción de sonido aportada en sus *Rudimentos de la música*: “el sonido es la sensación que produce en los órganos del oído el movimiento oscilatorio del aire al impulso del choque de los cuerpos” (1877, p. 13). Esta alusión que hace Suárez al término “sensación” es muy interesante, pues, nos pone ante el hecho de que él entendía el sonido, no como un simple hecho físico (como una vibración), sino un fenómeno psico-físico y hasta biológico.

También es moderna, y supera todo prejuicio pre-científico, su definición de ruido, pues lo define como aquel hecho acústico “producido indeterminadamente por el choque de los cuerpos” (1877, p. 13). Como comentario curioso, dentro de los varios que se exponen en este tratado, destaca el hecho de que nos habla del diapasón “adoptado por Francia” (y suponemos que era utilizado en Venezuela también), el cual producía 870 vibraciones por segundo.

En cuanto a las nociones elementales de la lecto-escritura musical, se conservará durante casi todo el período de estudio la denominación medieval de las figuras de valor; esto es: semibreve, mínima y semimínima, para nuestras actuales redonda, blanca y negra (las demás quedan iguales). No obstante lo dicho, y por un comentario hecho por Salvador

N. Llamozas en el prólogo de la *Historia y teoría de la música elemental y superior*, sabemos que a partir de 1916, se incorpora la denominación que obedece al aspecto físico de las figuras; redonda, blanca, y negra.

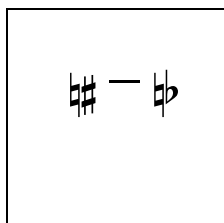
Los silencios se llaman en este período pausas y semipausas (para la mínima y semimínima), y aspiraciones (para el resto de los valores). Es de suponer que con el tiempo adquirieron la misma denominación de las figuras de valor antes referidas.

En lo que respecta al nombre de las claves, notas y tonos, -a diferencia de lo que sucedió con el texto *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, de Meserón (incluso la reedición de 1852)- se asume el nombre de Do y no *Ut*, tanto para las claves, como para referirse al tono³¹. Esto quiere decir que, pese a la notable influencia francesa que existía en Venezuela para el siglo XIX, los educadores musicales del país asumieron la propuesta italiana de “DO”, y abandonaron la francesa y alemana “UT”.

Respecto al uso de la clave, se suprime en el texto de Suárez el uso de la Clave de Sol en primera línea, cosa que conservó Meserón (aunque con cierta reserva), incluso en la segunda edición de su libro (1852).

En relación a otros fenómenos terminológico-musicales, acotaremos lo siguiente:

- La anacrusa se llama aquí antecompás;
- Los semitonos cromáticos y diatónicos son denominados mayor y menor, partiendo de la teoría “holderiana”; ello implica que el mayor tendrá cinco comas y el menor cuatro;
- El criterio expuesto para el manejo y disolución del doble sostenido y doble bemol, es el que sigue: “cuando se quiere destruir el efecto del doble sostenido y doble bemol, reduciéndolos a sencillos, se escriben así”(Suárez, 1877, p. 34):



Para el uso de los distintos registros o tesitura vocal, se suprimen las claves de “Do” y se recomienda sólo el uso de las claves de “Sol” y “Fa”. Este es un hecho curioso para los caraqueños, pues, el Maestro Sojo, medio siglo más tarde, todavía imponía a sus alumnos de

³¹ En 1824 Meserón utilizó el nombre *UT* tanto para la clave como para tonalidad, pero llamaba Do a la nota; en 1852, en cambio, llama Do a la nota y a la tonalidad, pero sigue llamando *UT* a la clave.

composición el uso de las claves de “Do”, cosa que se evidencia en la edición de las obras corales de ese tiempo.

En el tratamiento de los intervalos hay también un acercamiento a la nomenclatura moderna, pues mientras en el libro de Meserón se encuentran denominaciones como falsa o diminuta (para el intervalo disminuido) y superflua (para el aumentado), en el Tratado Suárez las denominaciones son las contemporáneas.

Como hecho rítmico particular, destácase este texto de Suárez sobre los otros del período, pues es el único en considerar la existencia de los compases de amalgama, además de todos los muchos otros que usualmente se difunden en la música moderna. Estos compases son llamados aquí zorcicos (el de 5/8 y 10/8) por sus vinculaciones con las danzas españolas. Lamentablemente, el autor no establece ninguna relación entre estos compases de amalgama y la escritura de la danza-merengue local, cosa que podría hacer suponer que no hizo él ningún vínculo entre este tipo de música y el compás de 5/8³². Cosa distinta ocurrirá con los viajeros que visitaron nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX, quienes sí hicieron reiteradas referencia al cinco de nuestra danza-merengue, cosa que hemos de referir de inmediato.

Al parecer, el primer viajero que se ocupa de describir la danza venezolana fue Friedrich Gerstäcker, quien, después de visitar el continente americano hacia 1868, escribió dos obras, a saber: *Die Blauen und die Gelben: Venezuelaniches lebensbild*. (Jena: H. Costenoble, 1869) y *Neue Reisen durch die Vereinigten staaten, Mexiko, Ecuador, West-Indien und Venezuela* (Jena: H. Costenoble, 1869). Los comentarios hechos por Gerstäcker son especialmente significativos, pues los hizo a partir de la velada que le brindaron en la casa de Federico Vollmer, connotado pianista y compositor del siglo XIX. A juzgar por el comentario del visitante decimonónico, los juicios que le mereció la danza-merengue fueron, de hecho, motivados por Vollmer. A la sazón, esto fue lo que escribió es cronista:

Aquí en la casa del señor Vollmer escuché por primera vez, o mejor dicho, me hicieron notar por primera vez la peculiar tonada de una melodía, el baile nacional del país, y una llamada danza cuyo singular compás me llamó la atención.

Se desarrolla en el compás de dos por cuatro y la primera parte no ofrece nada extraordinario, pero en la segunda, mientras la derecha continúa

³² A juicio del Prof. Sans (1999) la danza-merengue es el inmediato antecedente del merengue venezolano. Al respecto sugerimos ver el interesante artículo de su autoría titulado *Al son claudicante de la danza*, publicado en la revista N° 50 de la Fundación Bigott.

con sus dos cuartos, la izquierda toca un compás de cinco por ocho, y esto no con un tresillo y dos octavos sino que reparte regularmente los cinco octavos en el compás (Gerstäcker, 1968, p. 59)³³.

Otro de estos viajeros que vinieron a nuestro Venezuela fue Carl Sachs, quien nos visitó durante 1876 y 1877, publicando poco después la obra *Aus den llanos. Schilderung einer Naturwissenschaftlichen Reise nach Venezuela* (Leipzig: Veit & Comp, 1879)³⁴. El testimonio de Sachs es también interesante, pues, como el mismo lo deja ver en su crónica, era, además de médico y curioso viajero, pianista. Sachs hace varias referencias a la música en su crónica, pero es indudable que la que más nos interesa aquí es aquella que destinó a las danzas que él escuchó y vio bailar durante su estadía en Calabozo. Allí, entre muchas otras cosas, dejó dicho:

Las piezas usuales durante estos bailes consisten en valeses, danzas, contradanzas y polcas; sin embargo, son preferidas las dos primeras, pues son los bailes propiamente nacionales. La danza consta de dos partes: la primera tiene de ocho a 16 compases y es una simple marcha, que las parejas ejecutan caminando dispuestas en una larga fila y con movimientos que no dejan de parecerse a los de la cuadrilla; la segunda adquiere, en cambio, un sello original mediante una rítmica particularidad, pues va en un compás dos por cuatro, con el primer dividido generalmente en tresillos y el segundo en octavas, pero ejecutado esto de tal modo como si se diera una simple división en quintos. Si tal ritmo no existe en la melodía, se lo incluye en el acompañamiento. El conjunto adquiere, pues, un extraño son claudicante, el cual el oído del europeo difícilmente se acostumbra al principio (Sachs, 1987, pp. 158-160).

A lo interno también algunos de nuestros más connotados profesores de piano hicieron referencia al cinco de la danza-merengue, pero lamentablemente su discurso siempre se torna un algo difuso y poco técnico cuando del compás se trata. Heraclio Fernández – por ejemplo- sólo alcanzó a escribir en la segunda edición de su *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano* (1883) que “el movimiento segundo de la danza tendrá, en cada compás, cinco partes a saber: Ti-Tra-Tra, Ti-Tra” (p.

³³ Utilizamos aquí la versión castellana titulada *Viaje por Venezuela en el año 1868*. FHE-UCV, 1968.

³⁴ Nos servimos aquí de una traducción castellana titulada *De los llanos*, publicada por el Fondo Editorial, Conicit. Caracas, 1987.

23)³⁵.

Por su parte, el autor de la *Mecánica musical* sólo escribió³⁶: “el compás de la danza es igual al de la polka, pero con cierto dengue que sólo la práctica y el oído pueden enseñar” (s.a y s.f., p. 8)³⁷.

3.3 El sistema Sánchez:

Un curioso escrito que aparece publicado en más de una oportunidad a fines de siglo XIX, fue aquel que llevó por título *Memoria sobre los signos de alteración de las notas y su reforma*, sub-titulado también como *Sistema Sánchez*, por ser José Francisco Sánchez su autor³⁸.

El señor José Francisco Sánchez fue músico, pianista y musicógrafo, posiblemente radicado en Valencia, conclusión a la que llegamos porque fue allí donde se publicó una *Colección de sus escritos sobre música...* (1896). Lamentablemente la historiografía musical venezolana, así como las obras de referencia que tenemos a disposición, no registran nada en su favor.

El llamado “Sistema Sánchez”, expuesto tanto en su citado libro, así como en *El arte en Venezuela*, consistía simplemente en una propuesta de sustitución de los símbolos gráficos utilizados para representar los sostenidos (#), doble sostenidos (x), bemoles (*b*) y doble bemoles (*bb*), por líneas oblicuas simples o dobles que atraviesan el núcleo de las notas. El modo de proceder, como lo describe el mismo articulista, era el siguiente:

La nota original escrita en cualquier línea ó espacio tendrá siempre la

³⁵ El lector debe tener en cuenta que el libro de Fernández fue escrito para personas que no tenían “ningún otro estudio” sobre música “y a la altura de todas las capacidades”; por lo tanto, el texto no cuenta con ningún mecanismo preciso para definir el ritmo de las danzas.

³⁶ El único ejemplar que hemos podido ver de la *Mecánica musical* no deja saber quién fue su autor ni cuál fue la fecha de su publicación, sin embargo, Adolfo Fraydemberg (1895, p. CCCXXXV), en *Materiales para la bibliografía nacional*, precisa la existencia de una *Mecánica musical* atribuida a Jesús María Suárez, publicada en Caracas en 1876. También pudimos constatar la reiterada circulación de un aviso publicitario aparecido en el *Diario de avisos* del mes 12 de 1885, en el cual se ofrece a la venta este librito, atribuido igualmente a Jesús María Suárez.

³⁷ Dengue es un término que se utilizaba en el siglo XIX para referirse a la danza-merengue.

³⁸ La *Memoria sobre los signos de alteración de las notas y su reforma* apareció publicada por primera vez en 1895, formando parte (conjuntamente con el capítulo titulado “El arte en Venezuela”) del *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes* (1895). Del texto también se dan noticias en *El cojo ilustrado* de marzo 15 de 1895 (p. 176, N° 78). Finalmente, el ensayo fue nuevamente publicado en 1895, ahora como parte del texto que llevaba por título: *José Francisco Sánchez: colección de sus escritos sobre música...* El interesado en tener mayor información sobre la propuesta de Sánchez, puede ver el artículo de quien escribe, publicado en la revista *Papel musical*, N° 14, de diciembre de 1996.

misma representación de su sonido natural: la marcada con una pequeña línea diagonal que la atravesase por su centro, la representa alterada en un semitono: la atravesada por dos pequeñas líneas diagonales la representa alterada en un tono; la dirección de esas líneas indica al mismo tiempo la del sonido, bien sea ascendente o descendente: la oblicuidad de izquierda a derecha hacia arriba, reemplaza al accidente sostenido: la oblicuidad de izquierda a derecha hacia abajo, reemplaza al accidente bemol (1895, p .287)

La justificación que ofrece el articulista para proponer un nuevo sistema de escritura, es que la utilización de las alteraciones convencionales implica “una aglomeración de signos embarazosos para escribirlos, leerlos y aprenderlos” (p. 287). Por otra parte señala, respecto de las alteraciones accidentales, que ocasionan “interrupción en medio de las anotaciones...” y, las alteraciones propias, por otra parte, obligan “a mantener la atención del ejecutante en el recuerdo de que, á pesar de encontrarse la nota ocupando su lugar determinado, no representa un sonido natural sino otro intermedio, más elevado o más bajo que aquel” (p. 287).

Las ventajas del sistema, según el propio autor, es que “marcándose de ese modo la nota, se logra, por consiguiente, ver en ella misma sus alteraciones; leerla sin titubear; hacer desaparecer la irregularidad y dificultades antedichas, de signos colocados inmediatamente á la izquierda de la nota, ó a distancia de ella, pero agrupadas después de una clave inicial” (p. 287).

Ahora bien, este invento que a la luz de hoy puede parecer curioso, pero al fin y al cabo trivial, debe inscribirse dentro de un contexto más universal para poder ser valorado en su justa proporción. En primer lugar debe tenerse en cuenta que la escritura musical evoluciona en la medida en que evolucionan o se transforman las exigencias expresivas de la praxis musical. Por otra parte, ha de considerarse también que la praxis musical de los últimos siglos había venido caracterizándose por una profundización del elemento cromático, práctica que habría de llegar a su punto culminante, precisamente, a principios del siglo XX. Estos dos aspectos, debían traer sus consecuencias y transformaciones en la escritura musical y, efectivamente, las trajo.

El primer proyecto en que se pretende reunir en un solo grafismo los distintos signos de la alteración y de la nota alterada, suprimiendo así la acumulación de signos, armaduras, relación de alteraciones, becuadros y accidentes de precaución, data del siglo XVIII. En dicha época se le encuentra - sobre todo como ensayo de notación sin pentagrama - en

Demotz y en J.J. Rousseau, según comentario de Chailley, Challan y Aymat (s.f, p. 65). No obstante lo dicho, la idea de aplicar este principio a la notación corriente y emplear con esta finalidad una modificación del cuerpo de la nota alterada, no se halla sino hasta el siglo XIX, especialmente en el sistema de Raymondi, quien propone para las notas con sostenidos un pequeño trozo ascendente partiendo del lado derecho del cuerpo de la nota y para las notas bemolizadas el mismo trozo partiendo del lado izquierdo del cuerpo de la nota. Como puede verse, este sistema es bastante parecido al de José Francisco Sánchez.

En el siglo XX, como es lógico pensar, no se abandonan estas propuestas sino que aumentan en número y posibilidades. En efecto, en 1907 (doce años después de Sánchez) Franz Dietrich-Kalkhoff expone la idea de reemplazar el cuerpo de la nota con sostenido por una equis (X) o cruz oblicua. Esta idea es actualizada en 1913 por Graaf, ahora en sentido del doble sostenido, y más tarde, en 1915, es retomada la idea por Nicolás Obouhow. Posterior a esta fecha, van a sucederse algunas propuestas más, pero debido a que hemos fijado los márgenes de nuestro trabajo en el año de 1920, no consideraremos aquí más que las mencionadas. Lo que sí merece hacerse notar es que frente a los problemas de notación que se generaron en la música con el uso cada vez más frecuente del cromatismo, en Caracas, como en otras ciudades de Europa, también se buscó una solución a este problema de notación.

No sabemos cuál fue el nivel de repercusión que tuvo la propuesta de Sánchez en la comunidad musical caraqueña de fines del siglo XIX, pero como vimos, ella adquirió cierto nivel de difusión a través de los libros y de la hemerografía de la época.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Hasta aquí las noticias que por ahora hemos podido encontrar sobre la difusión y producción de la teoría musical en Caracas. La probada existencia de estas pocas decenas de libros, así como el examen del cuerpo conceptual que los anima, ponen de manifiesto que el cultivo de la música en Caracas no fue ajeno a la reflexión teórica. Muy al contrario, la presencia de variadas colecciones referidas a las más diversas ramas del saber musical hacen pensar que el caraqueño de los siglos XVIII, XIX y principios del XX pudo contar con textos que saciaran sus necesidades en términos de teoría de la notación (tanto del canto llano como de la música figurada), teoría del contrapunto, nociones básicas de armonía e incluso algo de composición³⁹.

La procedencia de los tratados aquí referidos, así como el cuerpo conceptual vertido en ellos, nos hizo suponer y proponer una suerte de periodificación para el desarrollo de nuestra teoría musical local, la cual no dista mucho de la historia institucional que tuvo el país; esto es: comienza por manifestarse de manera firme a partir del siglo XVIII (aunque obviamente tuvo manifestaciones difíciles de rastrear en los siglos anteriores) y contó por rasgo fundamental la herencia española, hasta el punto de evidenciarse como una simple transposición de la realidad metropolitana a la cultura de la colonia americana. En la segunda mitad del siglo XVIII sin embargo, se percibe también la influencia del pensamiento musical ilustrado francés, sobre todo del diccionario musical de Rousseau.

Llegada la imprenta a Caracas, y sobre todo después que se desmontan las instituciones coloniales mediante el proceso de independencia, comienzan a evidenciarse notables esfuerzos por sustituir, renovar y secularizar la teoría musical nacional. El divorcio, sin embargo, no es total ni automático y, al fin y al cabo, termina sustituyendo la cultura de la metrópolis hispana por otra de notable influencia francesa. Los primeros textos musicales caraqueños, salidos de la imprenta de Tomás Antero, nos dan testimonio claro de esta realidad.

Los tratados de teoría, en las últimas tres décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, se ven favorecidos en calidad y cantidad, lo que queda en evidencia con la

³⁹ Desde el punto de vista de la bibliografía existente, es en el área de la armonía donde se nota más debilidad. Esto pudiera explicarse porque es a partir de 1722 cuando aparece el primer tratado de armonía escrito por Rameau. Los libros consultados en Caracas en el siglo XVIII, afortunadamente hacen referencia a este texto.

aparición y constante reedición de una nueva literatura teórico-musical. La influencia francesa, y específicamente de los teóricos formados en el Conservatorio de París, se hace todavía más predominante en este período. En este sentido es de hacer notar los esfuerzos de los teóricos locales por adquirir libros y revistas de reciente edición europea, a la vez que aprender el idioma que le permitiera acceder a sus contenidos.

También es significativa en este período la aparición de nuevos métodos para piano, cuyos autores hacen algunos aportes respecto a cómo debían escribirse y armonizarse las danzas locales típicas del siglo XIX. Por esta, y por algunas otras razones creemos que el estudio de la teoría musical local pudiera ser útil de cara a tener una mejor comprensión de las obras que crearon nuestros compositores de ayer.

LISTA REFERENCIAS

Bails, B. (1775). *Elementos de matemática*. Madrid, por Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. Tomo III (el cual contiene elementos de música especulativa).

Bails, B. (1775). *Lecciones de clave y principios de armonía*. Madrid, por Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M.

Caballero de *** (El) (s.f.). *Nuevo método de guitarra o lira...* Caracas, Impreso por Tomás Antero.

Cadenas, V. (1997). *La actividad musical en la Universidad Central de Venezuela (siglos XVII-XIX)*. Trabajo de grado no publicado, UCV, Caracas.

Calzavara, A. Investigación, comentario preliminar, esbozo biográfico y notas (1984). En: Juan Meserón, *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas, Solistas de Venezuela.

Calzavara, A. (1987). *Historia de la música en Venezuela*. Caracas, Fundación Pampero.

Carrera, P. (1789). *Ritual carmelitano*. Madrid, por Joseph Doblado.

Ernst, Adolfo (1875). *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*. Caracas, Imprenta de la Opinión Nacional.

Estévez y Gálvez C. A. (1916). *Historia y teoría de la música elemental y superior*. Caracas, Tip. Americana.

Fernández, H. (1883). *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano sin necesidad de ningún otro estudio y a la altura de todas las capacidades*. Caracas, imprenta de El Monitor.

Fraydenberg, A. (1895). Materiales para la bibliografía nacional. En: *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. Caracas, Tip. El Cojo (I parte) y Tip. Moderna (II parte).

Gerstäcker, F. (1968). *Viaje por Venezuela en el año 1868*. Caracas, UCV-FHE. Traducción del original de 1869.

Grases, Pedro. (1981). *La imprenta en Venezuela. Estudios y monografías*. Caracas, Seix Baral.

Herrera Irigoyen, Jesús María (Editor Propietario) y Revenga, Manuel (Director) (1892-1915). *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Empresa el Cojo.

Iriarte, Tomás (1782). *Colección de obras en prosa y verso*. Madrid, en la imprenta de Benito Cano. Tomo I (el cual contiene el poema *La música*).

Iriarte, Tomás (1805). *Colección de obras en prosa y verso*. Madrid, en la imprenta Real. Tomo I (el cual contiene el poema *La música*).

Larrazábal, M. M. (1834). *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*. Caracas, Imprenta de Tomás Antero.

Leal, I. (1963). *Historia de la Universidad de Caracas*. Caracas, UCV, ediciones de la Biblioteca.

Leal, I. (1978). *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección de fuentes para la historia colonial de Venezuela.

Lorente, Andrés (1672). *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, en la imprenta de Nicolás de Xamares, mercader de libros.

*Mecánica musical*⁴⁰ (s.f.) (sin pie de imprenta).

Meserón, J. (1824). *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas, por Tomás Antero.

⁴⁰ Como se explicó en su momento, esta obra anónima se atribuye comúnmente a Jesús María Suárez

Meserón, J. (1852). *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* [segunda edición]. Caracas, imprenta de Tomás Antero.

Nassarre, Pablo (1724) *Escuela música*. Edición facsímil de la primera parte de la obra impresa en Zaragoza, en 1724, por los Herederos de Diego de Larumbe.

Palacios, M. (1998). Heraclio Fernández [Comentario preliminar a la edición facsimilar del “Nuevo método para aprender a acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano...”] *Revista musical de Venezuela*, N° 38, pp. 299-305.

Peña, I. (1955). *Música sin pentagrama*. Caracas: Editorial Sucre.

Peñín, J. (1997). Advertencia a la edición facsímil del *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según moderno*, de M. M. Larrazábal. *Revista Musical de Venezuela* 35, 177- 181. Caracas, FUNVES – CONAC.

Quintana, H. (1994). Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra escrito en Venezuela 184? *Anuario de estudios bolivarianos*, N° III, pp. 277-314. Caracas, Universidad Simón Bolívar.

Quintana, H. (1996). El Sistema Sánchez: memoria sobre los signos de alteración de las notas y su reforma. *Papel Musical*. Caracas, Enrique Cubillán, editor.

Quintana, H. (1998a). Notas Introdutorias... [a la edición facsímil del *Nuevo Método de Guitarra o Lira...*]. *Revista Musical de Venezuela*, 36, 196-206. Caracas, FUNVES-CONAC, 1998.

Quintana, H. (1998b). Comentario al *Compendio de gramática musical*, de Francisco Tejera [reedición facsimilar]. *Revista musical de Venezuela* N° 37, pp. 243-345. Caracas, FUNVES-CONAC.

Quintana, H. (2000). Comentario preliminar al facsímil de *Rudimentos de la Música* (de Jesús María Suárez). *Revista Musical de Venezuela*, 41, 267-271. Caracas, FUNVES-CONAC.

Quintana, H. (2007a). *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas*. Trabajo de ascenso presentado como requisito para optar a la categoría de agregado. Caracas, UCV-FHE, Escuela de artes.

Quintana, H. (2007b). Particularidades en la interpretación del canto gregoriano durante el período colonial hispano. *Ensayos históricos: anuario del instituto de estudios hispanoamericanos*. Caracas, UCV-FHE. Pp.21-40.

Quintana, H. (2008). El poema “La música” de Tomás Iriarte: a propósito del cultivo del poema didascálico en la sociedad colonial caraqueña. *Extramuros, revista semestral arbitrada*. Caracas, UCV-FHE. Pp. 51-85.

Quintana, H. (2009). *Cincuenta años de musicografía caraqueña*. Trabajo inédito en proceso de publicación.

Romero de Ávila, G. (1761). *Arte de canto llano y órgano o prontuario músico...* Madrid, por Joaquín Ibarra.

Rousseau, Jean Jacques (1764). *Oeuvres de M. Rousseau*. Genève. Nouvelle édition. Revue, corrigée, & augmentée de plusieurs morceaux qui n'avoient point encore paru. Tome II. A Neuchatel.

Rousseau, Jean Jacques (1792-1793). *Oeuvre completes de J. J. Rousseau*. Nouvelle édition, classée par order de matieres, et ornee de quatre – vingt- dix gravures.

Sach, Carl (1987). *De los llanos*. Caracas, Fondo editorial CONICIT. Traducción del alemán, 1879.

Salomé. (1907, Junio 1). *El cojo ilustrado* N° 371.

San Joan, J (1694). *Dominicano en el cual se trata de las cosas que conducen al modo uniforme...* En Madrid, por la vida de D. Francisco Nieto.

Sánchez, José Francisco (1895). El sistema Sánchez. En: *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. Caracas. Tip. Americana.

Sans, J. F. (1999). El son claudicante de la danza. *Revista Bigott*, N° 50. Julio-septiembre, 1999. Caracas, Fundación Bigott.

Silva, Antonio Jesús (1884). *Tratado de teoría musical*. Caracas, Tipografía de Vapor de El Cojo.

Stevenson, R. (1980a). La música en la catedral de Caracas hasta 1836. *Revista Musical de Venezuela hasta 1836*, 1, 35-54. Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo – CONAC.

Stevenson, R. (1980b). La música en la catedral de Caracas hasta 1836 (segunda parte). *Revista Musical de Venezuela hasta 1836*, 2, 15-60. Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo – CONAC

Suárez, J. M. (1873). *Rudimentos de la música*. Caracas, Alfred Rothe.

Suárez, J. M. (1877). *Rudimentos de la música*. Caracas, segunda edición aumentada, Alfred Rothe.

Tejera, F. (1890). *Compendio de Gramática Musical*. Caracas, publicada bajo los auspicios del Doctor Juan Pablo Rojas Paul Presidente de la República, Imprenta y litografía del Gobierno Nacional.

Tosca, Tomás Vicente (1757). *Compendio matemático*. Valencia, en la imprenta de Joseph García. Tercera impresión corregida y aumentada... Tomo II (el cual comprende aritmética superior, álgebra y música).

Vraz, E. (1992). *A través de la América ecuatorial*. Caracas, Fundación cultural Orinoco. Traducción del original, 1900.