

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Obra Pianística de Heraclio Fernández

Trabajo de Grado para optar
al título de Licenciada en Artes,
Mención Música

Autora: Orlymar Paredes Morales
Tutor: Juan Francisco Sans

Caracas, Mayo de 2007

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutor del Trabajo de Grado presentado por la ciudadana Orlymar Paredes Morales, para optar al título de Licenciada en Artes, Mención Música, considero que dicho Trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la Ciudad de Caracas, a los 23 del mes de Mayo de 2007.

Juan Francisco Sans
C. I. 5.541.483

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

OBRA PIANÍSTICA DE HERACLIO FERNÁNDEZ

Por: Orlymar Paredes Morales

Trabajo de Grado de Especialización aprobado, en nombre de la Universidad Central de Venezuela, por el siguiente Jurado, en la ciudad de Caracas al 1er día del mes de Junio de 2007.

C. I.

C. I.

Buy Now to Create PDF without Trial Watermark!!

DEDICATORIA

Le dedico este trabajo a mi papá por
haberme incentivado a estudiar esta carrera
y por colocar en mi vida esta meta que ahora forma parte de mí.
Gracias.

Created by eDocPrinter PDF Pro!!

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi mamá todos los días
que ha dedicado a escucharme y a tolerarme.

A mi papá sus palabras de sabiduría.

A mi hijo Silvio, por darme una razón más para existir.

Al profesor Hugo Quintana por hacerme ver lo importante
e interesante que es la historia musical de nuestro país.

Al profesor Juan Francisco Sans por su grata disposición
como tutor de este proyecto y por dejarme una formidable enseñanza.

Y por supuesto a ti Alfredo, que me acompañas todos los días,
a toda hora y en todo momento en éste, nuestro camino.

RESUMEN

El presente trabajo propone una edición crítica de las obras para piano de Heraclio Fernández (1851-1886), ilustre compositor venezolano del siglo XIX, popularmente conocido como el autor de *El diablo suelto* y *Ecos del corazón*. Este estudio se inscribe dentro de la línea de investigación “Clásicos de la literatura pianística venezolana”, del Departamento de Música de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, cuya finalidad es realizar ediciones de las obras para piano de los compositores y compositoras de Venezuela más importantes de los siglos XIX y XX, para así rescatar, publicar y difundir el amplio repertorio pianístico local. Conocemos que Fernández escribió al menos 38 piezas, entre las cuales se encuentran valsos, polkas, danzas y mazurkas en estilo venezolano, de las cuales editamos 19 en este trabajo, puesto que son las que se encuentran en distintos fondos musicales del país. Dicha obra no ha sido difundida en su totalidad por su difícil acceso, dado que fueron publicadas en fuentes hemerográficas del siglo XIX, y la mayor parte de ella no ha sido reeditada desde entonces. Por esta razón, nos vemos en la necesidad de publicar este corpus a partir de los documentos originales, para sacar a la luz las composiciones de este autor, y de esta manera contribuir a la preservación del patrimonio musical de Venezuela.

Descriptores: Música para piano, Heraclio Fernández, El Zancudo, Música del siglo XIX, Música Popular, Música de salón, Edición Crítica, Valse Venezolano, Polka, Danza, Mazurka.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	I
I. PRIMERA PARTE: ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES DE HERACLIO FERNÁNDEZ NOYA.....	V
MANUEL MARÍA FERNÁNDEZ.....	V
EL DIARIO DE AVISOS DE DON SIMÓN.....	VIII
HERACLIO FERNÁNDEZ NOYA.....	XI
EL ZANCUDO. PERIÓDICO DE BELLAS ARTES, LITERATURA Y ANUNCIOS.....	XXIII
MÉTODO PARA ACOMPAÑAR EN EL PIANO PIEZAS DE BAILE AL ESTILO VENEZOLANO.....	XXXV
II. SEGUNDA PARTE: COMENTARIOS GENERALES SOBRE EL REPERTORIO.....	XXXIX
LA MÚSICA DE SALÓN.....	XXXIX
EL VALSE.....	XLIII
LA DANZA, LA POLKA Y LA MAZURKA.....	L
DISCUSIÓN CRÍTICA DE LAS FUENTES.....	LV
ESTRUCTURA Y ESTILO DE LAS OBRAS.....	LVIII
CRITERIOS DE EDICIÓN.....	LX
COMENTARIOS PARTICULARES SOBRE CADA OBRA.....	LXII
VALSES.....	LXIII
VALSES A 4 MANOS.....	LXXVII
DANZAS.....	LXXVIII
POLKAS.....	LXXX
MAZURKAS.....	LXXXI
CATÁLOGO DE OBRAS DE HERACLIO FERNÁNDEZ.....	LXXXII

CONCLUSIONES..... LXXXIV

BIBLIOGRAFÍA..... LXXXVII

III. TERCERA PARTE: TRANSCRIPCIONES..... 1 - 21

IV. CUARTA PARTE: ANEXOS

REPRODUCCIÓN FACSIMILAR DE LAS FUENTES

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Grado tiene como finalidad hacer la edición crítica de la obra para piano solo de Heraclio Fernández Noya (1851-1886). Este compositor venezolano nos deja una obra de diferentes géneros de salón tales como: valeses, danzas, polkas y mazurkas. De estas composiciones, que en su mayoría llevan consigo el sello de la música popular venezolana, se ejecutan con gran frecuencia en la actualidad dos de sus piezas: *El diablo suelto* y *Ecos del corazón*. Pese a la popularidad de estas piezas, la mayoría de su obra permanece aún desconocida, ya que se encuentra casi toda litografiada en el semanario artístico del siglo XIX, *El Zancudo*, y hasta el momento, no había sido reeditada.

El Zancudo fue fundado en 1876 por el mismo Fernández y por Gabriel José Aramburu, dibujante y calígrafo musical. El estudio de este periódico es de gran importancia para la historia musical de Venezuela, por la cantidad de datos y reseñas que aportan acerca del acontecer musical de fines del siglo XIX. Para la realización de este Trabajo de Grado, *El Zancudo* tiene un carácter especial, ya que como dijimos, es el repositorio de la mayoría de las composiciones de Heraclio Fernández. Además de *El Zancudo*, tenemos conocimiento de que Fernández llegó a publicar sus creaciones en periódicos como *Ecos de La Guaira*, *El diablo suelto*, *El Museo* y *El Fonógrafo*.

Aparte de las piezas de Fernández que aparecieron en estas publicaciones, sólo se conocen hasta ahora tres ediciones autónomas. Una de ellas es la del valse *Ecos del corazón*, impreso en el siglo XIX por la casa editora de Salvador Narciso Llamozas en la antología *Valeses venezolanos*¹. La otra es *El diablo suelto* que fue reproducida por José Peñín en *12 Valeses famosos*². Y una tercera edición dentro del proyecto “Clásicos de la literatura pianística venezolana” de las piezas a cuatro manos de este compositor: *Al General Francisco Linares*

¹ Llamozas, S. N., (Comp.), (1894). *Valeses Venezolanos*/Álbum para piano. Caracas: S. N. Llamozas & C. A - Editores.

² Peñín, J. (Comp.), (1989). *Doce valeses venezolanos famosos*. Caracas: Hemisferio Musical.

*Alcántara y Happy New Year*³. En consecuencia, y en vista de la casi total inexistencia de ediciones críticas de este autor, nos vimos en la necesidad de compilar y rescatar la obra de Heraclio Fernández para piano solo.

Por otra parte una de las investigaciones sobre este compositor venezolano, que consideramos significativa, es la realizada por Alirio Díaz titulada *La música y lucha del pueblo venezolano*⁴. Este libro reúne diez ensayos sobre la música y músicos populares de Venezuela. El primer capítulo, dedicado a Fernández, se denomina “Pesquisa histórica sobre *El diablo suelto*”. Y el mismo es tomado como primera referencia para el desarrollo de este trabajo, por ser uno de los pocos estudios dedicados profundamente al compositor. Las demás fuentes documentales referentes a Fernández y a su obra, son sólo pequeñas referencias biográficas. De allí que la presente investigación tenga como característica principal reconstruir de varias fuentes, la vida y obra de este compositor.

Dentro de los trabajos de grado que fueron de gran utilidad para nuestros fines, encontramos *El Zancudo. Catálogo hemerográfico del semanario de 1876 a 1886*, realizado por Solángel García y Pedro Acosta⁵. Allí los autores rescatan y copian partituras que aparecen en este semanario, con el fin de facilitar el estudio para los investigadores e investigadoras de esta área. Otro trabajo de grado primordial para la presente investigación es *Noticias Musicales del Diario de Avisos de Caracas*, realizado por Yurenia Santana y Raquel Campomás⁶, en donde a través de un software podemos ubicar todas las noticias musicales que aparecieron sobre el personaje de nuestro interés, en este periódico caraqueño del siglo XIX dirigido por Manuel

³ Palacios, M. y Sans, J. F. (Edits.), (2001). *Valses originales para piano a cuatro manos*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

⁴ Díaz, A. (1980). *La música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42). Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES).

⁵ García, S. y Acosta, P. (2001). *El Zancudo. Catálogo hemerográfico del semanario de 1876 a 1886*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

⁶ Campomás, R. y Santana, Y. y (2005). *Noticias Musicales del Diario de Avisos. Desde 1837 – 1893*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

María Fernández, padre del compositor⁷. Por último, debemos mencionar también el trabajo de ascenso de la investigadora y profesora Mariantonia Palacios titulado *El Valse Venezolano*⁸, en donde se reúnen investigaciones publicadas e inéditas de la autora y del profesor Juan Francisco Sans, dedicadas al valse criollo y que fueron de gran apoyo para el desarrollo de nuestro tema.

La estructura del presente trabajo está dividida en tres partes. En la primera parte se refieren los datos más importantes que fueron hallados acerca del padre de Fernández, el editor Manuel María Fernández, y del periódico *Diario de Avisos* que estaba bajo su dirección; luego se ofrecerán algunos datos biográficos del propio Heraclio Fernández, y dedicaremos dos subcapítulos al semanario artístico *El Zancudo* y al método para piano de su autoría. En la segunda parte del trabajo se estudiará el repertorio de Fernández, presentando diversas posiciones que tienen algunos musicólogos y musicólogas de Venezuela y Latinoamérica con respecto a la música de salón, el valse y otros géneros de baile del siglo XIX. En esta misma sección se comentarán las fuentes utilizadas y se mencionarán los procedimientos para la edición. Luego mostraremos un catálogo comentado de las obra para piano de Heraclio Fernández. Y para finalizar, en la tercera parte se presentarán las piezas ya editadas, acompañadas de un anexo con las reproducciones fotostáticas de las fuentes primarias.

Para llevar a cabo la edición de la obra, se siguieron los criterios establecidos por el proyecto “Clásicos de la literatura pianística venezolana”, línea de investigación del Departamento de Música de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, cuya finalidad es realizar ediciones de partituras musicales para la publicación y grabación de obras para piano de los compositores y compositoras de Venezuela más representativos de los siglos XIX y XX.

La edición crítica de la obra de Fernández, estará reflejada en tres niveles, expresados a lo largo de la segunda y tercera parte del trabajo. El primer nivel o nivel global comprende los

⁷ Debemos mencionar que cada una de las referencias y citas realizadas en este trabajo de grado, del periódico *Diario de Avisos*, fueron extraídas del software mencionado.

⁸ Palacios, M. (1999). *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

siguientes capítulos: *Comentarios generales del repertorio*, *Discusión crítica de las fuentes*, *Estructura y estilo de la obra* y *Criterios de Edición* en los cuales vamos a examinar los problemas que afectan a todo el corpus. En el segundo nivel denominado *Comentarios particulares sobre cada obra*, expondremos los datos que fueron encontrados tanto de las obras editadas como las que teníamos sólo referencias escritas, y también referiremos algunas de las modificaciones realizadas al momento de editar. El tercer nivel está reflejado como notas a pie de página en cada obra editada, que son comentarios puntuales de cada intervención editorial efectuada en un sitio preciso y determinado.⁹

Finalmente este trabajo se caracterizará por ser una edición de uso, cuyo diseño se hará para la ejecución de la obra, a la vez que una edición crítica, cuyo fin primordial es el de reestablecer un texto musical lo más próximo al pensamiento e intenciones del compositor.

⁹ Las notas al pie de la página en la edición son identificadas con las letras del alfabeto.

I. PRIMERA PARTE: ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES

de Heraclio Fernández Noya

La vida y obra de Heraclio Fernández Noya estuvo signada de una manera trascendental por su padre Manuel María Fernández Vezga. No se puede comprender a cabalidad la trayectoria vital del hijo sin reconocer el enorme ascendiente que ejerció el padre sobre su actividad profesional. Manuel María Fernández fue un personaje muy importante dentro de la vida social caraqueña de finales del siglo XIX. Esto generó sin duda alguna un ambiente muy favorable para el desempeño artístico de sus hijos.¹⁰ Además, jugó un papel fundamental en su promoción, ya que a través de las influyentes páginas del *Diario de Avisos*¹¹ -uno de los periódicos más importantes de la segunda mitad del siglo XIX- les dio un espaldarazo definitivo a sus respectivas carreras profesionales. En muchos aspectos, Heraclio Fernández siguió los pasos de su padre como músico, editor y poeta, heredando sus talentos. Por lo tanto, antes de referirnos directamente a Heraclio Fernández, debemos hacer algunas obligatorias acotaciones en lo que respecta a la actividad de Manuel María Fernández.

MANUEL MARÍA FERNÁNDEZ

Los datos que vamos a exponer a continuación están extraídos en su mayor parte de un artículo aparecido en el quincenario número trece de *El Cojo Ilustrado*¹² el 1 de julio de 1892, que nos ofrece una semblanza de Manuel María Fernández. Este personaje, considerado uno de los decanos del periodismo caraqueño, fue muy querido en su época. Como dijo Isidoro Laverde Amaya, "...No hay quien no le conozca y quien no lo estime..."¹³. Manuel María Fernández nace

¹⁰ Aparte de Heraclio, estaba su hermano Manuel María, quien también fue músico y compositor.

¹¹ Sobre este diario caraqueño hablaremos posteriormente. Para información sobre artículos aparecidos en este periódico relacionados con el quehacer musical del siglo XIX de Caracas y otras partes del país, revisar: Campomás, R. y Santana, Y. (2005). *Noticias Musicales del Diario de Avisos. Desde 1837 – 1893*, Trabajo de Grado no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

¹² Esta revista reconocida como una de las mejores del continente en su época, fue una publicación quincenal fundada y dirigida por José María Irigoyen, circuló entre 1892 y 1915.

¹³ Laverde, I. (1892). Manuel María Fernández. *El Cojo Ilustrado*, 13, 1.

en Maracaibo en 1829. Su abuelo era militar y participó en la Guerra de la Independencia. Cuando Manuel María tenía seis años, destierran a su padre a Guanare, por estar vinculado con la Revolución Reformista. Su juventud la vivió en Caracas con su madre María de Jesús Vezga. Allí estudió literatura en la Universidad de Caracas, pero no logra culminar esta carrera ya que ingresa en la Marina, en donde realiza estudios náuticos.

Para 1848 se desempeña como Segundo Teniente de la Armada del Gobierno y pelea en la Batalla de Capana, a bordo del bergantín de guerra *Venado*. En esta batalla pierden uno de los



Ilustración A: Detalle de Don Simón tomada de: Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). Críticas Literarias del Diario de Avisos. *El Zancudo*, 5, 4.

cuatro buques que fueron atacados por la flota de la Revolución. Más adelante, las fuerzas del gobierno siguen la contienda, esta vez con siete buques más, y a Manuel María Fernández le confieren el mando de una de las naves cuyo nombre era *Forzosa*. El 13 de diciembre de 1848, en una confrontación en la isla de Bajo Seco, logran salir victoriosos, pero Don Simón, como era conocido Manuel María Fernández, fue lesionado en el pecho, y un disparo de cañón hace estallar uno de sus tímpanos. De allí que en varias ocasiones se hallaran escritos en donde Fernández era llamado el sordo Don Simón. Debido a esta lesión, lo retiran del frente, y comienza a desempeñarse como secretario de las milicias en Maracaibo,

hasta que en 1858 el Gobierno le otorga un cargo en la Secretaría de Guerra y Marina en Valencia. Más adelante lo ascienden a Primer Teniente, y luego a Capitán de Fragata. En La Guaira es designado Capitán de Navío del puerto, y vive allí durante cuatro años, hasta el fin de la Guerra Federal. Finalmente deja a un lado el mundo militar para dedicarse a las letras y a la música. Estas dos áreas las desarrolla primero en Maracaibo, luego en La Guaira, en Valencia y finalmente en Caracas.

“Escritor humorístico y de vena epigramática tan fácil y espontánea que en su género no tiene rival en su patria *Don Simón* se atrae, con increíble prontitud, las simpatías de cuantos le tratan”¹⁴, de esta manera Isidoro Laverde se refiere a Don Simón en el artículo mencionado. También nos dice que la primera tarea que hizo Manuel María Fernández en su paso por la

¹⁴ Ibid.

universidad fue escribir una crónica local para el periódico *Eco de los estados*. Estando en Maracaibo funda junto con Pedro Canga y Carlos Tomás Irwin *El Zurriago*. También trabajó y colaboró en *La Crónica*, *El Federalista*, *El Eco de la Juventud*, *El Mara* (estos dos últimos de Maracaibo), *El Civilista*, *El 5 de marzo* (de Valencia), *El Comercio* (La Guaira), *El Faro*, *La Revista*, *El Zancudo*, *El Museo Venezolano* y en el *Diario de Avisos* (Caracas).

Aparte de haber estado vinculado con la milicia y el periodismo, Don Simón escribió obras de teatro, poemas y artículos de humor. Y a pesar de su lesión auditiva, Don Simón, era también un aficionado a la música: le gustaba componer piezas de baile para piano, además de cantar y tocar la guitarra. En *El Zancudo*, semanario que fundara su hijo Heraclio junto con Gabriel José Aramburu, fueron publicadas algunas de sus piezas de salón: los valeses *Ecos del Alma* (nº 20 del 28 de mayo de 1876); *Os dejo el alma* (Dedicado a las guaireñas, en el nº 41 del 7 de diciembre de 1877); y *Recuerdos del Carnaval* (nº 10 del 14 de abril de 1878). También existe una danza de su autoría titulada *El eco de su voz*, aparecida en el nº 11 del 23 de abril de 1878. Por otra parte, tenemos información de que el 10 de noviembre de 1888 se publica otro valse de Manuel María Fernández, pero desconocemos el título ya que no aparece en la reseña.¹⁵ También en este semanario se publicaron, del otro hijo de Don Simón llamado también Manuel María¹⁶, algunos poemas y un valse titulado *Sin esperanza*, dedicado a Lesbia, en el nº 14 del 17 de mayor de 1881.

Por otra parte, Don Simón se desempeñó como cronista de las costumbres y de la vida social de la Caracas del diecinueve y, aunque era marabino, era visto como un caraqueño más. No había festividad a la que Don Simón faltara. Algunas eran reseñadas en el *Diario de Avisos*. Según éstas sabemos que luego del entierro de su hijo Heraclio Fernández- que fue en La Guaira en 1885-, regresa a Caracas a seguir cumpliendo con sus labores, y que en 1887 tenía su vivienda específicamente en Macuto.¹⁷

¹⁵ Fernández, M. M. (1888). Crónica. *Diario de Avisos*, 4506, 2.

¹⁶ De la vida y obra de Manuel María Fernández hijo, no obtuvimos más referencias que las aquí expuestas.

¹⁷ Sobre la residencia de Manuel María, encontramos datos en una carta escrita por "Armando" a Don Simón publicada en: Fernández, M. M. (1887). Cartas caraqueñas. *Diario de Avisos*, 4133, 2.

Entre los honores que obtuvo Don Simón, según nos dice Laverde Amaya, tenemos que fue miembro de número de la Academia Venezolana, fue condecorado con el Busto del Libertador y obtuvo la medalla de Instrucción Pública. En 1895, según nos relata Alirio Díaz¹⁸, el gobierno le da ocho mil bolívares por los servicios brindados a la patria. El 25 de enero de 1902 muere con 73 años de edad el querido Don Simón.

EL DIARIO DE AVISOS

Isidoro Laverde Amaya afirma en el mencionado artículo aparecido en *El Cojo Ilustrado*, que *El Diario de Avisos* es fundado por Manuel María Fernández y Evaristo Fombona, y que luego continuaría el primero junto a Jesús Monasterio Velásquez. La mayoría de las referencias actuales reiteran esta información. Sin embargo, del *Diario de Avisos* tenemos noticias de su existencia desde 1837. Como bien lo dice su nombre, este diario se distinguía por publicar fundamentalmente avisos de toda clase. Por ejemplo, el 2 de diciembre de 1837 aparece un espacio titulado “Esclavos prófugos”, donde se describe la fisonomía y características de José de los Reyes de veinticinco años, quien se había escapado, y cuyos dueños daban noticia del mismo a objeto de recapturarlo:

...de color negro, estatura regular, pechón, pelo chicharrón, cerrado de barbas, boca grande, labios gruesos, ojos grandes, el mirar muy alegre, algo vivaracho, cantador de fandangos, sabe tocar guitarra y es entretenido en jugar barajas...¹⁹

Este era uno de los tantos anuncios que aparecieron en el primer número del periódico caraqueño que luego estaría a cargo de Manuel María Fernández a partir de 1873. Por ello resulta inusitado pensar que fundó este periódico en 1837, ya que para aquel entonces Fernández era apenas un niño que vivía en Maracaibo. Aunque no con la periodicidad anunciada en su título, se tiene información de que este impreso circuló habitualmente a partir de ese año. Desde sus inicios, este diario estuvo plétórico de avisos relativos al quehacer musical nacional. Por ejemplo,

¹⁸ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42). Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 19).

¹⁹ Esclavos prófugos. (1837). *Diario de Avisos*, 1, 4. Cabe destacar que la ortografía de las citas expuestas a lo largo del trabajo y que a su vez fueron extraídas de fuentes del siglo XIX, fueron normalizadas y actualizadas con el fin de brindar fluidez en la lectura.

el 4 de diciembre de 1837 se informa sobre la venta de un “piano barato y en buen estado, propio para aprender; o se cambia por otro de seis octavas, dando algo de más”²⁰.

Luego de estos primeros números del año treinta y siete no se tiene más información del diario sino hasta 1850. El miércoles 21 de enero de 1852 cambia el formato del diario, que estaba acompañado de un suplemento llamado el *Semanario de las Provincias*, “en mayor forma y con materiales más crecidos”. En la segunda página del diario una sección titulada “El Diario de Avisos y Semanario de las Provincias en su tercer año” refleja muy bien las características de esta publicación:

Se creía imposible la existencia de un diario en esta capital. Nosotros lo hemos realizado con las condiciones posibles para el país. Esto es, le damos diariamente lo que diariamente necesita, pues nada más exige, ni requiere, ni paga. De este modo al menos, es que hemos podido establecer en Caracas medios de publicidad tan oportunos y veloces como jamás los ha tenido.

Con todo, el Diario, a pesar de las economías adoptadas, no podía estar al alcance de la generalidad de los lectores por lo subido de su precio. Los servicios que presenta la hoja mercantil, únicamente pueden apreciarlos y pagarlos aquellos que componen el personal del comercio por mayor.

Era pues preciso proporcionar a esta población al mismo tiempo un periódico que abrazando todas las secciones con que se acostumbra a construirlo, reuniese la gran ventaja de salir dos veces por semana.²¹

Más adelante y referente a la finalidad de este diario y de los artículos que publica se indica lo siguiente:

...no tardamos en manifestar con nuestros escritos, que la observancia de una completa neutralidad en la política concreta o aplicada del país, tal como la tenemos ofrecida, no excluya la discusión de todas las demás materias que interesan a la patria. Nos repugnaba convertirnos en órganos pasivos de Avisos y noticias. Deseábamos dar a nuestro papel la vida que lleva consigo la emisión del pensamiento...

... Nosotros hemos querido fundar un periódico que por lo mismo no habla de política concreta, abrace como de su exclusivo dominio los intereses de la agricultura, fuente inagotable de nuestra riqueza; y del comercio... Un periódico en fin, que consagrarse sus columnas a la discusión de lo que más conviene a nuestra naciente industria...

... De este modo hemos ido poco a poco redoblando la tarea y aumentando materiales hasta haber sido preciso agregar al semanario un suplemento.

Por fin al principiar el tercer año nos juzgamos en posesión de los recursos necesarios para ofrecer a Venezuela EL PERIÓDICO MÁS BARATO QUE EN ELLA HAYA VISTO LA LUZ PÚBLICA. OCHO NÚMEROS COMO EL PRESENTE, AL MES, A RAZÓN DE DOS POR SEMANA CUATRO REALES: AL TRIMESTRE 24 NÚMEROS, DOCE REALES.²²

²⁰ Ventas. (1837). *Diario de Avisos*, 3, 4.

²¹ El Diario de Avisos y el Semanario de las Provincias en su tercer año. (1852). *Diario de Avisos*, 3, 2.

²² Ibid.

Para 1876, el *Diario de Avisos* comienza a promover entre otros periódicos culturales de la época, a *El Zancudo*, semanario de Bellas Artes, Literatura y Anuncios, cuyos editores propietarios fueron en sus comienzos Gabriel José Aramburu y el hijo de Don Simón, Heraclio Fernández.²³

²³ Más adelante dedicaremos un subcapítulo a este importante periódico.

HERACLIO FERNÁNDEZ NOYA

En el año de 1851 nace Heraclio Fernández Noya en la ciudad de Maracaibo. Su vida transcurrirá en un país signado por la inestabilidad política y por numerosas contiendas militares

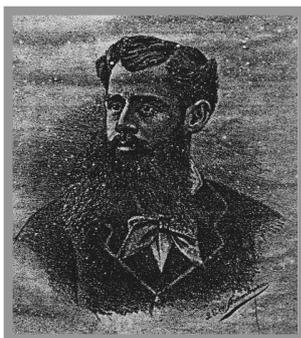


Ilustración B: Retrato de Heraclio Fernández Noya realizado por Luis Emilio Aramburu, tomado de: Aramburu, G. J. (1883). *El Zancudo*, 18, 1.

y civiles. Siendo sólo un niño, Fernández vivirá la Guerra Federal. Luego navegará acompañado de su padre Manuel María Fernández, su madre Trinidad Noya y su hermano Manuel María, en un bergantín de las Fuerzas Navales de Venezuela, desde Maracaibo hasta La Guaira, donde como dijimos, se pondría su padre a cargo de la capitanía del puerto. De los días que vivió Fernández en la ciudad de Maracaibo y en La Guaira no tenemos mayores datos, mas sabemos que este marabino tuvo una gran afinidad por las artes, la cual podría ser atribuida a que Don Simón estuvo rodeado de intelectuales, artistas plásticos, escritores, músicos y poetas. Todo este ambiente le sentó muy bien a Heraclio, y es probable que, según nos relata Alirio Díaz, desde niño haya manifestado

dotes musicales.²⁴

Según tenemos referencias del *Diario de Avisos*, sabemos que Heraclio Fernández vivió su etapa adulta entre las ciudades de Caracas y La Guaira, aunque en ocasiones llegó a viajar por el país e incluso fuera de él. No logramos obtener datos con respecto a si Fernández realizó o no estudios formales de música. Pero sí conocemos que la vida de este músico venezolano giró en torno a la composición y la enseñanza musical, al periodismo, al comercio y la magia. La edad en que Fernández comienza a tocar piano y a componer para el instrumento es incierta. Pero es a partir de 1876 -año en que Heraclio dirige y edita el semanario *El Zancudo*- que tenemos noticias certeras de sus primeras composiciones. Y es a través de este semanario y de algunas otras publicaciones, que Fernández pone a circular sus piezas musicales. Por ejemplo, sabemos que en mayo de 1878, junto a Juan Larrazábal hijo, se publica un álbum de baile para piano. Allí había cuatro piezas compuestas por Fernández y una por Larrazábal, “todas de claro ritmo, graciosos

²⁴ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42). Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 20).

pensamientos y fácil ejecución”²⁵. De este álbum sólo conocemos la reseña del *Diario de Avisos*. Para dar a conocer la cantidad de piezas que compuso Fernández, o por lo menos las que llegaron a la posteridad, mostraremos un catálogo en la segunda parte de este trabajo.

Aparte de componer piezas de salón, este músico marabino era un asiduo participante de las veladas en donde solía tocar el piano. Las familias de las élites del siglo XIX acostumbraban a dar veladas musicales para bailar, celebrar onomásticos, fechas importantes para la familia, o simplemente degustar de buena música. Era también costumbre y muy bien visto que tanto el salón como las dueñas de casa, estuvieran muy emperifollados para no dar de qué hablar. Si algo andaba mal en el vestuario de alguna dama o en la decoración de la casa, no faltaban las críticas, que incluso eran publicadas en artículos como los que Don Simón solía escribir.



¿Sabes, Heraclio, que mamá es muy imprudente dejándonos solos?...
Si fueras un atrevido...
- Yo no soy atrevido...

Ilustración C: Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). *El Zancudo*, 20, 3. Se transcribió el texto para que fuese más legible.

²⁵ Fernández, M. M. (1878). Locales. *Diario de Avisos*, 1463, 2.

Respecto a la participación que tenía Fernández en estas fiestas, sabemos que en noviembre de 1874 se realizó un sarao en la casa de la señora Amelia Damirón de López Méndez. Como buen cronista, Don Simón no pudo ni faltar a esta velada, ni dejar de hacer una reseña en su diario. La misma fue publicada el día martes 17 de noviembre de 1874²⁶. La fiesta de Doña Amelia comenzó a las nueve de la noche. Fue una pieza para piano a cuatro manos ejecutada por Avelina López Méndez y Heraclio Fernández -arreglada por los “berianos Biltlema”²⁷- la que abrió el concierto de la noche: “la ejecución de esta pieza fue limpia y acentuada, y mereció por ello los aplausos del concurso allí congregado”²⁸. Luego fue otra pieza a cuatro manos la que se ejecutó en la velada: esta vez interpretaron las hermanas Esquivar una fantasía de Prudens, sobre motivos de la ópera *Lucia*. Avelina López Méndez regresó esta vez para interpretar una fantasía de Thalberg, basada en *Romeo y Julieta*. Luego de la señorita Avelina, tocó el piano la señora Soledad M. de Langé. Más tarde tocaron Pedro Ramos el violín y Gustavo Vollmer el violoncello. Antes de comenzar la segunda parte musical en el receso se repartieron a manos de las dueñas de la casa “ricos manjares y deliciosos vinos”²⁹. Con estos aperitivos iniciaba Carmelita Larrazábal un aria del *Torcuato Tasso* de Donizetti. Al piano la acompañaba Cajano. Luego se tocó una fantasía para piano y violín de N. Louis, interpretada por Leoine Escobar y Pedro Ramos. El concierto terminó con la participación de Carmelita Larrazábal cantando nuevamente, junto con Cajano al piano, una obertura del *Nabucco*. Estas veladas solían culminar al amanecer, que era cuando los que concurrían a la fiesta quedaban exhaustos de tanto bailar.

Para esta época se encontraba Fernández residenciado en Caracas. Entre sus actividades escribía artículos para *El Zancudo* y años más tarde para *El Museo*³⁰, que siguiendo los pasos de su padre, eran textos y poemas llenos de mucho humor y picardía. Lamentablemente no pudimos

²⁶ Fernández, M. M. (1874). Velada Musical. *Diario de Avisos*, 446, 3.

²⁷ Ignoramos qué significa esta expresión.

²⁸ Fernández, M. M. (1874). Velada Musical. *Diario de Avisos*, 446, 3.

²⁹ Ibid.

³⁰ Periódico de literatura y bellas artes, editado por Heraclio Fernández que circulaba quincenalmente en Caracas a partir del 10 de octubre de 1884. Nos dice Alirio Díaz en: Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha...* (p. 39)., que *El Museo*, tuvo sólo cinco salidas y que el último número del cual se tienen datos fue del 10 de diciembre de 1884. Este periódico era impreso en los talleres de *El Zancudo*. Allí se publicaron obras de Eduardo Calcaño, José Vicente de Aramburu y Federico Rodríguez, entre otros. También obras de Heraclio Fernández.

encontrar ejemplares de esta última revista, pero gracias a una nota del *Diario de Avisos*, sabemos que allí Heraclio publicó una leyenda titulada *El dedo del Altísimo* y algunas piezas musicales que aparecen reseñadas en el catálogo del presente trabajo.

Fernández fue también profesor de música. Entre los meses de agosto, septiembre y octubre de 1877, ofreció en su casa, entre las esquinas de Carmelo y Colón, clases para quienes estuviesen interesados en aprender a acompañar piezas de baile y que no contasen con un piano. Para quienes tuviesen el instrumento, Fernández ofreció también clases a domicilio. En vista del gran auge de la música de baile, Heraclio escribe y publica en diciembre de 1876 un método para enseñar a acompañar al piano piezas de salón al estilo venezolano. Más adelante ahondaremos un poco más sobre este peculiar método.



Ilustración D: Heraclio Fernández demostrando sus dotes de prestidigitador. Tomada de: Aramburu, G. J. y Fernández, H (1877). *El Zancudo*, 38, 3.

Por otro lado, y con relación a las actividades que desarrolló Heraclio Fernández como prestidigitador, tenemos información de que en noviembre de 1877, en la casa de Gabriel José Aramburu, presentó este personaje polifacético una función de “juegos de manos”. Nos dice uno de los redactores de *El Zancudo* que, “la destreza del Sr. Fernández admiró a los concurrentes llevados de sorpresa en sorpresa por espacio de dos horas”.³¹ Los actos que presentó aquel día de noviembre fueron *El poste misterioso*, *La costurera invisible*, *El cocinero del diablo*, *El sombrero mágico*, y *La bala y la naranja*. En este último, Heraclio hacía que alguien del público cargara una pistola con tres balas, luego ordenaba que lo apuntaran en la frente en donde colocaba

³¹ Fernández, H. y Aramburu, G. J. (1877). Prestidigitación, *El Zancudo*, 38, 3.

una naranja y al disparar la bala quedaba dentro de la fruta. También sacó ropas y pañuelos de un sombrero vacío y hasta una lluvia de barajas. Dice en *El Zancudo* con respecto a este acto: “Entre los muchachos está muy corrida la especie de que el Sr. Fernández tiene parte con el diablo, y aun asegura una viejecita algo beata, que al pasar cerca de ella dejó cierto olorcito a azufre que la obligó a santiguarse.”³²



Ilustración E: Herrmann, tomada de Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1877) *El Zancudo*, 35, 1.

Por su destreza con la magia era llamado el Herrmann caraqueño, debido a que en la época había un mago muy famoso que llamaban *Herrmann el grande* o el *Rey de los Prestidigitadores*. Aunque no tenemos información sobre la procedencia de este personaje, sabemos que era extranjero. También sabemos que en octubre de 1877, según reseña *El Zancudo*, se presentó en el teatro de la capital dicho prestidigitador: “La prensa extranjera al referirse a este hombre extraordinario no ha dicho mentira, pues estamos ya viéndolo y palpándolo todo y de tal manera que no faltaran prójimos que lo tengan por *brujo* o cosa parecida. Anoche hizo su segunda exhibición este célebre prestidigitador y como en la primera, confundió a la concurrencia con suertes que no es posible describir, es necesario *ver para creer*. En lo humano no puede hacerse más”³³.

El 23 de diciembre de 1877, en el Teatro Caracas se presentaría “un concierto vocal e instrumental, para dar la bienvenida a las pascuas”³⁴. Dicho concierto era organizado por Sebastián Díaz Peña, Fernando Michelena, A. Mazorana, Ramón Delgado y Heraclio Fernández. Para darle variedad al espectáculo, se presentaría el mismo Heraclio, con su actuación como prestidigitador.

³² Ibid.

³³ Fernández, H. y Aramburu, G. J. (1877). ¿Será el anticristo?, *El Zancudo*, 35, 1.

³⁴ Fernández, M. M. (1877). Locales. *Diario de Avisos*, 1337, 2.



Ilustración F: Heraclio con un prestamista. Tomada de: Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1877) *El Zancudo*, 5, 3.

Otro trabajo que llegó a ejercer Fernández en Caracas fue el de comerciante. En mayo de 1878 vendía en el Hotel Villalobos, “pianos verticales de las mejores fábricas de Europa y a precios escandalosamente módicos”³⁵. En 1880, Heraclio viaja a su ciudad natal Maracaibo. Allí da lecciones de piano y de teoría musical. Luego de haber estado en esta ciudad -no sabemos si se mantuvo durante unos tres años allí- para el 27 de marzo de 1883, Heraclio se encontraba de nuevo en la

capital: “Después de larga ausencia hemos tenido el gusto de abrazar hoy a nuestro amigo el señor Heraclio Fernández, hijo del redactor de este diario, al regresar a esta ciudad, Heraclio viene a ocuparse de nuevo en su profesión, y así lo anuncia en nuestras columnas. Sea bienvenido el apreciado amigo.”³⁶

Heraclio, instalado en la capital, se dedica nuevamente a dar lecciones, a afinar y a reparar pianos. En este año Heraclio realiza una nueva edición de su método. Al parecer nuestro músico tenía que lidiar al mismo tiempo con las profesiones mencionadas, ya que estas noticias aparecen dentro de un mismo período. Seguramente era a través de todas estas actividades que Fernández obtenía sus ingresos económicos. Un poco para recrear como fueron esos años de vida en la capital, escribe Heraclio un texto humorístico que titula *Percances*³⁷ y que bien pudo haber sido un retrato fiel de lo que acontecía en las fiestas de salón del siglo XIX.

³⁵ Fernández, M. M. (1878). Anuncios de Hoy. *Diario de Avisos*, 1455, 3.

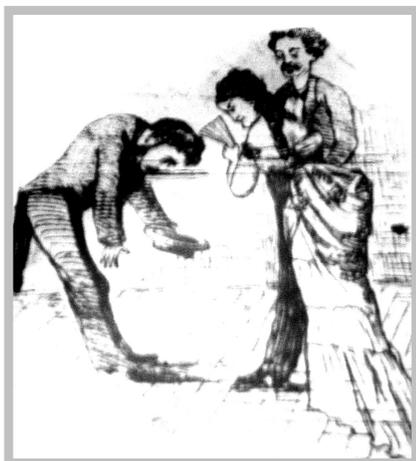
³⁶ Fernández, M. M. (1883). Crónicas. *Diario de Avisos*, 2869, 2.

³⁷ Este texto es publicado el 6 de enero de 1879 en el *Diario de Avisos*, a su vez Alirio Díaz (1980) reproduce este relato en el libro citado anteriormente *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. A sí mismo *El Zancudo* n° 8 del 31 de mayo de 1879, publica este escrito junto con un vals del mismo nombre.

Al comenzar el texto Heraclio nos comenta que era una costumbre desde hace ya bastante tiempo la de celebrar los santos o natalicios con fiestas de bailes o con reuniones de confianza. Para estas reuniones, que eran comúnmente llamadas *petites soirées*, los amigos íntimos no necesitaban de invitación especial alguna, mas sí los músicos, que solían ser invitados con antelación para amenizar la noche con sus piezas musicales, generalmente tocadas con el piano. Como Heraclio era bien conocido como músico, fue invitado a una de estas reuniones de confianza. Esta *petite soirée* era para conmemorar los cuarenta años de Aurorita, la hija de la Sra. Indalecia. De manera muy puntual se presenta a la reunión, ya que mientras el interés de la señora de la casa en Heraclio era por asegurar la música de la velada, el interés de Heraclio en ir allí estaba en ver a su enamorada Emeteria que estaría esa noche presente. Nos dice Heraclio que su llegada fue bien recibida, ya que representaba la llegada de la música a la fiesta, por lo tanto le ofrecieron buenas atenciones. Pero no pasó mucho tiempo sin que la señora de la casa lo invitara a tomar asiento, pero no precisamente en la mesa de invitados, sino junto al piano. Indalecia le indicó que tocara para comenzar algo del género serio. Luego, Heraclio deja de tocar y se dirige donde su enamorada a ver si aquella le cede algún turno, pero ya era muy tarde pues la señorita los había comprometido todos. Sólo le prometió conceder unas palomitas si acaso una de sus parejas lo aceptara. Fernández nos dice: “había empezado a comprender que todo no se presentaba color de rosa como yo lo había imaginado, y convencido de que allí no conseguiría nada, me largué con la música a otra parte.”³⁸

³⁸ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42). Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 195).

El primer turno esa noche lo tocaron Heraclio y un compañero suyo. Este duró dos horas, según nos dice el autor. “Todos tomaron después sus correspondientes cervezas, brandy, sangría, etc., etc. Por una casualidad de siempre, nadie se acordó de los músicos ejecutantes a la hora del obsequio”³⁹. Más adelante una señorita se acerca y les pide a los pianistas que toquen una Mazurka. Luego la señora de la casa les solicita una polka, “con el fin de que vieran bailar a su nietecito Jorge”⁴⁰. Casi terminando el turno, se acerca Emeteria para pedirles una danza, y por supuesto no pudieron negársela. El segundo turno terminó y en el refrigerio Heraclio comenta: “de nada de esto pude participar por hallarme ocupado en enseñarle a Lidia, niña de la casa, el acompañamiento de unas piezas que quería tocar para que yo bailase”⁴¹.



Heraclio continuó tocando, “con más hambre que un empleado cesante”⁴². Mientras tocaba su compañero, Heraclio buscó a Emeteria para lograr la palomita prometida, y ni siquiera eso pudo conseguir. Para colmo de males Heraclio tropieza con una mujer que traía copas con agua y nos menciona el autor que “todos los danzantes se refugiaron en los lugares que habían quedado secos, siendo yo convertido en blanco de sus miradas burlonas y en objeto de sus impertinentes risas”⁴³. Por supuesto a Heraclio no le quedó otra sino irse del lugar, y en la salida protagonizaría una riña con un señor que lo insultó por tumbar su sombrero. Ya consternado nos

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Opus cit., (p. 196)

⁴² Ibid.

⁴³ Opus cit., (p. 197).

relata Heraclio: “Cinco mogicones, la nariz rota y un ojo hinchado, fueron los laureles que recogí en aquella campaña”⁴⁴. Por esto el dueño de la casa le prohibió volver. Luego, cuando Heraclio llega a su casa, al tocar la puerta hizo tanto ruido que no le permitieron entrar y tuvo que dormir en los bancos de la Plaza Bolívar. Nos cuenta que al amanecer no se encontraba en la plaza sino en la policía.



Ilustración G: Caricaturas tomadas de: Aramburu, G. J. (1879) *El Zancudo*, 8.

En el relato nos termina diciendo: “Desde ese día hice formal juramento de no faltar nunca a las reuniones de confianza, donde tantos y tan agradables momentos de expansión, de solaz y de alegría pasan los que saben tocar bien el piano”.

En cuanto a la vida familiar de Fernández, no se encontraron datos que confirmaran si contrajo matrimonio y si tuvo hijos. Su vida transcurrió entre viajes a distintos lugares del país en donde suponemos enseñaba música, brindaba conciertos y acompañaba con el piano algunas festividades. Según reseña del *Diario de La Guaira*⁴⁵, estando en Barquisimeto contrae una enfermedad, y contando sólo con treinta y cinco años, el mediodía del 5 de febrero de 1886, muere en la habitación de una casa en La Guaira.

⁴⁴ Opus cit., (p. 198).

⁴⁵ Estos datos aparecen en el *Diario de Avisos* [Fernández, M. M. (1886). Heraclio Fernández. *Diario de Avisos*, 3.701, 2.] que a su vez reseñó una nota del *Diario de La Guaira* del 6 de febrero de 1886.

Fueron infinitos los pésames que llegaron a la redacción del periódico *Diario de Avisos*:

Has perdido un hijo, un joven, una esperanza, un báculo, sobre todo, un pedazo de tu corazón.

Del roble se ha desgajado un renuevo vigoroso. ¡Cuánta falta hará ese retazo de sombra al precioso conjunto de flores, crecidas alrededor de aquel, que se llama la familia!⁴⁶

No faltaron tampoco comentarios sobre Heraclio y sobre su vida artística. Los redactores del periódico *La Nación* escribieron lo siguiente:

Inteligente artista de notable gusto, cuyo fácil talento aplaudió tantas veces esta sociedad y cuyo ameno trato le conquistó afectos y estimación, que él supo corresponder siempre, HERACLIO FERNÁNDEZ era digno de las consideraciones que se le discernían y su muerte será generalmente sentida.

Redactó con gracia y con lúcido ingenio algunos periódicos de índole festiva y crítica entre ellos *El Zancudo*, que fundó en esta capital.

Por una de esas incomprensibles contrariedades del destino, la vida le fue ingrata y acerbo sufrimiento maltrató en sus horas últimas al pobre joven, que tenía derecho á realizar bellas esperanzas.

Si la palabra del amigo es gota eficaz de bálsamo restaurador en estos momentos de angustia y aflicción de nuestro buen amigo Manuel María Fernández, que la acepte como expresión sincera de nuestro pensamiento.⁴⁷

Sobre el método realizado por Heraclio, también se dedicaron algunas líneas: “Es el único que ha escrito el singular acompañamiento de piezas de baile, que poseemos, y que tanta aceptación ha tenido.”⁴⁸

La cantidad de notas aparecidas en la prensa nacional en los días de febrero, sobre la muerte de Heraclio y los pésames a Don Simón, nos hace ver lo importante que fue este personaje y su padre, en la sociedad venezolana de aquel entonces. Llegaron a la redacción del *Diario de Avisos* palabras de consuelo de periódicos caraqueños y del resto del país; entre ellos *El Diario de La Guaira*, *Ecos de La Guaira*, *La Nación*, *El Siglo*, *La Opinión Nacional*, *El Espectador*, *El Granuja*, *La Voz Pública*, *El Telégrafo*, *El Indicador*; de Píritu, *El Iris*; de Mérida, *La Semana*; de San Fernando, *El Araucano*; de la Academia Venezolana y Amistades, compañeros de Manuel María, de la familia Fernández y personajes importantes de la época,

⁴⁶ Fernández, M. M. (1886). Heraclio Fernández. *Diario de Avisos*, 3.701, 2. Estas palabras se las dirige un amigo de Manuel María Fernández, desde La Guaira, cuyo seudónimo era K-Listo.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Nota aparecida en: Fernández, M. M. (1886). Heraclio Fernández. *Diario de Avisos*, 3703, 2., la cual reseñaba al periódico *El Granuja*.

como el Dr. Antonio Díaz Rodríguez, Antonio Mata, Salvador Narciso Llamozas, Alirio Díaz Guerra, Belisario Moncada, Joaquín Crespo, C. S. Andersen, Jesús Muñoz Tébar, familia Soriano, Mariano Castro Díaz, Antonio Valero Lara y, de Maracaibo, José D. Montero.

El sábado en la tarde de aquella semana, fue el entierro de Heraclio Fernández. Los familiares y amigos acompañaron la ceremonia desde la casa n° 204 de la calle Bolívar hasta el cementerio de La Guaira:

Tan numeroso como escogido fue el acompañamiento que asistió al solemne acto; y amigos condujeron en sus hombros hasta el templo el cadáver del joven artista.

La urna apenas bastaba a contener las coronas y flores que en ella había colocado como último tributo de cariño las estimables personas siguientes: familia Galán y Olaizola, familia Galindo, familia Golding (G), Generales Domingo A. Carvajal y Manuel Santana, Carlos T. Cabrera y otras que no recordamos en este momento.

Casi toda la concurrencia acompañó el entierro hasta el cementerio general, notación que si dice mucho en pro de los sentimientos piadosos de La Guaira, honra también la memoria del finado.

Después de haber llenado con ingenua solicitud los últimos deberes de familia nuestro amigo el señor Manuel M. Fernández, padre de HERACLIO, en cuyos dolorosos pasos le ha acompañado su hijo Manuel, regresa esta tarde a Caracas.

Que ayuden a mitigar su pena, las manifestaciones de sus amigos de esta ciudad. ⁴⁹

El periódico *El Zancudo* dedicó el número 5 de febrero de 1886 a la memoria del que en 1876 fuera su editor propietario. Este número traía su retrato, su valse *Ecos del corazón* y un escrito en su nombre. Según dice este escrito, Heraclio estuvo padeciendo durante un tiempo de la enfermedad que luego le dio muerte. Con respecto a su manera de ser, nos escriben los hermanos Aramburu⁵⁰: “Era de trato afable y cortés; sus modales eran cultos, y su figura simpática y su palabra fácil y chispeante le ganaban muchos adeptos”⁵¹. Más adelante los Aramburu no pueden dejar de mencionar la actuación que tuvo como músico, profesor y periodista:

Tocaba el piano con sentimiento exquisito, y componía piezas de salón, que los amantes de la buena música guardaban como modelo de ritmos y de formas.

Como acompañantes al piano, fue de los más notables, hasta el punto de haber compuesto y dado a la estampa un método de acompañamiento, especial en su género, del cual han sacado gran provecho los aficionados al arte de los sonidos.

⁴⁹ Nota aparecida en: Fernández, M. M. (1886). Heraclio Fernández. *Diario de Avisos*, 3704, 2., la cual reseñaba al *Diario de La Guaira*.

⁵⁰ José Vicente de Aramburu, Luis Emilio de Aramburu y Eliseo de Aramburu.

⁵¹ Aramburu, G. J. (1886). *El Zancudo*, 5.

Se nos dice así mismo que compuso una misa cuyo estreno se verificó con éxito en uno de los templos de Maracaibo.

HERACLIO no sólo era profesor de piano, sino que también manejaba la pluma del periodista con agradable sazón y graciosa vena.

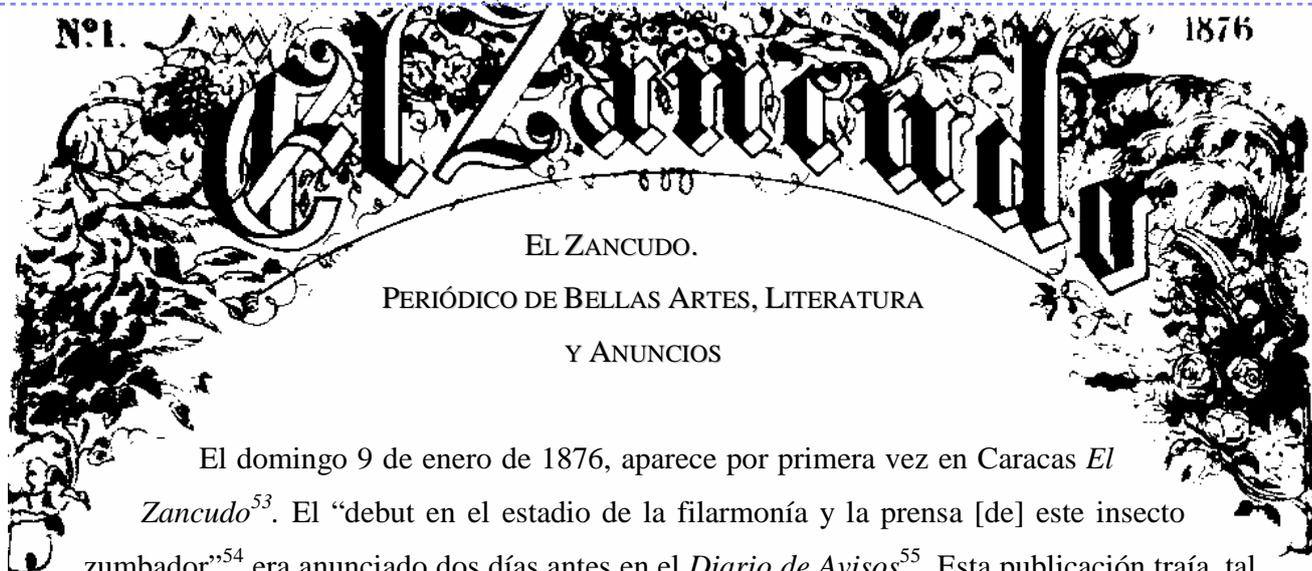
El Zancudo, que fundó con nosotros el año de 1876, y redactó durante mucho tiempo, guarda en sus páginas buenas muestras del donaire y gracia con que dejaba correr la péñola nuestro malogrado amigo y llorado compañero.

En esas páginas juguetea la palabra fácil y retozona del simpático HERACLIO.

Del género serio ha publicado dos ó tres leyendas, cuya tendencia filosófica y moral ponen de manifiesto la nobleza de corazón y buenos propósitos del joven pianista y escritor cuya muerte ha causado hondo sentimiento entre todos los que le trataron y le quisieron.⁵²

A pesar de los pocos datos encontrados, pudimos sondear a manera de esbozo algunos retazos de su vida para dar a conocer el desempeño que tuvo en nuestro país este importante músico venezolano. Queda para el futuro seguir indagando en los archivos del siglo XIX de La Guaira, Maracaibo, Valencia y otros lugares de Venezuela en donde estuvo Heraclio Fernández para seguir construyendo su biografía. A continuación vamos a exponer algunos datos sobre el periódico que fundara Fernández junto con Aramburu en 1876 *El Zancudo*.

⁵² Ibid.



El domingo 9 de enero de 1876, aparece por primera vez en Caracas *El Zancudo*⁵³. El “debut en el estadio de la filarmonía y la prensa [de] este insecto zumbador”⁵⁴ era anunciado dos días antes en el *Diario de Avisos*⁵⁵. Esta publicación traía, tal como lo indica el diario de Don Simón, *de tout en peu*. Los dueños de esta nueva publicación eran Gabriel José Aramburu y Heraclio Fernández.

“Este periódico filarmónico literario [que] se publica 4 veces al mes contendrá, piezas de música, retratos, cuentos, chistes, chacarrilos y poesía”⁵⁶. Quien deseara suscribirse debía pagar ochenta centavos, luego de haber recibido los cuatro números del mes, sistema de cobro que acarreó numerosas deudas a la empresa. Si se deseaba comprar sólo un número, el precio era un chelín. Para realizar la suscripción, el interesado debía dirigirse a la librería de Juan Cancio Cedillo, la del señor Rafael Díaz, a la imprenta del *Diario de Avisos* o la cantina del señor Federico Ponce.

En el primer número de este periódico hay una nota titulada “A los padres de familia” que denota un poco las intenciones de sus redactores:

A vosotros se dirigen siempre los autores de obras de instrucción, de moral y de educación, poniendo bajo vuestros auspicios sus producciones; ¿qué tiene de particular que yo me dirija a vosotros por este mi primer zumbido y os recomiende mi humilde persona, que juega con el canto arrobando el espíritu, y divierte la imaginación con chistes honestos? Ni las píldoras de Ponte, ni ningún otro específico darán resultados tan positivos como la posesión, mediante un franco, de *El Zancudo*.⁵⁷

⁵³ Más detalles sobre este semanario caraqueño en: García, S. y Acosta, P. L. (2001) *El Zancudo. Catálogo hemerográfico del semanario de 1876 a 1886 aporte histórico al acervo musical venezolano*. Trabajo de Grado no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

⁵⁴ Fernández, M. M. (1876). Gacetilla. *Diario de Avisos*, 773, 3.

⁵⁵ En el *Diario de Avisos*, desde 1876 hasta 1889 se publicaron periódicamente datos sobre *El Zancudo*, desde las piezas musicales hasta las caricaturas y artículos que allí se editaban.

⁵⁶ Fernández, M. M. (1876). *El Zancudo. Diario de Avisos*, 784, 3.

⁵⁷ Fernández, H. y Aramburu, G. J. (1876) *El Zancudo*, 1, 2.

Durante los primeros años de esta revista musical, Gabriel José Aramburu era el que estaba a cargo de litografiar los retratos y caricaturas que allí se publicaron. Aramburu se dedicaba también a la caligrafía musical y a realizar críticas teatrales. De él se tienen pocos datos, pero sin duda se trataba de un hombre emprendedor. Por ejemplo, en 1881 organiza junto con José Ángel Montero la Compañía Infantil de Teatro, que en mayo del siguiente año se presenta en La Guaira, según inferimos de este texto aparecido en el *Diario de Avisos*:

Parece que la Compañía Infantil caraqueña quiere hacernos una visita el próximo domingo... pondrá en escena la Gallina Ciega y el Amor y el Almuerzo, piezas de su repertorio que no exhibió en este puerto. Nada podemos asegurar a la Compañía porque este pueblo, como todo lo de mi patria, en materia de lógica va siempre desorientado.

Pero lo mismo, no le auguramos bienes ni males, para fácilmente pudiera suceder que al establecer nosotros la oración por activa el público nos la volviera por pasiva.

En cuanto podemos decir, al amigo Aramburu que en vista de lo expuesto, resuelva.⁵⁸

Hasta el día de su muerte, Aramburu fue el caricaturista y retratista oficial de *El Zancudo*. Esta profesión la comenzó a ejercer casi veinte años antes que fundara el semanario. Un poema dedicado a este artista, publicado el 26 de mayo de 1855 en el *Diario de Avisos*, nos muestra la estimación que se le profesaba a este artista:

Escucha, artista, mi lira;
Mi canto lleno de gozo;
Óyelo allá en el reposo
Donde el alma feliz respira
El autor.
Ya vi tu pincel divino,
Joven artista! Brillante
Que al punto me embelesó!
Risueño y feliz se viera
El día en que tú arribaras
Al mundo en que acá trazaras
Los cuadros que el hombre vio...⁵⁹

El 14 de agosto de 1886 muere Gabriel J. de Aramburu (casualmente el mismo año en que muere Heraclio Fernández). *El Zancudo* de ese mes trae un retrato de Aramburu en su homenaje, realizado por su hijo Luis Emilio Aramburu, quien siguió los pasos de su padre en el arte del dibujo. Sus hijos José Vicente, Luis Emilio y Eliseo de Aramburu fueron quienes quedaron a

⁵⁸ Fernández, M. M. (1882). De todo. *Diario de Avisos*, 2625, 2.

⁵⁹ Impresiones de un retrato. (1855). *Diario de Avisos*, 37, 3.

cargo del periódico, habiendo ya fallecido sus dos fundadores.⁶⁰ Un año más tarde, el 13 agosto de 1887, se dedicaría un ejemplar de *El Zancudo* para recordar a Gabriel de Aramburu. En este número se publicó una marcha fúnebre de Rogerio Caraballo en su honor.⁶¹



Ilustración H: Detalle de Don Simón, de *Sección de Anuncios*, tomada de Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876) *El Zancudo*. 3. 4.

Volviendo a la historia de *El Zancudo*, debemos tener en cuenta que este semanario tuvo una estrechísima relación con el *Diario de Avisos*, con el que aparentemente no tenía competencia. Muy por el contrario, es obvio el favoritismo del que gozaba *El Zancudo* en las páginas de este periódico, donde aparecen regularmente reseñas y publicidad relativa a este medio. El mismo mes en que empezó a circular *El Zancudo*, Don Simón escribe refiriéndose al periódico: “Con solfeo se oye claro y distinto, como el toque del clarín guerrero; su palabra

brotó fácil, espontánea y picante, como un ají chirel; y sus caricaturas han puesto a pujar a más de cuatro y a reír a

más de ocho.”⁶² Y con respecto a una caricatura suya que apareció en el número tres de este periódico dominical, del 23 de enero, Don Simón nos dice: Dígamelo a mí que he sido la primera víctima propiciatoria de este peligroso insecto; dígamelo a mí, que he aparecido en sus alas en forma de cupido, yo que ya mastico el agua y voy paso entre paso, caminito del Campo Santo, con más achaques que Job, y más miserias que Ídem”.⁶³

⁶⁰ Información obtenida en: Fernández, M. M. (1886). Crónica general. *Diario de Avisos*, 3.866, 2.

⁶¹ Información obtenida en: Fernández, M. M. (1887). Asuntos diversos. *Diario de Avisos*, 4.142, 2.

⁶² Fernández, M. M. (1876). De todo un poco. *Diario de Avisos*, 791, 2.

⁶³ Ibid.

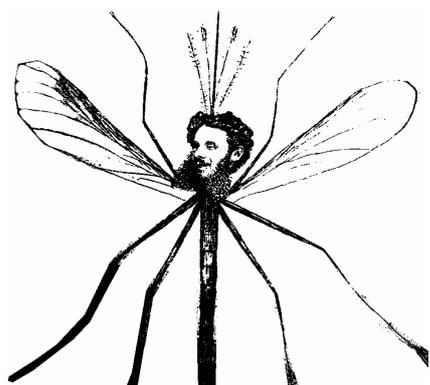


Ilustración I: Tomada de Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). *El Zancudo*, 8, 4.

Al mes siguiente de la aparición de *El Zancudo* y en vista de la buena acogida que tuvo el periódico, le dedican los redactores del *Diario de Aviso* este poema:

Siga usted, señor Zancudo,
Picando a diestro y siniestro
Con ese arpón tan agudo
Y alcanzará, no lo dudo
Más fama que el padrenuestro.⁶⁴

El Zancudo, que en sus comienzos era impreso en la Imprenta Venezolana, tuvo luego su propia imprenta y litografía, donde además de producir el semanario se editaban partituras musicales y trabajos artísticos en general. Ésta se encontraba en Caracas entre las esquinas de El Coliseo y El Peinero. En 1883 se muda de El Peinero, y aunque no tenemos la dirección precisa de donde se ubicaría en ese año, sabemos que estaba al lado de la redacción del periódico *Diario de Avisos*⁶⁵. En 1886 la dirección de esta imprenta era: Oeste 8 n° 12 entre La Palma y Santa Teresa. Para julio de 1887, la imprenta de este periódico se muda cerca de la plaza El Venezolano.⁶⁶ Entre algunas de las obras musicales que se vendieron y litografiaron en esta imprenta conocemos de una publicada en mayo de 1886. Se vendía a cinco reales y era titulada *El ave del desierto*. Era un nocturnino a dos voces, cuyos autores fueron Francisco A. Delpino y Pedro Marquetty.⁶⁷ En este mismo mes salió a la venta un valse de Alberto Larrazábal, el cual dedicó su autor a Emilio Roche⁶⁸. También se vendió *La gran cuadrilla* de Mascotte⁶⁹, y en marzo de 1889 se litografió en este taller artístico el gran valse *Bien Aimé* por E. Waldteufel.⁷⁰ *La Serenata Morisca*, obra litografiada en el taller en julio de 1887, se vendía a dos bolívares en el

⁶⁴ Fernández, M. M. (1876). Gacetilla. *Diario de Avisos*, 799, 3.

⁶⁵ Esta información la obtuvimos en: Fernández, M. M. (1883). Crónica. *Diario de Avisos*, 3015, 2.

⁶⁶ En: Fernández, M. M. (1887). *El Zancudo*. *Diario de Avisos*, 4102, 2., se reseña lo siguiente: “Los señores Aramburu Hermanos han mudado su taller de Imprenta y litografía a la plaza de El Venezolano; de modo que El Zancudo se ha alejado de nosotros después de haber sido nuestro vecino por muchos años. Este alejamiento no entibiará las buenas relaciones que de tiempo atrás hemos cultivado, y por nuestra parte protestamos al alado colega nuestra diferencia hacia él y el deseo de que en su nueva morada realice sus ideales”.

⁶⁷ Fernández, M. M. (1886). *El Ave del Desierto*. *Diario de Avisos*, 3.766, 1.

⁶⁸ Anuncio de la partitura aparecido en: Fernández, M. M. (1886). Noticias sueltas, *Diario de Avisos*, 3.782, 2. Este valse fue tipografiado también en los talleres de *El Zancudo*.

⁶⁹ Fernández, M. M. (1887). *La gran cuadrilla* Mascotte. *Diario de Avisos*, 4.008, 1.

⁷⁰ Fernández, M. M. (1889). Crónica. *Diario de Avisos*, 4.610, 2.

almacén de J. C. Cedillo.⁷¹ En agosto de 1887, se editó *Brisas del Caurimare*, valse de Rogerio Caraballo.⁷²

Por otra parte debemos advertir que hasta el n° 21 del veinticuatro de junio de 1877 aparece el nombre de Heraclio Fernández en el membrete de los editores propietarios del semanario. A partir de entonces Gabriel J. Aramburu queda como único editor de este periódico. No se sabe qué pasó con Heraclio Fernández, ni el motivo de su separación de la redacción del mismo, ya que aunque se retiró de la dirección del impreso, siguió colaborando activamente con la empresa, apareciendo publicadas durante varios años más algunas de sus composiciones. Igualmente veremos allí un anuncio sobre su actuación como prestidigitador, y se publicarán varios avisos donde Heraclio ofrece sus servicios como profesor de piano acompañante y donde pone a la venta el método de su autoría para acompañar piezas de baile.⁷³

En el período en el cual circula *El Zancudo* en la capital y en otras partes de Venezuela, existía una gran cantidad de jóvenes aficionados y otros profesionales que presentaron su obra en la imprenta homónima caraqueña para ser publicada luego en este semanario musical. A continuación vamos a presentar una lista de obras publicadas en el periódico de Aramburu y Fernández, desde la fecha en que comenzó a circular el periódico hasta el ejemplar n° 20 del 24 de junio de 1877⁷⁴. Con este cuadro pretendemos dar muestra de la extensa producción musical que existía en esa época:

Título	Autor	Género	Fecha	N°
Los ojos de Luisa	Heraclio Fernández	Polka	9-1-1876	1
El jugueteón	Rogerio Caraballo	Valse	16-1-1876	2
La Jugueteona	Heraclio Fernández	Danza	16-1-1876	2
Amelia	Rogerio Caraballo	Polka	23-1-1876	3
Recuerdos	Heraclio Fernández	Valse	23-1-1876	3
Un pensamiento	Diego S. Peoli	Valse	30-1-1876	4

⁷¹ Nota aparecida en: Fernández, M. M. (1887). Anuncios de Hoy. *Diario de Avisos*, 4.120, 3.

⁷² Anuncio publicado en: Fernández, M. M. (1887). Música. *Diario de Avisos*, 4.150, 2.

⁷³ Más adelante dedicaremos un subcapítulo sobre el método para acompañar piezas de baile de Fernández.

⁷⁴ Sólo hacemos referencia a las obras publicadas en este lapso por ser el período en el cual Heraclio Fernández, como ya lo mencionamos, era dueño y editor del periódico. *El Zancudo* tuvo al menos diez años circulando por nuestro país y por lo tanto nombrar todas las piezas allí publicadas excedería los límites de nuestra investigación.

Las Flores	Julio Celis Belizario	Danza	30-1-1876	4
Los ojos de mi amor	***	Romanza	6-2-1876	5
Ondas y Brisas	Jesús María Suárez	Polka - Mazurka	13-2-1876	6
Los amapuches de Ñico	Francisco M. Tejera	Danza	13-2-1876	6
El veleidoso	Rogelio Caraballo	Valse	20-2-1876	7
Lirios y azucenas	Marín Díaz Peña	Valse Carnavalesco	27-2-1876	8
Don Simón	Antonio Jesús Silva	Valse	12-3-1876	10
La ponzoña	José Damián Avilán	Polka	12-3-1876	10
Como ella	Manuel Azpurúa	Danza	26-3-1876	12
La pastorcita	J. Martínez	Danza	30-4-1876	16
La juventud	Manuel Azpurúa	Danza	14-5-1876	18
Violetas y sensitivas	Heraclio Fernández	Danza	21-5-1876	19
Ecos del alma	Manuel María Fernández	Valse	28-5-1876	20
Un recuerdo	Isabel Z. de Velásquez	Valse	28-5-1876	20
Me acordé de ti	M: Idelfonso Meserón y Aranda. Poesía: Felipe Tejera	-	11-6-1876	22
Mírame con tus lentes	Heraclio Fernández	Valse	18-6-1876	23
De todo un poco	Jesús María Suárez	Valse	18-6-1876	23
	Francisco de P. Magdaleno	Valse	25-6-1876	24
Mon coeur este mort	Antonio Jesús Silva	Melodía	2-7-1876	25
Recuerdos de Abril	Anselmo Pérez	Valse	9-7-1876	26
El valenciano	Felipe Colón	Valse	16-7-1876	27
Alas de mariposa	Jesús M. Tejera	Valse	23-7-1876	28
Amistad	Ricardo Pérez	-	10-9-1876	34
Auras del manzanas	Carmen Guevara Borra	Danza	17-9-1876	35
Brisas del valle	Ricardo Pérez	-	24-9-1876	36
La cumanesa	José Vicente de Aramburu	-	24-9-1876	36
Lanman y Kemp	Heraclio Fernández	Polka	1-10-1876	37
Tus ojos	Analleto	-	8-10-1876	38
A la luz de la luna	Eduardo Calcaño	Valse	3-12-1876	41
A la Sta. T..L*.	Manuel J. Revenga	Valse	7-1-1877	1
Herminia	Rogelio Caraballo	Danza	21-1-1877	3
A mi amigo Heraclio Fernández	Manuel J. Revenga	Polka	28-1-1877	4
Así fué	José Vicente de Aramburu	Valse	28-1-1877	4
Acróstico Musical	J. P. P.	-	4-2-1877	5
Un rizo de tu pelo rubio	Ricardo Pérez	Valse	4-2-1877	5
El susceptible	Manuel J. Revenga	Valse	11-2-1877	6
Valse	Augusto Larrazábal	Valse	18-2-1877	7
Lluvia de grageas	Ricardo Pérez	Danza	18-2-1877	7
La estrella de oro	Manuel E. Hernández	Danza	18-2-1877	7
Sin título	Manuel J. Revenga	Valse	25-2-1877	8
La pollina	Ricardo Pérez	Danza	25-2-1877	8
Al Gral. Francisco Linares Alcántara	Heraclio Fernández	Valse a cuatro manos	4-3-1877	9
Caracas	Manuel E. Hernández	Polka	11-3-1877	10
El Brindis	José Vicente de Aramburu	Valse	18-3-1877	11

Valse	Feliciano Cordero	Valse	18-3-1877	11
Valse	Juan Larrazábal, h.	Valse	1-4-1877	13
No quiero más	Rogelio Caraballo	Valse	1-4-1877	13
Tus ojos	Manuel A. Sojo	Valse	8-4-1877	14
Danza Cubana	José White	Danza	8-4-1877	14
Forget me not	Ricardo Pérez	Valse	15-4-1877	15
Valse	Juan Larrazábal, h.	Valse	22-4-1877	16
La Simpática	José Vicente de Aramburu	Polka	22-4-1877	16
El Alelí	Rogelio Caraballo	Valse	3-6-1877	17
Desengaño	Manuel A. Sojo	Valse	10-6-1877	18
Danza Cubana	José White	Danza	10-6-1877	18
Horas de Solaz	Diego S. Peoli	Valse	19-6-1877	19
¿Por qué estás triste?	Augusto Larrazábal	Valse	24-6-1877	20

El gran número de músicos que se dieron a conocer en este “periódico filarmónico” refleja que -tal como dice Alirio Díaz- *El Zancudo* surge como respuesta a *una necesidad cultural* del momento.⁷⁵ Díaz también nos manifiesta que motivado al tamaño y a la finalidad que tenía ese periódico, se publicaron obras “de carácter más o menos popular, ligera, de breve desarrollo instrumental: valses, polkas, merengues, canciones, romanzas, danzas, etc., casi siempre concebidos para piano”.⁷⁶ La posición como investigador que tiene Alirio Díaz con respecto a este movimiento musical que se gesta en el siglo XIX, la podríamos contraponer con la descripción de los músicos de esta época que hace José Antonio Calcaño:

Los pocos músicos importantes de la época compusieron valeses de gran valor musical, pero la pléyade de los compositores menores pasó la vida componiendo valsecitos de ninguna trascendencia. Fue un siglo de pequeños aficionados que desconocían los nuevos mundos musicales que se abrían a Europa.⁷⁷

Por otro lado, tal como nos dice Ramón y Rivera⁷⁸, los músicos de estratos sociales medios y acomodados exponían su música y obtenían repertorio a través de revistas musicales, de libros importados y nacionales en venta en librerías o agencias musicales. De allí la importancia que tuvieron las publicaciones periódicas que hemos mencionado en este trabajo.

⁷⁵ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (15-42). Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 24).

⁷⁶ Op cit. (p.26).

⁷⁷ Calcaño, J. A. (1967). *400 años de música caraqueña*. Caracas: Edición especial del Círculo Musical. (p. 66).

⁷⁸ Ramón y Rivera, L. F. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor. (p.22).

Cabe destacar que la producción musical publicada a través de periódicos no era algo novedoso en la época. Ya en fechas anteriores tenemos información sobre este procedimiento. En Caracas, el 17 de mayo de 1851 – por ejemplo - circuló el *Periódico Musical*, cuya suscripción mensual fue promovida por el profesor de piano Román Isaza. Los interesados obtendrían dos piezas de baile de su composición, “litografiadas y en bellísimo papel”. Estas piezas musicales eran del “género del día”, es decir, valeses (o walses, que es como él lo indica), danzas y polkas.

Anteriormente Román Isaza cobraba cinco reales por cada una de sus piezas, pero con esta suscripción el público podría obtenerlas a domicilio “al módico precio de un chelín”, ya que sólo tendrían que dirigirse al repartidor, Sr. Gregorio Rodríguez, o ir al “Café Washington”, la “Cantina Boliviana” o al almacén de Eduardo Peyer a objeto de obtener un ejemplar de este impreso.⁷⁹

Otra de las publicaciones importantes que están dentro del contexto en el cual desarrolla Fernández su vida artística es *La Lira Venezolana*. En Caracas circuló en 1852 una publicación con este nombre, pero no tenemos información precisa sobre hasta qué año estuvo circulando en la capital este periódico⁸⁰, ni sobre la relación que tiene esta revista con la que treinta años más tarde editara Salvador Narciso Llamozas, con el mismo nombre.⁸¹

⁷⁹ Esta información la obtuvimos en: Periódico Musical. (1851). *Diario de Avisos*, 34, 4.

⁸⁰ En el *Diario de Avisos* aparecen unos anuncios sobre la salida de este periódico musical, los días 13, 15, 18 y 20 de octubre de 1852.

⁸¹ Esta última fue una revista quincenal editada en Caracas, que circuló desde octubre de 1882 hasta noviembre de 1883, por diferentes regiones de Venezuela. Además, en su casa editora recibía en forma de canje periódicos de distintas partes del mundo, como París, Nueva York y Buenos Aires. Estos canjes que se acostumbraba a nivel regional y mundial, le permitía a los lectores de aquellas revistas estar informado de todo lo que acontecía en lo artístico y en lo musical. A *La Lira Venezolana*, se le anexaba una vez al mes un *Álbum Musical*, el cual contenía una fantasía para piano o una romanza de canto. Para obtener la revista debían suscribirse los interesados en el Almacén de Música del Juan Cedillo o en la sucursal de pianos y máquinas de coser de E. Heny. Más información sobre esta interesante revista musical y literaria, en Quintana, H. (1998). *La Lira Venezolana. Edición facsimilar*. Caracas: FUNVES – CONAC., y en Lisboa, M. (2000). Salvador Llamozas, “Lira Venezolana” y Nacionalismo musical en Venezuela durante el Guzmánato. *Revista Musical de Venezuela: N° 41* (p. 209-226). Caracas: FUNVES – CONAC.



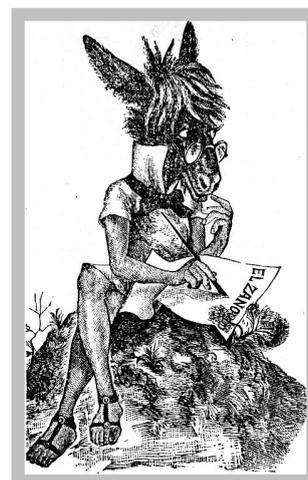
Para la época en que circulaba *El Zancudo*, era todo un reto lograr mantener en circulación permanente un periódico de esta índole. *El Zancudo* tuvo que interrumpir en algunas ocasiones su salida. En mayo de 1879 leemos en el *Diario de Avisos* esta nota:

Al fin volvió a zumbar El Zancudo. Fue tan larga su ausencia que llegamos a creer que había espichado; y no había sido de extrañarse eso en este país, donde los periódicos, con rarísimas excepciones, nacen y mueren un mismo día, por falta de mostadilla... El Zancudo ofrece seguir saliendo con toda regularidad. Dios lo oiga y lo libre de mal de ojo.⁸²

Además de haber circulado *El Zancudo* por varias regiones del país, también tuvo agencias en el exterior. Los corresponsales eran el señor Lázaro, en París y José A. Ortiz, en Puerto España, Trinidad.

Un dato curioso es que contemporáneamente a *El Zancudo* venezolano, existieron otras publicaciones del mismo nombre y similar estilo en otros países latinoamericanos. En Colombia se publicaba *El Zancudo*, “gaceta satírica y de mordaz virulencia, muy siglo XIX”.⁸³ Germán Arciniegas, autor de un libro dedicado a este periódico, recibió de parte de Antonio Fonseca Salgar la colección de este periódico⁸⁴ que “había desaparecido de la memoria de los colombianos”⁸⁵.

Ilustración J: Ilustración de *El Zancudo* de Colombia. Tomada de: Arciniegas, G. (1975). *EL Zancudo. La caricatura política en Colombia (siglo XIX)*. Bogotá: Editora Arco. (p. 75).



⁸² Fernández, M. M. (1879). *El Zancudo. Diario de Avisos*, 1739, 2.

⁸³ Arciniegas, G. (1975). *EL Zancudo. La caricatura política en Colombia (siglo XIX)*. Bogotá: Editora Arco. (p. 8).

⁸⁴ Dicha colección está, por lo menos hasta el momento en que se publicó el libro de Arciniegas, en la biblioteca Luis Ángel Arango (Colombia).

⁸⁵ Arciniegas, G. *Ibid.* (p. 8).



Ilustración L: **Ilustración de El Zancudo** de Colombia. Tomada de: Arciniegas, G. (1975). *EL Zancudo. La caricatura política en Colombia (siglo XIX)*. Bogotá: Editora Arco. (p. 73).

La fecha de publicación de este *Zancudo* es de finales del siglo XIX, aunque en uno de los membretes aparece de manera satírica lo siguiente:

“Volumen I – Virreinato de la Nueva Granada – Número I – El Zancudo – Periódico cándido, antipolítico, de caricaturas costumbres y avisos – Redactor: El ...oy Rey – Director: Serafín Boquiflojo – Santa Fé de Bogotá, Enero de 1790. Dibujantes: Rump y Raff – Grabadores Riff y Reff”.

Según las investigaciones que realizó Germán Arciniegas, este periódico fue publicado por Alfredo Greñas, que era dueño de un taller de dibujo y grabado. Este Alfredo Greñas fue uno de los primeros grabadores colombianos. Lo encontramos desempeñando ese oficio en el *Papel Periódico Ilustrado*, impreso fundado en 1881 por el dibujante Alberto Urdaneta, y que logró subsistir cuatro años de circulación en una época con un sistema de gobierno bastante radical. Sus logros hicieron que Arciniegas declare que “el pequeño grupo de artistas hizo que la revista bogotana fuera tan decorosa y bien lograda como las mejores de Francia”⁸⁶.

⁸⁶ Opus cit., (p. 10).

Mencionamos *El Zancudo* bogotano por tener un nombre coincidente con el periódico de Fernández y Aramburu. Aunque no pudimos profundizar en un estudio comparativo de ambos periódicos, tuvieron muchas cosas en común en lo que respecta a sus ilustraciones, avisos y tipo de artículos publicados. Alfredo Greñas, editor del *Zancudo* colombiano, luchó a los diecinueve años en la guerra civil, participando del lado de los liberales. Luego de la guerra, Greñas trabaja en el *Papel Periódico Ilustrado*, y vuelve al combate “ya no con las ideas de procurarse un fusil, sino reemplazando con papel pólvora. Fundando periódicos. Lo cual era aún más peligroso que salir al campo y levantar ejércitos”⁸⁷.

El primer periódico que funda Alfredo Greñas fue clandestino y lo llamó *El Posta*. Greñas estuvo preso durante un tiempo, y cuando termina la revolución, monta una imprenta en donde edita el segundo periódico ilustrado de Colombia: *El Progreso*. En este momento la represión era tal, que cerraron su imprenta y estuvo nuevamente preso por dos meses. Al respecto, Alfredo Greñas comentaba: “Si se multaba el periódico, se pagaba la multa y se seguía; si se le suspendía por tiempo indefinido, se continuaba al pasar la suspensión; si se suspendía definitivamente, se fundaba otro; suspendido ese, otros le seguían...”⁸⁸ En 1892 en *El tren de Bogotá*, se publica una nota referida a Greñas, cuando se encontraba en Costa Rica: “Por su amor a la libertad, se halla en playas extranjeras saboreando el amargo pan del ostracismo, sólo por haber publicado en su taller tipográfico los periódicos opositoristas *El Zancudo*, *El Barbero* y *El Demócrata* que fueron tan populares en esta capital.”⁸⁹ A la fecha de su muerte en 1949 contaba Greñas con 93 años de edad, 57 de ellos viviendo en Costa Rica. Fue considerado en ese país como el padre del periodismo costarricense.

Por su parte, en Venezuela Guzmán Blanco adelantaba su Proyecto Nacional que se instauró a partir del llamado septenio (1870-1877). Según Germán Carrera Damas⁹⁰, este proyecto estaba basado jurídicamente en la constitución de 1864, y le permitiría a la burguesía desarrollarse como clase dominante. Este objetivo sólo podría alcanzarse plenamente con el

⁸⁷ Op. cit. (p. 12).

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Op. cit.. (p. 18).

⁹⁰ Carrera Damas, G. (1991). *Una nación llamada Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores. (p. 87).

dominio de la prensa. *El Zancudo* venezolano estuvo del lado del gobierno, y por lo tanto le hacía propaganda política, a diferencia del periódico colombiano que estaba en contra del sistema. Bastantes problemas tuvieron los redactores de Bogotá para mantener circulando este periódico: “El Zancudo no volverá a anunciar en la capital su salida con caricaturas en colores fijadas en las esquinas, para no darles a los policías el trabajo de romperlas, y se limitará a hacerlo con láminas jocosas o con avisos tipográficos.”⁹¹

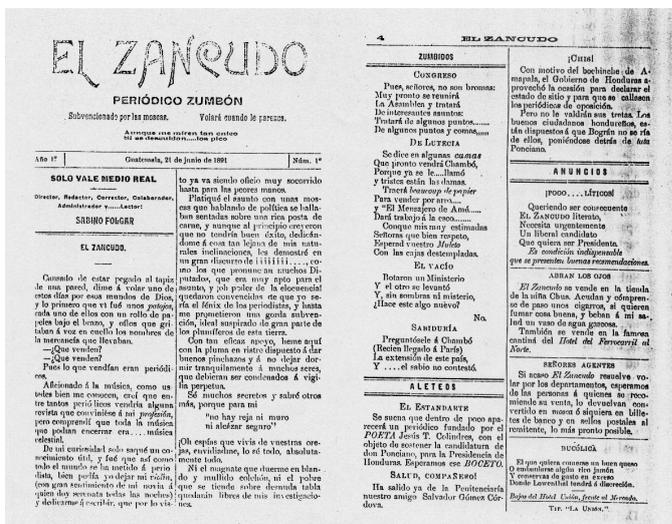


Ilustración M: *El Zancudo* de Guatemala, tomada de: Arciniegas, G. (1975). *El Zancudo. La caricatura política en Colombia (siglo XIX)*. Bogotá: Editora Arco. (p. 23).

En 1891 se publica en Guatemala otro periódico denominado *El Zancudo*. Este periódico zumbón guatemalteco, tenía al igual que el homónimo caraqueño, una sección titulada “Zumbidos”. Traía además poemas y avisos. Era -como el periódico de Colombia- afecto a los ideales de los liberales:

Queriendo ser consecuente
El Zancudo literato,
Necesita urgentemente
Un liberal candidato
Que quiera ser presidente.⁹²

⁹¹ Opus cit., (p. 18).

⁹² Opus cit. (p.23).

MÉTODO PARA ACOMPAÑAR EN EL PIANO PIEZAS DE BAILE AL ESTILO VENEZOLANO

Entre los años 1876 y 1879, Heraclio Fernández enseñaba en Caracas a acompañar en el piano piezas de baile. Daba lecciones a domicilio por una hora y cobraba mensualmente por tres lecciones semanales 6,50 venezolanos y por dos lecciones 4,50 venezolanos. Heraclio ofrecía una rebaja en la casa donde asistía más de un alumno. El interesado debía dirigirse a la imprenta donde se editaba el *Diario de Avisos*, y las personas decididas a tomar estas clases, aprenderían a través de un “metodito muy sencillo y en muy poco tiempo”.⁹³



Ilustración N: Tomada de Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876) *El Zancudo*, 41, 2. En el libro que utiliza el pianista, se lee Método para aprender a acompañar por H. Fernández.

Dos meses después que comienzan a aparecer en el *Diario de Avisos* los anuncios de enseñanza a través de un método, pone a la venta el mismo a partir de diciembre de 1876. El método en cuestión, tenía como finalidad enseñar a acompañar en el piano piezas de baile al estilo venezolano. Además su autor buscaba “facilitar este estudio a la multitud de personas que

⁹³ En el *Diario de Avisos* encontramos anuncios donde Heraclio Fernández ofrece sus servicios de enseñanza a domicilio en el año 1876, los días 19, 20, 24 de octubre; 3, 4, 6, 8, 25 de noviembre; 6 y 7 de diciembre. En 1877 los días 10, 27 de enero. Luego en 1883 ofrece de nuevo sus servicios como profesor de piano. A partir de diciembre del 1876, hasta abril de 1877 fue publicado el anuncio de la venta del método de Fernández.

hoy desean aprender a acompañar”⁹⁴. “Las personas versadas en asuntos de acompañamientos de ese género nos informan que dicho Método llena el fin para que fue creado, que no es poco decir en esta tierra donde andan tan trocados los frenos”⁹⁵.

Como todos deseaban tocar música de salón, especialmente las señoritas de aquella sociedad, Heraclio publica entonces su método. Éste, que contaba con treinta y dos páginas, no requería estudios avanzados de música pues estaba, según lo decía el autor, “a la altura de todas las capacidades”. El método se podía conseguir en la librería de J. C. Cedillo y aunque esta librería se encontraba en la capital,⁹⁶ fue conocido en otras partes de Venezuela. En *El Minero*, periódico de Ciudad Bolívar, el 3 de enero de 1877, aparece una nota que demuestra lo complacidos que estaban sus redactores al referirse al pequeño método de Fernández:

El señor Heraclio Fernández, autor de este método, nos ha favorecido con un ejemplar de su obra encareciéndonos nuestro juicio crítico sobre ella.

No aventuraríamos una palabra relativa al mérito de este método sin un estudio detenido y un ensayo práctico de él, en consecuencia hemos leído repetidas veces el folleto, y no contentos aún, hemos sometido a una niña a la prueba, la cual sentada al piano ha ejecutado todos los tonos con la mayor facilidad, teniendo por delante el método, sobre el cual le hicimos dos ó tres ligeras explicaciones. Es verdad que ella tiene algunas nociones de música, pero estas se reducen al nombre musical de las teclas.

El método es descriptivo y escrito en un estilo tan claro y preciso que es comprensible para todas las edades y al alcance de todas las inteligencias.

Podemos asegurar, sin temor de equivocarnos, que cualquier persona de mediana capacidad, puede aprender a acompañar piezas de baile, por sí sola, una vez que conozca el nombre de la primera tecla de la mano derecha subiendo, y el nombre de la primera tecla de la mano izquierda bajando; si acompaña a este conocimiento el de las siete notas de la escala natural.

Nuestros jóvenes que tan amables desean manifestarse en nuestras reuniones de familia, hallarán un recurso en el método del señor Fernández, no sólo para esta complacencia sino también para acercarse a nuestras sílfides, cuyos atractivos los embeleza.⁹⁷

La importancia histórica que tiene este folleto musical, nos lo afirma con estas palabras su mismo autor: “nadie había podido someter a reglas, el movimiento excesivamente caprichoso y original con que se acostumbra a acompañar las piezas de baile venezolanas”⁹⁸.

⁹⁴ Fernández, H. (1883). *Nuevo Método para acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano*. Caracas: Imprenta de El Monitor. (p. 6).

⁹⁵ Fernández, M. M. (1876). El Método. *Diario de Avisos*, 1040, 3.

⁹⁶ La dirección que aparece de la librería del señor Cedillo es Sur 4, N° 13.

⁹⁷ Esta nota del periódico de Ciudad Bolívar aparece en: Fernández, M. M. (1877). El Método. *Diario de Avisos*, 1076, 3.

⁹⁸ Fernández, H. (1883). *Ibid.* (p. 6).

En este mismo año se publica un método de ocho páginas denominado *Mecánica Musical. Nuevo método, para aprender a acompañar piezas de baile por medio de números*. Este método ha sido atribuido al profesor y compositor, Jesús María Suárez. Gracias a que este método y al señalado anteriormente de Fernández, llegaron hasta nuestros días, fue que la profesora e investigadora Mariantonia Palacios en su trabajo de ascenso titulado *El valse venezolano*, pudo establecer algunos patrones que eran usados en este siglo para acompañar en el piano y para improvisar piezas de salón. La autora pudo reconstruir una manera de tocar la música salonesca, ya que según nos dice, esta fue una tradición desarrollada más que todo por dúos pianísticos y se perdió en el tiempo por el auge en Venezuela de la pianola y el fonógrafo.⁹⁹

Son interesantes las ideas que sostiene esta autora con respecto a la música de salón en Venezuela, cuando nos afirma que con estos métodos se sistematizó y por lo tanto quedó escrito, una manera de tocar, hecho “absolutamente sui generis dentro del contexto de la música romántica del siglo XIX”¹⁰⁰.

El método de Heraclio se seguía vendiendo en noviembre de 1879 en la librería de J. C. Cedillo.¹⁰¹ La primera edición del libro de Fernández tuvo gran aceptación. El mismo Fernández nos dice que a poco tiempo de su venta se agotaron los ejemplares.¹⁰²

En 1883 -año en que como dijimos anteriormente se celebró el Centenario del Libertador Simón Bolívar- Fernández, luego de estar fuera de Caracas y del país “en donde son

⁹⁹ Para Mariantonia Palacios, estos métodos son los recursos principales para determinar los patrones básicos para acompañar aquellos pequeños formatos musicales que podemos encontrar hoy en los archivos musicales de Venezuela. Para más información con respecto al estudio del valse venezolano y la manera de tocar las piezas de salón venezolanas, ver el trabajo de ascenso mencionado.

¹⁰⁰ Palacios, M. y Sans, J. F. (1998, Septiembre). Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana del salón del siglo XIX. En *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas. (p. 30)

¹⁰¹ En esta librería se vendía también “una gran colección de piezas de baile por Heraclio Fernández”, este anuncio fue publicado en: Fernández, M. M. (1879). Anuncios de Hoy. *Diario de Avisos*, 893, 4., y en Fernández, M. M. (1879). Anuncios. *Diario de Avisos*, 1986, 4.

¹⁰² Fernández, H. (1883). *Nuevo Método para acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano*. Caracas: Imprenta de El Monitor. (p. 5).

desconocidos nuestros aires”¹⁰³, publica una edición mejorada del método. Esta segunda edición es impresa en *El Monitor* y la titula *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano toda clase de piezas de baile al estilo venezolano sin necesidad de ningún otro estudio y á la altura de todas las capacidades*. Esta edición se la dedica Heraclio a sus discípulos. Los capítulos que este nuevo método incluye son los siguientes: Conocimiento del teclado, Intervalos, Terceras mayores y menores, Tonos, Diversos significados de las palabras tono y tónica, Aumento de los tonos, Denominación de los acordes, Funciones de la mano izquierda, Ejercicios, Manera de enlazar los tonos y de pasar a sus relativos, Distintas clases de piezas, Movimiento de las manos, Movimiento para las polkas, danzas, valeses, mazurkas, Modulaciones, Tonos mayores y menores y por último Reglas generales que deben ser observadas para adquirir un estilo agradable.

Este método es llamado “nuevo”, ya que el mismo autor nos dice que perfecciona el anterior, le agrega la tecnología musical “en vez de la vulgar y viciosa que usan los acompañadores”¹⁰⁴ y también añade “conocimientos útiles del arte, de que se aprovecharán insensiblemente los aficionados... Con mi NUEVO MÉTODO será imposible que nadie deje de hacerlo, por poca disposición que tenga, bien entendido que al ser dirigidos por mí, personalmente, ahorrarán un noventa por ciento del tiempo que invertirían en aprender solos”¹⁰⁵.

¹⁰³ Fernández, H. (1883). *Nuevo Método para acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano*. Caracas: Imprenta de El Monitor. (p. 5).

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

II. SEGUNDA PARTE: COMENTARIOS GENERALES SOBRE EL REPERTORIO

LA MÚSICA DE SALÓN

A lo largo del siglo XIX, la tradición oral proveniente de los campesinos, afrodescendientes e indígenas de nuestro país se combina con las formas musicales románticas que venían de Europa Occidental. Los músicos aficionados y los letrados de este siglo fueron conformando un estilo criollo en sus composiciones, utilizando las formas musicales establecidas por la academia. De allí que la denominada *música de salón* tenga en Venezuela y en cada región de Latinoamérica su sello nacional.¹⁰⁶

No han sido pocas las discusiones sostenidas por musicólogos del país y de otras regiones, con respecto a la definición de la música de salón. Por lo general se coincide en que es un tipo de música compuesta a finales del siglo XIX para ser ejecutada en el *salón*¹⁰⁷ de las grandes casas de familias adineradas. Por otro lado también se entiende que las formas musicales que se utilizan en la música de salón son “sencillas”, pensadas para divertir y para bailar. Acá en Venezuela había terminado la Guerra de la Independencia cuando comenzó a tomar auge esta música. El país

¹⁰⁶ A partir de estas manifestaciones, es que se habla de los antecedentes de la música nacionalista, por relacionarse con los elementos del folclor con la música académica, tal como nos dice Fidel Rodríguez en: Rodríguez, F. (2000). *Música y nacionalismo durante el Guzmán (1870-1888)*. *Revista Musical de Venezuela: n° 41* (p. 191-208). Caracas: FUNVES – CONAC. Además de la música de salón, comenta Rodríguez que en esta época “se fue conformando un imaginario político asociado a los héroes de la independencia, y que también va a tener su incidencia en la actividad de creación musical, por vía de cantos patrióticos e himnos (p. 191)”. En el texto mencionado, el sociólogo Fidel Rodríguez nos muestra las definiciones hechas por el musicólogo Hugo López Chirico en cuanto al nacionalismo en Latinoamérica. Según estas definiciones la música de salón en Venezuela estaría dentro de lo que López Chirico denomina el *proto-nacionalismo*, ya que es en este período donde por primera vez la academia produce música con rasgos populares. Más detalles revisar el texto de Rodríguez.

¹⁰⁷ Este término ha sido asociado con la idea de exhibir públicamente a las artes, fenómeno europeo propio del momento en que el pensamiento burgués, desea difundir “democráticamente” los valores culturales y su distribución material por medio del mercado libre, así lo sostiene la autora María Antonia Virgili en: Virgili, M. (2000). *El pensamiento musical y la estética de Salón en la España del siglo XIX*. *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología: Tomo I* (p. 11-39). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 11). Al comienzo, sigue la autora, era el salón un espacio aristocrático. Luego entre los años 1830 y 1850, conjuntamente con el desarrollo económico y político (la autora se refiere a España) se incrementan las actividades en los salones, y el contacto ahora con el burgués y con países como Francia, hace que entren dentro de la corte sus costumbres (de allí los conocidos *soirées*).

“buscaba un respiro dentro de la conmoción política... y el romanticismo encontraba espacio en nuevos modos de vida”.¹⁰⁸

Dado que Venezuela pasaba por un período socialmente crítico, nos dice la profesora, investigadora y pianista ya citada, Mariantonia Palacios que “tal vez sea esta inestabilidad una de las causas por las cuales la mayoría de los estudiosos de la música en Venezuela (Ramón de la Plaza, José Antonio Calcaño y Rházes Hernández López, entre otros) sostengan que el período producido en el siglo XIX en Venezuela no pueda compararse cualitativamente ni cuantitativamente con el que se produjo durante el período colonial”¹⁰⁹. Así nos los hace ver Calcaño en el libro *400 años de música caraqueña*, al expresarnos su visión sobre este tipo de música:

El romanticismo, que fue introduciéndose en la literatura, en las costumbres, en los cambios sociales, produjo en la música un sentimiento de poco valor. Se hablaba de la inspiración como cosa opuesta al estudio y al dominio de la técnica, y esto dio por resultado compositores de escasa o ninguna preparación (salvo honrosas excepciones) y fue conduciendo al público hacia la predilección por obras banales y de mal gusto.¹¹⁰

Esta visión negativa que mantiene Calcaño es reafirmada por otros tantos musicólogos del país y de América Latina, tanto del siglo XIX como del XX. Pero es interesante también ver como desde hace unas décadas existen otras posiciones sostenidas por investigadores que coinciden en que la música de salón ha sido poco estudiada y que existe todavía un terreno bastante amplio por considerar y por difundir. Por ejemplo. Mariantonia Palacios nos define este género como una música convencional en donde, específicamente en Venezuela, era usual el arte de improvisar. Palacios en lugar de exponer las carencias de este género, nos habla de sus virtudes: “Su belleza, su interés, su bondad, estriba no en lo que está escrito, sino en las

¹⁰⁸ Ortiz, M. A. (2000). La polka: del salón a la tradición popular venezolana. *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I.* (p. 321-338). Caracas: FUNVES - CONAC. Nos dice Ortiz que eran momentos en los que surgían cosas nuevas y que “los bailes eran las actividades recreativas fundamentales para el joven mundo femenino” (p. 323).

¹⁰⁹ Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela: n° 35* (p. 99-115). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 99).

¹¹⁰ Calcaño, J. A. (1967). *400 años de música caraqueña*. Caracas: Edición especial del Círculo Musical, (p. 66).

posibilidades que ofrece un proceso que sólo se concreta en la práctica, en lo que está por suceder.”¹¹¹

Con respecto a la extensión que tenían las obras de salón, Ellie Anne Duque en *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX*, nos comenta lo siguiente:

El momento es profundamente romántico, actitud que denotan las obras inspiradas en la miniatura romántica europea. No hay interés por la obra de gran formato (por ejemplo la forma sonata), ni por los procedimientos de la variación que aportan a toda obra musical académica la oportunidad de extender el discurso. Reina la impericia en los procesos de composición, si bien no falta imaginación y colorido.¹¹²

Estas últimas frases comentadas por la autora pudiésemos contrastarlas con la posición que sostiene el musicólogo venezolano Juan Francisco Sans, cuando nos explica de manera contextual los motivos por los cuales en Latinoamérica no se dieron las condiciones culturales para la creación musical de grandes números de sonatas. Al respecto nos comenta que: “...si bien se escribieron pocas sonatas en América Latina, también es cierto que este factor no puede ser considerado como una desventaja en términos absolutos frente al repertorio musical cultivado en Europa.”¹¹³ Sans también reflexiona sobre la importancia que debía dársele a un tipo de música que había sido desprestigiada, ya que fue un estilo musical muy rico del cual derivaron una gran cantidad de géneros que caracterizan hoy a la música popular latinoamericana:

La extraordinaria producción de ‘formas menores’ en el continente fue una expresión cabal de una forma de ser y de pensar del latinoamericano del diecinueve. No es coherente en lo más mínimo la idea de que las ingentes cantidades de música que se produjeron en la América decimonónica son un calco deficiente del ‘estilo europeo’, cuando es precisamente estos géneros donde se fundamenta el rasgo distintivo de la música de nuestro países.¹¹⁴

Más adelante, Sans nos comenta lo siguiente:

¹¹¹ Palacios, M. y Sans, J. F. (1998, Septiembre). Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana del salón del siglo XIX. En *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas. (p. 43).

¹¹² Duque, E. (1998). *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 – 1860)*. Santa Fé de Bogota: Música Americana. (p. 14)

¹¹³ Sans, J. F. (1998). Sonata y trivialidad en América Latina. (p. 137 – 162). *Revista Musical de Venezuela n° 34* (p. 137 – 161). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 159).

¹¹⁴ Ibid.

La legitimación de la música de América Latina durante el siglo XIX pasa, por ende, por la imprescindible legitimación de la música de salón en términos generales. El estudio de los repertorios de los países considerados periféricos por una historiografía musical que parte de la idea de que `la música` se escribió en Europa central, y que todo lo demás es de algún modo marginal, pertenece a una etapa de la musicología que creo debe ser superada de una vez por todas.¹¹⁵

Por otro lado y con relación a la significación cultural que denota el género de salón gestado en el siglo XIX, el musicólogo mexicano Ricardo Miranda¹¹⁶ nos dice que el salón manifestaba el estatus de quienes allí participaban. Representaba la “metáfora” de una sociedad que quería y debía ser correcta. En el salón se fueron desarrollando elementos que buscaban ir hacia la hegemonía social. Esta idea la podríamos reforzar con las palabras que refiere Salvador Llamozas con respecto al valse venezolano:

Nacido al calor de las expansiones íntimas y exhalando ese aroma de distinción que tanto cautiva en la mujer venezolana, nuestro valse merece que se lo considere como creación genial del sentimiento y también como signo prestigioso en la vida social de un pueblo.¹¹⁷

El piano, como bien sabemos, fue el instrumento que tuvo mayor auge dentro estas formas musicales. Fue el protagonista en muchas ocasiones, para no decir en todas, de las reuniones y fiestas de la élite venezolana en donde se interpretaban estas piezas. Maríantonía Palacios en un documento anexo al método facsimilar de Heraclio Fernández que editó la *Revista Musical de Venezuela*, nos dice que “toda casa respetable debía tener [un piano] en el paraqué, protegido del polvo por un mantón de manila cuyo peso era sostenido por un busto de alguna celebridad”¹¹⁸.

¹¹⁵ Opus cit., (p. 159-160).

¹¹⁶ Miranda, R. (2000). A tocar, señoritas: Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX. *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I* (p. 131-171). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 153-154).

¹¹⁷ Estas palabras están a manera de prólogo en un libro que contiene treinta valsos, editado por la casa editora de S. N. Llamozas. El volumen se llama *Valsos Venezolanos* (1894) y tiene piezas de Azpurúa, Ramón Delgado Palacios, Manuel Guadalajara, del mismo Llamozas, de Heraclio Fernández, Maury Isabel de Pachano, Jesús María Suárez, Rafael Saumell, Francisco Tejera, entre otros. Este libro de valsos es hoy muy conocido ya que ha sido reeditado en varias ocasiones y es un compendio de las piezas de salón que fueron más resaltantes en esta época durante el siglo XIX. Otro libro que recoge una buena cantidad de piezas y que es editada también por la casa editora de Llamozas es *Armonías del Ávila/Álbum de canto, piano y recitación*. En este álbum aparecen de M. F. Azpurúa, *Como tú*; de Teresa Carreño, *Mi Teresita*; de Eduardo Calcaño, *La Góndola Negra*; de Ramón Delgado Palacios, *Delicias* y *La dulzura de tu rostro*; de Manuel Enrique Hernández, *Plegaria a María*; de Felipe Larrazábal, *El canto del Proscrito*; María Montemayor de Letts, *Violetas*; de Isabel Pachano de Mauri, *Glorias Patrias*; de Adina Manrique, *Tantum Ergo*; de José Ángel Montero, *Quiero tu cruz*; de Jesús María Suárez, *Ay de mi* y *Nocturno Indiano*.

¹¹⁸ Palacios, M. (1998). Heraclio Fernández. 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* (p. 299-341). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 302).

El baile y la música fueron los puntos de enlace entre las fiestas de salón y las fiestas populares, ya que a través de estos se fueron conjugando formas musicales y dancísticas que lograron mantenerse con el tiempo para llegar hasta nuestros días. En las reuniones o en las grandes fiestas de finales del XIX era habitual que se tocara la música de salón a cuatro manos¹¹⁹, con un pianista solo o un pianista acompañando un instrumento solista, como la flauta o el violín. El repertorio variaba entre valeses, mazurkas, polkas y danzas. Debido a que en numerosos estudios se ha profundizado con respecto a la definición de cada uno de los géneros de salón, vamos a exponer a continuación sólo algunos datos que hemos considerado importantes con el fin de presentar las características de cada una de las formas musicales que fueron utilizadas por Heraclio Fernández en sus composiciones, tomando como ejemplos sus mismas piezas.

EL VALSE

Vals, valse, wals, walts, waltzer o valz, eran las diversas formas usadas para designar en el siglo XIX una pieza musical con tiempo tres por cuatro¹²⁰. En las piezas editadas que expondremos más adelante existe esta misma inconsistencia al momento de nombrar a este tipo de música tan característica del siglo antepasado. En las piezas de Fernández encontramos que preponderan en los subtítulos los vocablos vals y valse. Sólo dos aparecen como valz. Específicamente la palabra “valse” se va estableciendo para designar a un tipo de música que fue gestada en nuestro país. En su escritura y pronunciación se quedó la e muda francesa, y a esta palabra se le agregó el adjetivo *criollo* o *venezolano*. *El valse venezolano* fue definido como una creación original, y su “espiritual fisonomía revela de un modo característico los encantos de la gracia nativa, y donde sirven de realce al voluptuoso abandono de la melodía, los ritmos más chispeantes e ingeniosos de la música criolla”¹²¹.

¹¹⁹ Más información sobre la música de piano a cuatro manos ver: Palacios, M. y Sans, J. F. (1998, Septiembre). Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana del salón del siglo XIX. En *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

¹²⁰ Acerca de los orígenes de este género musical, revisar el texto de Ramón y Rivera, L. F. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano. Recomendamos también revisar: Palacios, M. (1999). *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

¹²¹ Llamozas, S. N., (Comp.), (1894). *Valses Venezolanos*/Álbum para piano. Caracas: S. N. Llamozas & C. A - Editores.

Ramón y Rivera, refiriéndose también a este género, dice que puede ser que antes de 1845 se haya iniciado en Caracas un estilo que “acogió el vals como elemento representativo de lo criollo”¹²². Siguiendo con esta idea, Ramón y Rivera nos habla de dos corrientes establecidas dentro de este movimiento:

...una aristocrática, de los salones de la gente adinerada, y otra popular, de las casas más modestas... el caney; la plaza pública. La corriente popular se subdivide, dejando algunas melodías en los terrenos de lo social anónimo, en tanto que músicos aficionados o profesores de las ciudades empiezan a cultivar el vals, dejando constancia de su nombre, y produciendo generalmente las melodías nada más.¹²³

Mientras la aristocracia utilizaba como instrumento al piano para acompañar o como instrumento solista, la gente del pueblo usaba la guitarra, el cuatro o el tiple. En cuanto a las composiciones mencionadas en la cita anterior, que comprendían únicamente la línea melódica, es necesario explicar que como hemos mencionado, dentro de la música de salón existía una tradición que se fue perdiendo con el tiempo, que fue la de improvisar. Los documentos musicales que se conservan hoy del siglo XIX dan cuenta de esta práctica: “se encuentran colecciones completas de melodías de valeses, polkas, danzas, en clave de sol, sólo con el nombre de la pieza, y a veces el de su autor”.¹²⁴

Aunque para José Antonio Calcaño, las composiciones de este siglo eran mediocres, en *La Ciudad y su Música*, nos dice que:

Era en el momento de tocarse un valse, cuando los músicos comenzaban a improvisar nuevos ritmos. Así se producía esa simultaneidad de diferentes *golpes*, como a veces los llamaban. Los instrumentos cantantes, por su parte, como lo eran el violín o la flauta o el clarinete, que eran los más frecuentes, la dieron de vez en cuando por tocar, no la melodía compuesta por el autor, sino variaciones también improvisadas.¹²⁵

¹²² Ramón y Rivera, L. F. (1976). *Ibid.* (p. 15).

¹²³ *Ibid.* (p. 15).

¹²⁴ Palacios, M. y Sans, J. F. (1998, Septiembre). Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana del salón del siglo XIX. *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas. (p. 35).

¹²⁵ Calcaño, J. A. (1985). *La ciudad y su música*. Caracas: Monte Ávila Editores. (p. 375).

En nuestras tradiciones populares es muy común encontrar esta característica. En la parte instrumental, los ejecutantes hacen variaciones basándose en una estructura armónica repetitiva y en las canciones, el cantante crea versos y coplas. Lo vemos en el galerón margariteño, el joropo oriental, el golpe tocuyano, por no mencionar una larga lista de géneros venezolanos en los que la creación *in situ* es la protagonista. Los valeses venezolanos por tener este matiz popular, tienen como característica que el ejecutante debe tocar de manera distinta a la que aparece en la partitura. Es decir, que debe usar sus dotes musicales para inventar sobre una línea melódica.

No se trataba únicamente de sustituir el acompañamiento del vals europeo convencional de tres negras por el ritmo que se usa en el joropo denominado pumpuneo; es decir, negra, silencio de corchea, corchea y negra -Mariantonia Palacios¹²⁶ nos comenta que la única modificación que se hace hoy en día al momento de tocar un valse venezolano, es la mencionada - se trataba también de usar una cantidad de recursos que estuvieran dentro del estilo y para ello era necesario manejar muy bien la técnica en el piano¹²⁷.

Con respecto a la variedad de ritmos, nos dice Heraclio Fernández:

Los movimientos del acompañamiento del vals son los más variados y puede añadirse que cada individuo tiene uno peculiar. En algunos puntos de Venezuela son distintos a los que acostumbran en Caracas; en mi permanencia en esos lugares, observando con especial atención a los más hábiles acompañadores, los he aprendido todos...¹²⁸

Nos comenta Palacios que uno de los cultores que mantuvo este estilo al momento de ejecutar las piezas venezolanas fue el pianista Evencio Castellanos. Si tomamos las partituras originales de los valeses y danzas que ejecuta este pianista en *Valeses Venezolanos de salón*¹²⁹, podemos distinguir claramente la diferencia entre lo que está en el papel y lo que interpreta este pianista. Allí veremos la complejidad que tiene tocar estas piezas.

¹²⁶ En el trabajo de ascenso mencionado, la autora expone las diversas formas para acompañar el valse venezolano.

¹²⁷ Las fórmulas usadas para la improvisación de piezas de salón están sistematizadas en el trabajo de ascenso mencionado de Mariantonia Palacios.

¹²⁸ Fernández, H. (1883). *Nuevo Método para acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano*. Caracas: Imprenta de El Monitor. (p. 6).

¹²⁹ *Valeses Venezolanos de salón* (Vol.1). Caracas: CONAC – FUNVES. (1997),

Según lo que nos dice Salvador Llamozas¹³⁰ y que luego agregara Palacios¹³¹ en cuanto a los valeses venezolanos, las características generales de estos valeses son las siguientes: cambio de tempo en la segunda parte, donde por lo general el ritmo se complejiza “se aviva y enardece”¹³². En el valse *Recuerdos* de Fernández así como en otros de sus valeses, podemos apreciar esta característica. En el siguiente ejemplo vemos como la melodía de la primera parte contrasta con la de la segunda que es duplicada con terceras y sextas paralelas una octava más arriba del do central (el uso de las terceras y sextas es otra de las características más usuales):

En esta primera parte vemos como la melodía se duplica sólo de los cc. 4 al 7 y de los cc. 13 al 15.

Piano

¹³⁰ Llamozas, S. (1883). El valse venezolano. *La Lira Venezolana*, 14. 1.

¹³¹ Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela: N° 35* (p. 99-115). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 104-110).

¹³² Llamozas, S. (1883). *Ibid.*

En la segunda parte la melodía se duplica igualmente con terceras y sextas paralelas pero en todos lo compases:

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The first system begins at measure 17, marked with '(8va)' and 'loco'. The second system begins at measure 23, also marked with '(8va)'. The third system begins at measure 29, marked with '(8va)', and includes two first endings labeled '1' and '2'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Otra característica de los valeses venezolanos, es que la melodía juega mucho con silencios, haciendo interrupciones y comienzos acéfalos. A este juego melódico se le ha llamado *saltaperico*. Dicho juego es muy común también en los valeses de Fernández, como vemos en *Una súplica* en los compases del 1 al 3:

The image shows a single line of musical notation in 3/4 time. The melody starts with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure begins with a quarter rest, followed by a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure begins with a quarter rest, followed by a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

Del mismo modo en los cc. del 8 al 10:

The image shows a single line of musical notation in 3/4 time. The melody consists of three measures, each starting with a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The notes are beamed together in each measure.

En *El Diablo suelto*, en la primera parte luego de la introducción también resalta este tipo de melodía que resulta cojeante en los cc. 9-11:



También se observa en los valeses que en la parte melódica preponderan las apoyaturas, retardos y escalas cromáticas. En *Brumas del Ávila* es abundante el uso de las apoyaturas:



Las síncopas que son comunes en los valeses lo podemos apreciar en *Mírame con tus lentos*:



La introducción de *El Diablo suelto* comienza con una gran escala cromática:



Con relación al ritmo básico del acompañamiento, los vales por lo general utilizan la secuencia negra, silencio de corchea, corchea y negra. Es frecuente el uso de ritmos hemiolados, en el cual se yuxtaponen las acentuaciones de los compases de 3/4 y 6/8. En la introducción de *El Diablo suelto* observamos esta relación en los cc. 5-8:



En la mano izquierda se dan secuencias de cuatro bajos por grado conjunto, seguidos del valor de una blanca. También se observa por lo general, la melodía con apoyaturas, retardos y escalas cromáticas. En ocasiones el acompañamiento se hacía por fantasía o *ad libitum*. Esta última característica, nos dice Mariantonia Palacios, “permitía la intervención de varios pianistas o de otros instrumentos como el cuatro, el cinco, la guitarra, el clarinete, la flauta o el cornetín.”¹³³

En las páginas 24 y 25 del *Nuevo Método para aprender a acompañar toda clase de piezas en el piano*, Heraclio Fernández nos da tres fórmulas para acompañar los vales: la primera es tocando a la vez el acorde y el bajo. Luego de una pequeña pausa se toca el acorde

¹³³ Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela: N° 35* (p. 99-115). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 110).

simultáneamente con el bajo y después el bajo, esta fórmula se repite. La segunda fórmula la explica Fernández con fonemas de la siguiente forma:

La mano derecha, que toca las tres notas del acorde es *Tra* y la del quinto dedo es *Ti*.
Se ejecutaría entonces:

Tra – Ti, Tra - Tra - Ti

y el bajo sonará en el primer *Tra* del primer grupo y en el segundo *Tra* del segundo grupo.

La tercera fórmula, siguiendo con los fonemas anteriores quedaría así:

Tra - Tra - Ti, Tra - Tra - Ti

y los bajos se ejecutan igual que en la segunda fórmula.¹³⁴

Para terminar con este género musical, citaremos unas palabras de Palacios, que consideramos resumen a grosso modo la esencia del valse: “El valse venezolano es pues una pieza de infinitas posibilidades interpretativas, pues las improvisaciones de los intérpretes lo transforman y enriquecen continuamente, a partir de los esbozos generales del compositor. Su complejidad rítmica es lo que hace único y lo diferencia de su homónimo europeo.”¹³⁵

LA DANZA, LA POLKA Y LA MAZURKA

En Venezuela, la danza como género europeo se fue aclimatando con elementos populares de cada región del país. En Cuba sucedió igual con la contradanza o la denominada contradanza criolla. Así nos lo afirma Ana Casanova en *La música de salón del siglo XIX en Cuba: un panorama*. La autora nos aclara que es a partir de los años 30 del siglo XIX cuando la contradanza comienza a tomar elementos de la música popular y de géneros “como arias y oberturas de ópera, y romanzas de zarzuela, entre otros, costumbre muy generalizada en la época

¹³⁴ Fernández, H. (1883). *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano...* Caracas: Imprenta de El Monitor. (p. 24 – 25).

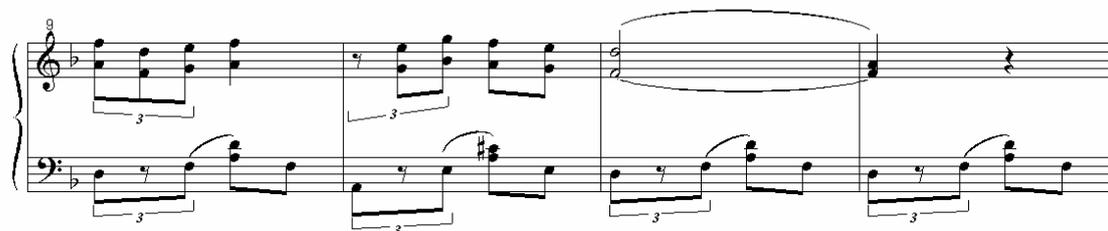
¹³⁵ Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela: N° 35* (p. 99-115). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 115).

que caracterizó a la contradanza cubana y que trascendió a la danza y al danzón hacia los finales del siglo”¹³⁶.

En cuanto a la estructura de la danza, Juan Francisco Sans nos dice que la primera parte por lo general es de ocho a dieciséis compases y mantiene su carácter clásico, ya que es como una marcha¹³⁷. La coreografía es la cuadrilla en donde las parejas caminan en una columna al ritmo de la danza. Heraclio Fernández nos explica en su método que esta primera parte se debe ejecutar como una polka, intercalando continuamente los bajos y los acordes. En la danza *No me olvides* de Fernández vemos claramente las características mencionadas:



Lo interesante en este género está en la segunda parte, que es donde el ritmo lleva la estampa nacional. En compás de 2/4 se subdivide el primer tiempo con tresillos y el segundo dos corcheas, originando la cadencia del tango o habanera. De Fernández, *La Juguetona* ejemplifica lo anteriormente expuesto:



Fernández nos dice que no se toca de manera exacta a su métrica. El bajo por ejemplo, “nunca hace tierra, no coincide con los acentos métricos del compás”¹³⁸. Heraclio explica la manera para acompañar las danzas de la siguiente forma:

¹³⁶ Casanova, A. (2000). La música de salón del siglo XIX en Cuba: un panorama. *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I*. Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 187).

¹³⁷ Sans, J. F. (1999). El son claudicante de la danza. *Revista Bigott: N° 50*. (p. 44 – 55). Caracas: Fundación Bigott. (p. 52).

¹³⁸ Palacios, M. (1999). Palacios, M. (1999). *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas. (p. 49).

Situados en el tono de Do, por ejemplo, tendremos debajo de la mano derecha estas teclas:

Teclas - Sol - Do - Mi - Sol

Dedos - 1 - 2 - 3 - 5

Hemos dividido el acorde, como se habrá visto en dos partes, conteniendo la primera, las tres primeras notas de él, y a la cual denominaremos *Tra*, y la segunda, la cuarta nota, la cual denominaremos *Ti*; de modo que, siempre que se mande a tocar *Tra*, se deben tocar simultáneamente las tres teclas que están pisadas con el primero segundo y tercer dedo, y cuando se pida *Ti*, se tocará la tecla que está pisada con el quinto.

Ahora bien: tóquese primeramente la tecla que hemos denominado *Ti*, y después tóquese dos veces el grupo denominado *Tra*, de manera que produzca este efecto *Ti - Tra - Tra*.

Hágase después la misma operación, pero dejando oír una sola vez el *Tra*; y obtendremos *Ti - Tra*
Únanse ambos resultados, lo que dará:

Ti - Tra - Tra - Ti - Tra

Tóquese el bajo primero en el momento que suena el segunda *Tra* del primer grupo y después cuando se oye el *Tra* del segundo, así:

Mano derecha *Ti - Tra - Tra - Ti - Tra*

Mano Izquierda *Do Do*

Repítase este movimiento por algún tiempo y tendremos el movimiento de la Danza.

En lo que respecta a la diferencia entre danza y contradanza, nos dice Heraclio Fernández en su método para acompañar en el piano, que las dos partes de la contradanza se acompañan con el mismo ritmo.

Las danzas que editamos de Heraclio Fernández están escritas de una forma pero se tocan de otra. Para tocar estas piezas, tal como nos lo dice Jesús María Suárez en su método para acompañar al piano, hace falta práctica y oído.¹³⁹ Aunque eran escritas todas en 2/4, eran todas danzas amerengadas, es decir, quedaba de parte del intérprete el darle el sabor criollo característico que ha permanecido gracias a la difusión oral. “A medida que la tradición escrita toma cuerpo, la oralidad se va reservando progresivamente a la música con un carácter fuertemente funcional –como es el caso de las danzas- y a sus técnicas de interpretación. Es decir, que ciertos electos interpretativos de las danzas permanecerán en la memoria de los hombres y no en el papel”.¹⁴⁰

¹³⁹ *Mecánica musical. Nuevo método para aprender a acompañar.* (1876). Caracas: Tomás Antero. (p. 8). Debemos decir que aunque en este método no aparezca la identificación del autor, se le ha atribuido el mismo al profesor Jesús María Suárez

¹⁴⁰ Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela: N° 35* (p. 99-115). Caracas: FUNVES – CONAC. (p. 110).

En cuanto a la polka, Manuel Antonio Ortiz nos dice que este género musical que se origina a principios del siglo XIX en Bohemia y que luego se conoció en casi toda Europa, es uno de los bailes de salón más importantes. Los datos que se tienen sobre la polka en Venezuela, datan desde el año 1842, fecha en la que se publica *La Libertad* de J. F. Meserón. Otro dato apunta a 1845, cuando en *El Liberal* se anuncia la enseñanza de la polka.¹⁴¹

Fueron muy populares en el año 1852 los hermanos Lorenzo y Francisco Montero. Ambos escribieron gran cantidad de polkas. Entre los compositores que compusieron dentro de este género encontramos a Federico Vollmer, José Ángel Montero, Rogerio Caraballo, Manuel Azpurúa, Federico Villena, Juan Vicente de Aramburu y Heraclio Fernández. Existieron también variantes de la polka, como la polka-mazurka, polka de concierto, polka marcha, entre otras.¹⁴²

Según nos dice Heraclio Fernández en su método, la polka se puede acompañar de varias formas: en la primera las manos tocan simultáneamente los dos tiempos en negra; en la segunda forma, se ejecuta primero el bajo y luego el acorde, en tiempos iguales también; en la tercera, nos dice Fernández, se puede hacer la segunda parte de las polkas dividiendo cada compás en cuatro tiempos, ejecutando sólo los tres primeros. Para ejemplificar este toque, Heraclio nos aconseja “imitar en cuanto sea posible el sonido que producen los aplausos con que excitan en el teatro la apertura de la escena”.¹⁴³ En *Los ojos de Luisa*, pieza de Fernández que aparece en el primer número de *El Zancudo*, vemos en la mano izquierda esta tercera forma descrita por él mismo:



¹⁴¹ Ortiz, M. A. (2000). La polka: del salón a la tradición popular venezolana. *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I* (p. 321-338). Caracas: FUNVES - CONAC. (p. 321 – 329).

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Fernández, H. (1883). *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano...* Caracas: Imprenta de El Monitor. (p. 22).

Otro género no tan en boga, pero que se ejecutaba en los salones de nuestro país, fue la mazurka. Es de ritmo 3/4 y el acento fuerte cae en el segundo o en el tercer tiempo. En el método atribuido a Jesús María Suárez al igual que en el de Heraclio Fernández, dice que para acompañar las mazurkas se hace igual al valse pero más lento y marcado.

Al final del método realizado por Heraclio Fernández, se encuentra un capítulo con consejos para acompañar, titulado *Reglas generales que deben ser observadas para adquirir un estilo agradable*. Leyendo este capítulo podemos tener una idea de cómo se debía interpretar la música de salón. El autor sugiere que el acompañamiento debe tocarse *piano* para no opacar la melodía, no tocar rápido ya que da “un efecto detestable”¹⁴⁴. Recomienda Fernández no usar constantemente el pedal, evitar la monotonía en el acompañamiento y no recargar la pieza con escalas o adornos. Éstos “solo tienen cabida en ciertos lugares y que no siempre se pueden usar con éxito”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Opus cit., (p. 28).

¹⁴⁵ Ibid.

DISCUSIÓN CRÍTICA DE LAS FUENTES

Las piezas de Heraclio Fernández que pudimos ubicar no fueron sus autógrafos, sino litografías de manuscritos de otros amanuenses. Todas las fuentes que utilizamos para la edición fueron publicadas en *El Zancudo*, exceptuando la pieza *El diablo suelto* que fue impresa en el periódico homónimo. Otras fuentes posteriores a la época de Fernández que también sirvieron para nuestra edición fueron: *Valses Venezolanos* editado en 1894 por S. N. Llamozas & C. A; *El diablo suelto* partitura para guitarra arreglada por Alirio Díaz y editada en 1972 por G. Zanibon; *Doce valeses famosos*, editado por José Peñín en 1989.

Según sabemos, era Gabriel José Aramburu quien hacía la litografía del periódico *El Zancudo*. Por lo tanto, y de acuerdo con las características similares que tienen las partituras de Fernández -exceptuando algunos detalles-, es probable que hayan sido calografiadas por Aramburu, aunque este es un dato que no podemos asegurar por carecer de datos concretos.

Algunas de las piezas publicadas entre los años 1876, 1877 y 1878, encuadradas en la Hemeroteca del Palacio de las Academias dentro de los ejemplares correspondientes, fueron fotografiadas con el fin de poder hacer cómodamente el trabajo editorial. En general todas estaban legibles y bien conservadas. Por otra parte, el n° 13 del año 1876 no se encontraba en la institución mencionada, mas sin embargo está microfilmada en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Por otra parte, gracias a la edición facsimilar que realizó Alirio Díaz en su libro *Música y lucha del pueblo venezolano* (1980), del valse *El diablo suelto* pudimos realizar la edición de esta pieza.



Ilustración O: Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). *El Zancudo*, 1, 1.

Otro trabajo que fue de gran ayuda para nuestros fines fue: García y Acosta (2001) *El Zancudo. Catálogo hemerográfico del semanario de 1876 a 1886 aporte histórico al acervo musical venezolano*. Allí pudimos ubicar los valeses *Así es ella* y *Mi retrato*, ambas de 1883, y que según sus fuentes se encontraba en el archivo de Redescal Uzcátegui.

En Biblioteca Nacional encontramos otras dos piezas de Fernández, *Consuelo* y *Noche Buena*, que aunque no aparecen los datos de edición, creemos que puede ser de *El Zancudo* (1885). En el Centro de Investigación del Archivo Histórico del Zulia de la Universidad del Zulia, encontramos microfilmado en la sección de micrografía (Centro de Documentación, Información y Archivo) la pieza *Consuelo*, que se publicó en *El Zancudo* del 23 de diciembre de 1882.

Las piezas *Brumas del Ávila* y *Recuerdos del teatro Naar* se obtuvieron gracias a la colaboración del profesor e investigador Hugo Quintana, quien posee una copia digital de muchos de los números del periódico caraqueño ya mencionado. Todas las piezas mencionadas, sin contar algunos pequeños detalles, estaban en óptimo estado.

Era costumbre en este siglo publicar obras anónimas o firmadas con algún seudónimo. Al respecto Luis Felipe Ramón y Rivera nos comenta:

Es bien sabido, a propósito de esta circunstancia, que los autores del pasado no sólo se despreocupaban de que su nombre se transmitiera junto con sus modestas obras musicales, sino que muchas veces deseaban dejar tales paternidad en el anonimato; y así daban un título a sus piezas, pero dejaban sin nombre de autor los papeles, y hasta los signaban dos letras: N, N., como voluntad expresa de ocultar su paternidad.¹⁴⁶

Todas las composiciones que conseguimos de Heraclio Fernández aparecen firmadas con su nombre y apellido. Por otro lado, cabe destacar que existe la hipótesis de que este personaje en ocasiones firmara como *El Zancudo*. Este dato sólo podríamos afirmarlo en algunos de los artículos publicados en *El Zancudo* entre los años 1876 y 1877, años en que Fernández pertenecía a la redacción del periódico. Pero también es probable que Fernández y Aramburu escribieran en

¹⁴⁶ Ramón y Rivera, L. F. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor. (p. 10).

conjunto o individualmente los artículos, usando el sobrenombre mencionado. Sólo un verso publicado en 1876 nos confirma que Heraclio usaba este seudónimo. La misma estará reseñada más adelante en la ficha técnica del valse *Una súplica*, expuesta en líneas posteriores.

Con estos datos obtenidos, al comienzo de la investigación habíamos atribuido a Fernández: *Diamela* y *La Lloro de El Zancudo*. La primera firmada con el seudónimo *El Zancudo* y la segunda *Por mí mismo*. Estas piezas datan del año 1880 y 1881 respectivamente, años en los que Heraclio Fernández ya no pertenecía al equipo de redactores y editores del periódico homónimo, más si seguía publicando sus composiciones. Para esta fecha era su director y editor Gabriel José Aramburu, y de él no se tiene información de que haya compuesto obras de salón, por lo tanto pudiésemos deducir más no afirmar que estas piezas sean de su hijo -José Vicente de Aramburu- que para la fecha si componía. Aunque las composiciones de Aramburu hijo en estas fechas eran firmadas también con su nombre y apellido, queda para una futura investigación conseguir más datos que puedan indicar quién es el autor de estas dos piezas.

ESTRUCTURA Y ESTILO DE LAS OBRAS

Un factor predominante en la obra de Fernández y que se repetía en la mayoría de las piezas de salón, era la utilización de vocablos descriptivos para designar los títulos de sus piezas. En su mayoría el título se relacionaba con personas, eventos, onomásticos, efemérides, cosas a las cuales eran dedicadas las piezas. Entre estos nombres pudimos encontrar: *Una súplica*, la cual dedica a la señorita Ana Martín, y que además subtítulo “Recuerdos de una noche en el campo”; *Los ojos de Luisa* y *No me olvides* que dedica igualmente a una tal Luisa Coll; *A los señores Lanman y Kemp*, *El cojo*, *La bodeguita* y *Flor de Cuba*. Sería realmente interesante ahondar sobre el significado que le daba Heraclio a cada una de sus composiciones, ya que existen hipótesis, aunque no muy argumentadas, de que algunas piezas eran encargadas por personas de la élite o por establecimientos comerciales. Al respecto Alirio Díaz nos comenta: “Obsérvese como muchas piezas llevan los prosaicos –y obligados!- títulos de negocios caraqueños que gratificaban al maestro – casi siempre en penuria económica- por estos servicios que eran, con pocas excepciones, más publicitarios que artísticos.”¹⁴⁷

Las partituras editadas de Heraclio Fernández que veremos en la tercera parte de este trabajo, son prácticamente en su totalidad cortas y sencillas. Esto se debe a que obedecían a una limitante editorial, ya que estas piezas están dentro del grupo de composiciones de salón que fueron publicadas en revistas o periódicos que incluían comúnmente música, bien sea en la mitad de una página o una completa, aunque ocasionalmente ocupaban dos o tres páginas. En cuanto a la estructura de sus piezas, tenemos que todos los valeses, exceptuando *El diablo suelto*, *Brumas del Ávila* y *Mi retrato*, tienen dos partes que se repiten cada una con dieciséis compases. *El Diablo suelto*, sin contar la introducción de ocho compases, tiene al igual que *Brumas del Ávila* 3 partes de dieciséis compases que se repiten. *Mi retrato* consta de cuatro partes con una introducción de doce compases, y todas las partes son de dieciséis compases menos la última que tiene veinte compases. Todas las danzas tienen dos partes: la primera de ocho compases y la segunda de dieciséis compases. Ambas partes se repiten. En cuanto a la estructura de las polkas,

¹⁴⁷ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano* (p. 15-42). Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 34).

una es de dos partes de ocho compases cada una, y dos tienen tres partes de ocho compases sin contar la tercera parte de *Los ojos de Luisa* que tiene doce compases.

Las composiciones consisten en su mayor parte de una línea melódica con un acompañamiento base, siendo el ejecutante quien debía adornar y recrear esta música según su estilo. Ejemplo de ello es el valse *Mírame con tus lentes*:



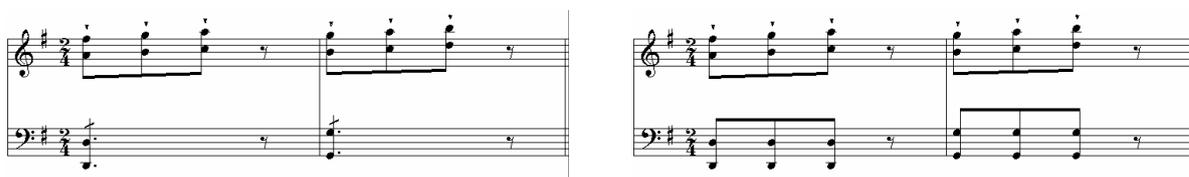
CRITERIOS DE EDICIÓN

Refiriéndonos ahora directamente con la sección editorial del trabajo, vamos a exponer a los procedimientos realizados según cada caso. Primeramente se normalizó la ortografía. En este aspecto incluimos tanto la parte escrita como la parte musical, con el fin de obtener como resultado una coherencia en la ortografía. Por ejemplo, convinimos en usar el vocablo *valse*, substituyendo, como mencionamos anteriormente, las palabras *vals* y *valz*. También en una ocasión aparece la palabra *polk* y es substituida por *polka*. Los títulos, subtítulos y dedicatorias de las piezas de Fernández son escritas en la edición tal como rigen las normas ortográficas actuales. En la parte musical, se substituyeron ligaduras dobles según la convención ortográfica musical que es usada en nuestros días:



Siguiendo con la ortografía musical, se reemplazaron las repeticiones (%) por las notas correspondientes. Este recurso era usado por el copista para ahorrar tiempo y espacio, pero decidimos transcribir las notas siguiendo con el criterio editorial del presente trabajo.

También cuando existían inconsistencias en la colocación de acentos o ligaduras se trataron de homogeneizar los mismos. Por otra parte, las notas abreviadas, que también eran muy usuales, fueron desplegadas. Así lo vemos en los cc. 3 y 4 de *Lanman* y *Kemp*:



Sólo una pieza de Fernández indica el uso del pedal, y fue transcrita tal cual como aparece en la fuente principal, corrigiendo únicamente la verticalidad de las notas con respecto al pedal. Las dinámicas se mantuvieron igual que en la fuente, sólo que no se colocaron aquellas que

resultaban redundantes. Por ejemplo un *forte* luego de otro *forte*, sin que medie una cancelación.

En ecos del corazón ocurre en los cc. 2 y 4:



En este caso optamos por omitir el segundo *forte*, dando por entendido que la pieza continúa ejecutándose *f*:



En la edición se corrigió la verticalidad de los eventos, ya que los manuscritos presentaban muchas irregularidades al respecto. Con esto le facilitamos al intérprete la lectura rápida de la partitura. Las expresiones de carácter se mantuvieron igual que en la fuente.

Otra de las modificaciones realizadas fue la colocación de valores o figuras que estuviesen acordes con la organización rítmica de la pieza. En otros casos se suprimían notas porque su valor excede al del compás.

Era común en la época encontrar piezas que cambiaran de tonalidad y que no se cambiaran la armaduras de clave o se omitieran algunas alteraciones. En estos casos tuvimos que intervenir la partitura para lograr estos cambios siguiendo con las convenciones musicales.

COMENTARIOS PARTICULARES SOBRE CADA OBRA

Las piezas para piano fueron ordenadas cronológicamente por fecha de publicación, ya que todas aparecieron de alguna u otra forma impresas en los medios de comunicación de la época. Sin embargo, hemos hecho una clasificación interna de acuerdo al género musical, colocando primero los valeses, luego las danzas, las polkas y por último las mazurkas. Este mismo orden se respeta tanto en el cuadro que está luego de este capítulo, como en la presentación de las piezas en el volumen. Hay que advertir que se mencionan también piezas de las cuales sólo tenemos referencia verbal, y no se han ubicado a la fecha. La información será presentada de la siguiente forma: título del género, título de la pieza y dedicatoria. En la fuente se colocará el nombre de la publicación, el número (ambas en cursiva) y la página (sin cursiva). Seguidamente el día, mes y año en que fue publicada la obra y por último haremos referencia entre paréntesis a la ubicación de la pieza mencionada. En esta parte y en el cuadro se realizarán las siguientes abreviaturas:

Hemeroteca de la Academia Nacional de Historia: HANH.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (microfilm): HBNm.

Colección de Fonología de la Biblioteca Nacional: CFBN.

Trabajo de Grado de Pedro Acosta y Solángel García: TG.

Copia Digital del archivo personal de Hugo Quintana: CDHQ.

* Libro editado por Llamozas *Valeses Venezolanos*¹⁴⁸: SNLL.

* Libro de Alirio Díaz *Música y lucha del pueblo venezolano*¹⁴⁹: AD.

* Libro editado por José Peñín *Doce valeses famosos*¹⁵⁰: JP.

Referencia verbal: RV.

Centro de Documentación, Información y Archivo de la Universidad del Zulia: CEDIA.

¹⁴⁸ Llamozas, S. N., (Comp.), (1894). *Valeses Venezolanos/ Álbum para piano*. Caracas: S. N. Llamozas & C. A - Editores.

¹⁴⁹ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. Caracas: CONAC -ILVES.

¹⁵⁰ Peñín, J. (Comp.), (1989). *Doce valeses venezolanos famosos*. Caracas: Hemisferio Musical.

* Estos tres últimos libros son incluidos en la referencia por haber sido de gran utilidad para la edición.

VALES

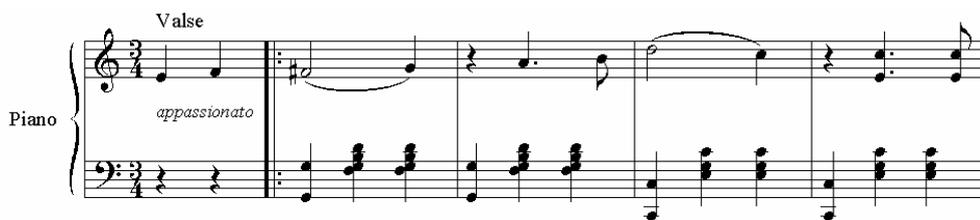
Recuerdos

A M. F. F.

Fuente: *El Zancudo*, 3, 3. 23-1-1876. (HANH – TG).

En la misma página en la que se publicó esta pieza se encuentra además una polka de Rogerio Caraballo titulada *Amelia*. Ambas piezas, según reseña el *Diario de Avisos* son “capaces de hacer bailar a un Holandés”¹⁵¹.

En esta pieza, sustituimos como mencionamos en *Criterios de Edición sobre las fuentes*, el símbolo de repetición (%) por las notas desplegadas:



El compositor o el copista de esta edición del valse omitió los silencios del anacrusa y por lo tanto fueron agregados tal como se ve en el ejemplo anterior. Por otro lado la barra de repetición también fue omitida y por lo tanto se agregó en la edición, como podemos ver en ambos ejemplos.

¹⁵¹ Fernández, M. M. (1876). *El Zancudo. Diario de Avisos*, 789, 3.

Una súplica

A Ana Martín/ Recuerdos de una noche en el campo

Fuente: *El Zancudo*, 13,1. 2-4-1876. (HBNm).

En este número de *El Zancudo* aparece un poema dedicado a la señorita Ana Martín:

Querida Ana:

Una súplica es el nombre
Del vals que te he dedicado
Y que al piano tocarás.
Por él no obtendré renombre,
Más tal vez, afortunado,
Mi *súplica* atenderás.
Merecer tal dicha dudo,
Que es mucho para
El Zancudo

Con este dato se pudiera atribuir este seudónimo a Heraclio Fernández, por lo menos hasta los años en que es editor de la revista homónima, aunque como dijimos en líneas atrás también este sobrenombre pudo haber sido utilizado por otros redactores de este periódico.

Con respecto a la edición de esta pieza encontramos por ejemplo, que al principio del valse aparecía en la cifra del compás $2/4$ y por lo tanto se hizo la corrección a $3/4$, ya que era lo que correspondía según la métrica de toda la pieza.

Mírame con tus lentes

A la señorita Luisa Coll

Fuente: *El Zancudo*, 23, 2. 18-6-1876. (HANH – TG).

En este ejemplar encontramos también un valse titulado *De todo un poco*, compuesto por Jesús María Suárez y dedicado a Don Simón.

Ecos del corazón

A la señorita Juanita Álvarez

Fuente: *El Zancudo*, 32, 2. 23-9-1877. (HANH – TG – CDHQ). También se publicó en *El Zancudo*, 5. 2-1886. (RV). (SNLL).

Este valse que ha sido difundido ampliamente por los pianistas del país, aparece reseñado como un “bonito vals” en el *Diario de Avisos* el 25 de septiembre de 1877. Para el maestro Alirio Díaz este valse traduce “románticos sentimientos muy del siglo XIX venezolano”¹⁵². Tal como indicamos en los datos de la fuente en 1894, la casa editora de Salvador Narciso Llamozas publica este valse junto con otros veintinueve. Encontramos allí piezas de Federico Villena, Ramón Delgado Palacios, M. F. Azpurúa, Manuel Guadalajara, Salvador Llamozas, Isabel Pachano de Maury, Dolores Muñoz Tébar, Jesús María Suárez, Rafael Saumell y Francisco Tejera.

Con respecto a la edición de esta pieza, encontramos en la publicación de *El Zancudo* de septiembre de 1877, que en los compases 2, 4, 6, 9 y 10, se indica que debe ser tocada *forte*. Esta indicación no la repetimos en la edición por ser redundante. Cabe destacar que en la edición realizada por Salvador Llamozas la expresión en los compases del 1 hasta el 8 es *piano* y es a partir del c. 9 que indica *f*. También en esta edición se le agrega un *fz* en el c. 21 que no aparece en la partitura original.

El diablo suelto

Dedicado a los redactores del periódico de este nombre

Fuente: *El Diablo suelto*. 19-3-1878. (AD – JP).

Este ejemplar contenía solamente el valse de Heraclio Fernández. Fue litografiado por Gabriel José Aramburu quien realizó “la carátula hecha a todo lujo y con el mayor esmero y

¹⁵² Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42) Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 18).

gusto”¹⁵³. Fue impreso en la tipografía de Alfredo Damirón. Al día siguiente de la entrega de este ejemplar, nos comentan los redactores del *Diario de Avisos*: “El diablo suelto ha sido agasajado por las damas, en cuyas manos lo vimos anoche haciendo de las suyas”¹⁵⁴. *El Diablo suelto*, según nos relata Alirio Díaz¹⁵⁵, solía repartirse los domingos en el Teatro Caracas y comenzó a circular desde 1875 en la capital. Era un semanario humorístico de pequeño formato. A finales de 1877, se publica la segunda etapa del periódico y el cuerpo de redactores era: Satanás, Asmodeo, Tintinilla, Cojuelo, Abriman, Tiphon, Aguyan, Mefistófeles, Plutón, etc.,. *El diablo suelto* contenía secciones dedicadas a críticas teatrales y la única partitura editada en este semanario fue la de Heraclio Fernández en marzo de 1878. Las referencias que se tienen de esta publicación llegan hasta marzo de 1878.

El maestro Alirio Díaz nos relata sobre los orígenes de la frase “el diablo anda suelto”, usada desde hace más de dos siglos. Nos cuenta que es a finales del siglo XIX, cuando en Venezuela eran famosos dos diablos, que eran el diablo de Carora y el diablo suelto. El primero llevaba ese nombre por ser una leyenda que aseguraba que el diablo había aparecido por primera vez en Venezuela en el estado Lara, específicamente en Carora. Según nos dice Alirio Díaz, en 1736 se enfrentaron en Carora unos contrabandistas contra las autoridades coloniales,¹⁵⁶ y en los

¹⁵³ Reseña que aparece en: Fernández, M. M. (1878). Locales. *Diario de Avisos*, 1411, 2., al día siguiente de haber repartido *El Diablo Suelto* en el teatro Caracas.

¹⁵⁴ Locales. (1878). Ibid.

¹⁵⁵ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42) Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 28 – 32).

¹⁵⁶ Sobre esta leyenda del diablo de Carora, profundiza Luis Beltrán Guerrero en: Beltrán, L. (1952). *Anteo*. Caracas: Editorial Ávila Gráfica. Dice que Agustín Oropeza refiere un probable origen de esta leyenda. Este relato se publica el 22 de octubre de 1919 en el número 42, de *El Diario* de Carora. Específicamente en 1734, cuando unos contrabandistas de apellidos Hernández Pavón andaban en la región larense, los alcaldes Tiburcio Riera y Adrián Muñón de Miranda metieron preso a uno de ellos. Los Hernández Pavón mataron al guardia que apresaba a uno de los Hernández y lo liberaron. Los alcaldes comenzaron a organizar a la gente del pueblo para perseguir a los supuestos contrabandistas. Frente al convento de Santa Lucía se encuentran los hermanos Hernández y los alcaldes junto al pueblo. Los primeros se refugian en el convento y los alcaldes amenazan con derrumbar las puertas. Cuando logran agarrar a los Hernández Pavón, son fusilados en la Plaza Real, delante de todos los allí presentes. Más adelante, la justicia española condena a muerte a los alcaldes. Uno, Tiburcio Riera es ejecutado en la Plaza de la Guaira y el otro logra escapar a Nueva Granada. Los Hernández eran trabajadores de la Compañía Guipuzcoana, por ello, según nos dice Luis Beltrán Guerrero, eran calificados como enemigos de la oligarquía regional, es decir eran unos “rebeldes”. La acusación que se les hacía era la de no haber pagado “diezmos y primicias” a la Iglesia. También fueron acusados de no asistir a la santa misa y de ser hombres de vida “desarreglada, sin temor de Dios ni del Rey.” Por estas muertes acontecidas en aquel día de siglos atrás, se creyó que el Diablo andaba suelto en Carora. (p. 59-61).

últimos años del siglo XVI, se dice que también en esta región ocurrió una tragedia pasional.¹⁵⁷ Al parecer ambas situaciones fueron tan escandalosas que la gente llegó a pensar que el diablo rondaba por aquella región.

El otro diablo que nos menciona Díaz, era famoso por “animar las fiestas con su melodía acompañada de bandolines, guitarras, cuatros, pianos y bandas de músicos populares”¹⁵⁸. Nos cuenta el autor que con el pasar de los años este valse fue considerado anónimo, pero gracias a la investigación realizada por Díaz, se pudo constatar que la pieza fue compuesta a finales del siglo XIX por Heraclio Fernández.

El interés que tuvo el guitarrista Alirio Díaz en investigar sobre esta pieza y sobre su autor, nace luego de haber escuchado al pianista Evencio Castellanos interpretando primero *El diablo suelto* y luego el valse, también muy conocido, *Ecos del corazón*. Con la interrogante que tenía Alirio Díaz sobre la autoría del primer valse, se encuentra con la primera edición de esta pieza en una venta de libros viejos en Caracas. Una edición que hoy en día es toda una reliquia y que Díaz reproduce en su libro. Para Díaz, esta pieza es “de un estilo criollo novedoso, de aire casi moderno, cuya alegría tiende a emular la misma de los tradicionales aires de nuestro joropo”¹⁵⁹.

Es interesante mencionar, que una pieza compuesta en el siglo XIX sigue resonando en nuestros días, y aunque la versión que hoy conocemos de *El Diablo suelto* no sea fiel a la

¹⁵⁷ Con respecto a la historia pasional, Luis Beltrán también nos relata en *Anteo*, que Inés de Hinojosa, una bella mujer que vivía en Carora hacía el siglo XVIII, estando casada con Pedro de Ávila se enamora de Jorge Voto, quien era el profesor de baile a domicilio de su sobrina Juana. Como el marido se entera, Jorge Voto debe cerrar la escuela de vihuela y baile que había montado en la región, y finge irse a Pamplona. Regresa a Carora pero disfrazado y mata a Pedro el marido de Inés. No se llegó a identificar al asesino y mientras tanto en Pamplona Jorge Voto manda cartas a su enamorada durante un tiempo. Inés liquida su hacienda y se va a Pamplona con su sobrina, en donde se casa con Voto. Ya casados se dirigen a un lugar llamado Tunja y no conforme la señorita Inés se enamora de Pedro Bravo de Rivera. Aquí Inés quiere deshacerse de Voto y el nuevo enamorado mata a Voto. El corregidor de aquella región reprende a Pedro Bravo dentro del templo de aquel lugar matándolo. Luego el corregidor es condenado e Inés es ahorcada en un árbol. (p. 61).

¹⁵⁸ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42) Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 18).

¹⁵⁹ Opus cit., (p. 18).

original, permanece la esencia melódica y armónica que plasmó Heraclio en 1878. En los comentarios que hace Díaz sobre esta pieza, nos relata que el señor Gabriel Montilla Vásquez de 81 años, trabajador del Teatro Municipal de Caracas, le cuenta que “El Diablo suelto lo bailaban unas veces como valse y otras como joropo”. También nos habla de Gumercindo Meléndez, un pulpero y criador de La Candelaria, estado Lara, que recuerda este valse como una pieza bien buena “pa’ echar carreras”.

A fines del siglo XIX, nos dice Díaz que Santiago Añez compuso una pieza titulada también *El Diablo suelto*. Otro valse conocido como *El diablo suelto* fue *El bejuquero*. En la época en la que vivió Heraclio existían varias publicaciones con estos nombres: *El diablo verde* (1868); *El diablo cojo* (1868), de Maracaibo; *El diablo suelto* (1875-77-78), de Caracas; *El diablo cojuelo* (1878), de Ciudad Bolívar; *El diablo suelto* (1888), de Barquisimeto; y *El diablo* (1890-189?), de Caracas.

Nos sigue comentando Alirio Díaz que en una documentación del archivo de la Banda del estado Trujillo “Laudelino Mejías” aparece como autor de este valse Federico Villena. También en un disco grabado por Carlos Bonet y la Orquesta Venezolana, se omite al autor y se menciona sólo al arreglista que fue Andrés Avelino Añez (músico zuliano). Es interesante mencionar que según nos comenta Díaz, en las antillas holandesas, Curazao y Aruba, consideran al autor de *El diablo suelto* a un nativo de esas islas. Un curazoleño Julian B. Coco, residente en Utrecht, publicó el “wals” como antillense de autor anonymous en una versión para guitarra.

Otro documento encontrado por Díaz y que confirmaba la autoría de Heraclio de *El diablo suelto*, fue es novela *Fidelia* de 1893, escrita por Gonzalo Picón Febres. Allí aparece el valse reseñado en palabras de dos campesinos:

Buen valse para una madrugada.... De quien es... De un tal Heraclio Fernández... Pero que bonito suena y que sabroso lo acompaña este vagabundo. Lo que yo sé decir es que bien quemado uno, y con una zamba apechugada, sería capaz de estárselo bailando una hora completa seguida.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Opus cit.,. (p. 32).

En la novela *Los Conuqueros* de 1936, escrita por Julio Ramos, se dice que el director de un conjunto musical de campesinos sabe tocar en el violín solamente *El Morrongo*, *El Diablo suelto* y *La perica*.

Alirio Díaz (1980), en un análisis que realiza de esta pieza, nos habla sobre la semejanza que existe con respecto al ritmo, entre la primera parte del valse de Heraclio, luego de la escala cromática con los cc. 19, 20 y 21 de la *Marisela* de Sebastián Díaz Peña, pieza dedicada a Francisco Linares Alcántara.

En 1972, se edita este valse arreglado y armonizado para guitarra por Alirio Díaz. Años más tarde, como mencionamos anteriormente, en 1989 José Peñín edita *El Diablo suelto* en su versión original para piano, en un libro que compendia obras de Federico Villena, Teresa Carreño, Federico Vollmer, Evencio Castellanos, entre otros, titulado *Doce valeses famosos*. Existe además otra reedición de este libro en 1994¹⁶¹. Hemos nombrado estas ediciones por ser las únicas utilizadas, aparte de la fuente primaria, para la edición del valse. Sabemos sin embargo que existen un gran número de ediciones y versiones de este valse por ser tan popular y famoso.

Violeta

A la señorita Julia Monsanto

Fuente: *El Zancudo*, 24, 1. 30-8-1878. (HANH – TG).

A este valse le agregamos la barra de repetición luego del anacrusa y al comienzo de la segunda parte, ya que en la fuente no aparecía. Estas omisiones son muy comunes en las piezas de Fernández.

¹⁶¹ En este libro para piano encontramos las siguientes piezas: de Federico Villena, *Los misterios del corazón*; de Teresa Carreño, *Mi Teresita*; de Salvador N. Llamozas, *Tú sola*; de Ramón Delgado Palacios, *La dulzura de tu rostro*; de Ángel María Landaeta, *Adiós, Ocumare*; de Jesús Telésforo, *Pluma y Lira*; de Francisco de Paula Aguirre, *Dama Antañona*; de Federico Gustavo Vollmer, *Isabelita*; de Manuel Guadalajara, *Yo no te olvidaré*; de Antonio Carrillo, *Como llora una estrella* y de Evencio Castellanos, *Mañanitas Caraqueñas*.

Al señor J. M. Ortega

Fuente: *El Zancudo*, 27, 4. 20-10-1878. (HANH – TG).

¿Qué es la vida?

Al señor Tió Cegarra

Fuente: *El Zancudo*, 31, 4. 24-11-1878. (HANH – TG).

El Cojo

Fuente: *El Zancudo*. 29-3-1879. (RV).

En el *Diario de Avisos* aparece reseñada esta pieza en la sección Locales, titulada “Otra vez el cojo...”, “...A pesar de su cojera y de sus muletas, se nos ha presentado bailando un Valse, que para su solaz entretenimiento, le ha dedicado el joven Heraclio Fernández. Aunque el Valse no está cojo, no por eso carece de cierto movimiento de cojera, que explica perfectamente su título y su dedicatoria. Sólo a Heraclio se le hubiera ocurrido poner a bailar a un cojo”.

Pasando Heraclio la lira.
Y el cojo haciendo piruetas
Tocaban las castañetas
En las ruinas de Palmira
En este vino Edelmira
De brazo con Don Simón
Y con mucha satisfacción
Con mucha gracia y donaire
Se arrojaron en el Guaire
Al grito de - ¡paz y unión!¹⁶²

Este valse no lo pudimos ubicar, ya que de la colección de *El Zancudo* de los números correspondientes a 1879 se encuentran extraviados o no ha llegado a nuestros días.

Suponemos que este valse es dedicado a la empresa *El Cojo*, cuya industria se dedicaba a fabricar cigarrillos. Estos cigarrillos llevaban estampado en una de las caras de su caja y como simbología de la empresa, “la figura de un personaje de mediana edad, vestido con casaquilla,

¹⁶² Fernández, M. M. (1879). ¡Otra vez el cojo! *Diario de Avisos*, 1711, 2.

forrado con chistera, mutilado de una de sus piernas, que, apoyado en la muletita de los lisiados, ayudaba al miembro ileso mediante el auxilio de un bastoncillo, a realizar una zancada.¹⁶³

A finales de 1800, cuando comienza a circular la revista *El Cojo Ilustrado*, la gente de la ciudad comienza a indagar sobre el origen de este nombre, sacando cada quien su propia versión que iba luego recorriendo las calles de Caracas. Por este motivo se publica en *El Cojo Ilustrado* del 1 enero de 1899 (nº 169), permaneciendo por un tiempo en los números siguientes, una versión que le aclararía al público caraqueño sobre el nombre de la revista.

Se explicaba que en 1873, Agustín Valarino se asoció con Manuel Echezuría¹⁶⁴ para fundar en Caracas una fábrica de cigarrillos llamada *El Cojo*. Esta empresa se fue abarcando otros sectores de la industria, permaneciendo su mismo nombre. Cuando José María Herrera Irigoyen entra como socio a esta empresa, se comienza a realizar un periódico llamado también *El Cojo*, de pequeño formato, que contenía ilustraciones importadas y era distribuido gratuitamente.

Al seguir creciendo la empresa, se instaura una tipografía, una fábrica de sobres y de libros en blanco. Cabe destacar que en la época no existía hasta el momento empresa con estas características. Más tarde muere Echezuría y Herrera Irigoyen viaja a Europa y al regresar a Venezuela trae consigo un taller de fotograbado, también inexistente en el momento en nuestro país. Es cuando entonces se comienza a editar la revista, a la cual se le añadió el nombre Ilustrado por sus ilustraciones.

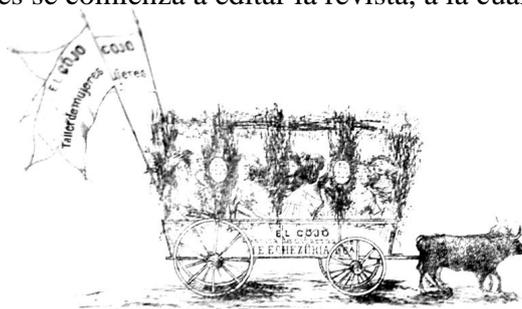


Ilustración P: En la carreta y en las banderas aparece el nombre de El Cojo. Tomada de Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). *El Zancudo*, 8.

¹⁶³ Rosales, J. (1966). *El Cojo Ilustrado*. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. (p.31-32).

¹⁶⁴ Opus cit., (p. 32). Julio Rosales nos habla de este personaje que vivía en Caracas, que era “tan erudito como Bacon [y] tan cojo como Byron”.

La Bodeguita

Fuente: *El Zancudo*. 5-1879. (RV).

Este valse “ofrece algo que alimenta, fortalece, anima y reivindica. Es un Valse como todos los de Heraclio, cojeadores, de sic sac y con más mañas que una mula vieja. La bodeguita es un Valse mercantil que más tiene de anuncio que de otra cosa, y el cual dedica Heraclio al joven Vigas, de que aquel diminuto y bien provisto establecimiento, cuya fama por el orbe vuela”¹⁶⁵. Al igual que el valse anterior, esta pieza por ser del año 1879, no la hemos podido ubicar.

Presas

Al inteligente artista Presas

Fuente: *El Zancudo*. 5-1879. (RV).

De este valse sólo tenemos la referencia del *Diario de Avisos*¹⁶⁶. Es probable que a quien se refiere Heraclio Fernández, sea a Salvador Presas, quien editara en 1890 el periódico caraqueño llamado *El Diablo*. En *Materiales para la historia del periodismo en Venezuela, durante el siglo XIX* (1950), conseguimos en un capítulo escrito por José E. Machado el dato de que Salvador Presas fue director de *El Zancudo* en 1888. Esta información no la hemos podido corroborar hasta ahora. De este periódico tenemos información hasta el año 1886, fecha en que murió Gabriel José Aramburu, editor de esa publicación. Luego de este año son editores sus hijos, hasta donde tenemos información.

En el libro de Germán Arciniegas: *El Zancudo, la caricatura política en Colombia*, aparecen unas caricaturas de 1882 firmadas como Presas, cosa que habría que investigar a fin de determinar si se trata del mismo Salvador Presas.

¹⁶⁵ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1738, 2.

¹⁶⁶ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1754, 2.

Flor de Cuba

Dedicado a los dueños de la fábrica de cigarrillos Flor de Cuba

Fuente: *El Zancudo*, 5-1879. (RV).

Este valse aparece en el mismo número en el que aparece el valse *Presas*. Y está dedicado a los dueños de la fábrica de cigarrillos llamada *Flor de Cuba*. Hasta ahora no se tiene certeza si estas piezas de bailes eran compuestas por encargo de los establecimientos comerciales para ganar publicidad o por iniciativa del compositor, en agradecimiento o por algún vínculo personal o familiar con los trabajadores del comercio. El siguiente comentario reseñado en el *Diario de Avisos*, nos da a entender que estas piezas eran remuneradas: “...está visto que Heraclio es el músico de las empresas comerciales e industriales, sin duda porque ha adquirido el convencimiento de que el artista que entre nosotros no se liga con el comercio y las industrias muere de hambre en un muladar”¹⁶⁷.

Con respecto a la ubicación de este valse, ocurre lo mismo que lo mencionado con las piezas de 1879, pues no se han podido ubicar hasta el momento.

Percances

Al sordo Don Simón

Fuente: *El Zancudo*, 8,1. 31-5-1879. (RV).

En el número donde se publica este valse que dedica a su padre se publica un artículo escrito por Heraclio que comentamos en el primer capítulo, sobre los percances que tiene un pianista que sabe acompañar piezas de baile. En la página siguiente de este artículo aparece dibujada la figura de Heraclio¹⁶⁸. En el Centro de Investigación del Archivo Histórico del Zulia de la Universidad del Zulia, se encuentra este ejemplar en donde salen unas caricaturas del escrito de Fernández, pero no está la primera página que es en donde aparece este valse.

¹⁶⁷ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1754, 2.

¹⁶⁸ Información obtenida de: Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1763, 3.

A Juanita Trujillo

Fuente: *El Zancudo*, 6-1879. (RV).

Conocemos de la existencia de este valse gracias a la referencia que hace Don Simón en su *Diario de Avisos*, el 24 de junio de 1879. El padre de Heraclio nos dice que calificaría de bueno este valse “si su autor no fuera hijo de este servidor de ustedes”¹⁶⁹. Esta pieza forma parte de las piezas de Heraclio Fernández que no hemos podido ubicar.

Amor y sufrimiento

Fuente: *El Zancudo*, 31.12-1879. (RV).

De esta pieza sólo tenemos la referencia de si nombre.¹⁷⁰

Brumas del Ávila

A la señora Luisa U. de Lugo

Fuente: *El Zancudo*, 23, 3. 8-1880. (CDHQ).

Brumas del aire

Desconocemos la dedicatoria

Fuente: *El Zancudo*. 19-8-1880. (RV).

Esta pieza aunque no la pudimos conseguir. Sabemos que fue publicada en 1880, ya que aparece reseñada en el *Diario de La Guaira* del 19 de agosto de 1880, según nos dice Solángel García y Pedro Acosta¹⁷¹ en el trabajo de Grado *El Zancudo. Catálogo hemerográfico del semanario de 1876 a 1886 aporte histórico al acervo musical venezolano*.

¹⁶⁹ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1778, 2.

¹⁷⁰ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1941, 2.

¹⁷¹ García, S. y Acosta, P. (2001). *El Zancudo. Catálogo hemerográfico...* Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Brisas del lago

Fuente: *El Zancudo*, 25. 9-1880. (RV).

El 27 de marzo de 1883, se reseña en el *Diario de Avisos* que fue publicado en *El Zancudo* un valse titulado también *Brisas del Lago*, cuya composición es de Manuel F. Azpurúa y es dedicado a la señora Luisa U. de Lugo.¹⁷²

Tu cumpleaños

Fuente: 1883 (RV).

De este valse la única referencia que tenemos es la del maestro Alirio Díaz¹⁷³.

Variaciones sobre el Araguato

Fuente: 1883 (RV).

De esta pieza tenemos al igual que la anterior la referencia que hace el maestro Alirio Díaz cuando nos dice que el cronista del *Diario de La Guaira* hizo un comentario sobre este valse al referirse sobre un concierto que hizo Fernández en octubre de 1883 en La Guaira, y cita: “Al terminar la velada, el señor Heraclio Fernández, con su celebrada ejecución nos deleitó tocando al piano caprichosas y difíciles variaciones sobre El Araguato”. Es probable que esta pieza no haya sido editada sino que haya sido interpretada por Fernández *ad libitum* sobre el tema popular *El Araguato*.

¹⁷² Fernández, M. M. (1883). Crónica. *Diario de Avisos*, 2869, 2.

¹⁷³ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42) Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 33).

Así es ella

A mi amigo el señor Juan Uslar Santa María

Fuente: *El Zancudo*, 16. 30-4-1883. (CFBN - TG).

Mi retrato

Al inteligente artista señor Juan Martínez Sión

Fuente: *El Zancudo*. 1883. (TG).

Esta pieza, según la investigación de Alirio Díaz, data de 1883, y fue localizada en el archivo de Redescal Uzcátegui. Esta pieza publicada en tres páginas en *El Zancudo*, es la más extensa que editamos de Fernández.

Aura de las Pampas

Fuente: *El Museo*. 1884. (RV).

De este valse sólo tenemos la referencia.

Flores Andinas

Fuente: *El Museo*. (1884). (RV).

Este valse apareció según nos dice Alirio Díaz¹⁷⁴, en *El Museo* en 1884. Revista musical que editó Heraclio Fernández y no pudimos ubicar, ya que hasta ahora no se han conseguido ejemplares de esta revista.

Noche Buena

Al señor Guillermo Rojas

Fuente: *El Zancudo*. 1885. (CFBN - TG).

¹⁷⁴ Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. (p. 15-42) Caracas: Consejo Nacional de Cultural (CONAC) – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (ILVES). (p. 34).

VALSES A 4 MANOS¹⁷⁵

Al general Francisco Linares Alcántara

Fuente: *El Zancudo*, 9, 2 y 3. 4-3-1877. (HAHN - CDHQ - TG).

Este número fue dedicado completamente al general Francisco Linares Alcántara y allí, aparece un retrato del general y la composición a cuatro manos de Fernández. Este número aparece reseñado en el *Diario de Avisos* del 3 de abril de 1877.

Happy New Year / (Feliz Año Nuevo)

Dedicado al señor E. Heny agente de la fábrica de máquinas de coser de Singer y de la de pianos de M. F. Rachals y Compañía.

Fuente: Edición Especial (1878) (CFBN - TG).

La sucursal de Singer en Caracas, fábrica de máquinas de coser, “obsequió a sus relacionados” este valse a cuatro manos, compuesto por Heraclio, dedicado al gerente de la Singer y de la fábrica de pianos. La edición de esta pieza fue impresa por la imprenta de vapor de *La Opinión Nacional* por Fausto Teodor de Aldrey. En el *Diario de Avisos*, aparece la reseña de este valse el 4 de enero de 1879. “...Damos las gracias al señor Heny por el ejemplar, que nos ha enviado de dicho Valse, fino regalo de pascuas que no dudamos sabrán apreciar debidamente sus relacionados.”¹⁷⁶

Mariantonia Palacios¹⁷⁷, nos dice que este valse es un ejemplo sobre lo que menciona Heraclio en su método en cuanto a las diversas formas de acompañar en este caso un valse. Una de las variantes que se pueden señalar en esta pieza es, tal como lo señala Palacios, en la segunda parte del valse, en la cual su compositor utiliza el recurso para interpretar en el joropo,

¹⁷⁵ Estos valeses forman parte del catálogo de Fernández mas no serán editados en nuestro trabajo de grado, ya que han sido publicados en *Música original para piano a cuatro manos del siglo XIX*, dentro del proyecto “Clásicos de la literatura pianística venezolana”.

¹⁷⁶ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1645, 2.

¹⁷⁷ Palacios, M. (1999). *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas. (p. 55)

denominado segundeo. Es decir, mientras en la mano derecha se acentúan dos notas con intervalo de segunda o tercera, el acompañante reproduce este acento en la mano derecha.¹⁷⁸

DANZAS

La juguetona

A Teresa

Fuente: *El Zancudo*, 2, 3. 16-1-1876. (HBNm - HANH).

Violetas y Sensitivas

Para la corona artística de María Saumell

Fuente: *El Zancudo*, 19, 1. 21-5-1876. (HANH – TG).

En este número de *El Zancudo* aparece sobre la partitura *Violetas y Sensitivas*, el retrato de María Saumell y en la siguiente página la biografía de esta niña, escrita por Felipe Tejera. María Saumell, fue hija del pianista Rafael María Saumell y nació el 10 de septiembre de 1868. Su primer concierto lo ejecutó a los cinco años en el Teatro Municipal, el 30 de septiembre de 1874. Fallece en la primera década del siglo XX. Fue condecorada por el doctor Juan Pablo Rojas Paúl con la medalla de Instrucción Pública.



Ilustración Q: María Saumell. Tomada de Aramburu, G. J. y Fernández, H. *El Zancudo*, 19, 1.

No me olvides

A Luisa

Fuente: *El Zancudo*, 32, 4. 30-11-1878. (HANH – TG).

La cooperativa

¹⁷⁸ Más detalles sobre este valse a cuatro manos, revisar el trabajo de ascenso de Mariantonia Palacios, cuya referencia está en el pie de página anterior.

Fuente: *El Zancudo*. 5-1879. (RV).

Sabemos la existencia de esta danza, gracias a estas líneas escritas por Don Simón, publicadas en la segunda página del *Diario de Avisos* el 3 de mayo de 1879:

El hijo patilludo del que estas líneas escribe, Heraclio Fernández, el más raro de todos los seres habidos y por haber, acaba de publicar una danza-anuncio, titulada la cooperativa, en cuyo frontis veo bailando un jamón con una botella de cerveza, una cuchara con una botella de brandy, y una cafetera con una botella de champaña, lo que llaman un jaleo de vinos, licores y comestibles, que no hay más que pedir.

La danza tiene chis; cada corchea es un merengue y cada mínima un resbalón.

El que la toca danza, y danza el que la oye, miren ustedes si tal danza será danza, y si la cooperativa de Meyer sabe hacer el mandado al compás de las semibreves.

Danza

Fuente: *El Zancudo*. 5-1879. (RV).

En mayo de 1879, luego de un tiempo sin circular, sale nuevamente a las calles *El Zancudo*. Se publica allí una danza de Heraclio Fernández, de la cual desconocemos el título. Sabemos que ese mismo número trae un retrato de Joaquín Crespo y un valse de P. M. Blanco.¹⁷⁹

Recuerdos del teatro Naar

A las señoritas J. y H. Nuboer

Fuente: *El Zancudo*, 14. 4-1883. (EFHQ).

¹⁷⁹ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1739, 2.

POLKAS

Los ojos de Luisa

Sin dedicatoria

Fuente: *El Zancudo*, 1, 1. 9-1-1876. (HANH - AD).

Esta polka es la primera pieza que aparece en esta publicación que luego tendrá más de diez años de vida.

Lanman & Kemp

A los señores Lanman & Kemp

Fuente: *El Zancudo*, 37. 1-10-1876. (HANH - TG).

Sueños de amor

Fuente: *El Zancudo*, 3. 15-3-1879. (RV).

Esta polka aparece reseñada en el *Diario de Avisos* del 18 de marzo de 1879. En esta página está dibujada una caricatura de Heraclio descansando en un catre, “ ‘entre sábanas de Holanda sin temer al sur ni al norte’, visitado en sus sueños por los ratones y unos cuantos mamarrachos con alas que le enseñan la lengua en señal de amor y ternura”¹⁸⁰.

Esta polka no ha podido ser ubicada por estar publicada en 1879, año en el no se han ubicado todos los ejemplares de *El Zancudo*.

Consuelo

A la señora C. L. de Bustamante

Fuente: *El Fonógrafo*. 21-12-1882. (RV). *El Zancudo*, 43. 23-12-1882. (CEDIA). *El Zancudo*. 1885. (RV). Sin lugar, ni fecha de publicación. (CFBN – TG).

¹⁸⁰ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1703, 2.

En el Archivo de Fonología de la Biblioteca Nacional se encuentra esta pieza conjuntamente con *Noche Buena* de Fernández y *Tus Ojos* de Salicrup. Estos documentos sueltos no tienen fecha de edición. Aunque podríamos deducir que es una reedición de *El Zancudo* este dato no está confirmado.

La edición que hayamos de esta pieza en *El Zancudo*, 43 de 1882, tiene una línea melódica y en algunos casos un acompañamiento más simple que el de la edición que se encuentra en la Colección de Fonología de Biblioteca Nacional, de la cual no tenemos datos. Al momento de editar decidimos usar esta última, en donde la melodía y el acompañamiento permanecen iguales en esencia pero son adornados con terceras, cuartas y quintas.

MAZURKAS

Al general Castillo Cortez

Fuente: *El Zancudo*. 9-3-1879. (RV).

De esta mazurka sólo tenemos los datos de publicación. En el mismo número en que fue editada se imprime una carta del padre de Heraclio dirigida a Satanás¹⁸¹. El 15 de marzo, el número siguiente de *El Zancudo*, trae un retrato de Manuel Castillo Cortez, jefe de armas de la capital. La biografía de este “bravo militar”¹⁸² aparece en este número.

¹⁸¹ Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1701, 2.

¹⁸² Fernández, M. M. (1879). Locales. *Diario de Avisos*, 1703, 2.

Catálogo de Obras de Heracio Fernández

n°	Partituras	Dedicatoria	Género	Publicación	Ubicación
1	<i>Recuerdos</i>	A M. F. F.	Valse	Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). <i>El Zancudo</i> , 3, 3.	HANH - TG
2	<i>Una síplica</i>	A Ana Martín. / Recuerdos de una noche en el campo.	Valse	Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). <i>El Zancudo</i> , 13, 1.	HBNm - CFBN
3	<i>Mírame con tus lentes</i>	A la señorita Luisa Coll	Valse	Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1876). <i>El Zancudo</i> , 23, 2.	HANH - TG - CFBN
4	<i>Ecos del Corazón</i>	A la señorita Juanita Álvarez	Valse	Aramburu, G. J. y Fernández, H. (1877). <i>El Zancudo</i> , 32, 3. Aramburu, G. J. (1886). <i>El Zancudo</i> , 32, SNLL	HANH - TG - CDHQ
5	<i>El diablo suelto</i>	Dedicado a los redactores del periódico del mismo nombre	Valse	Satanás, Asmodeo, Tintinilla y otros. <i>El Diablo suelto</i> . (1878). JP.	AD - JP
6	<i>Violeta</i>	A la señorita Julia Monsanto	Valse	Aramburu, G. J. (1878). <i>El Zancudo</i> , 24, 1	TG - HANH
7	<i>Al Sr. J. M. Ortega</i>	Al señor J. M. Ortega	Valse	Aramburu, G. J. (1878). <i>El Zancudo</i> , 27, 4.	TG - HANH
8	<i>¿Qué es la vida?</i>	Al señor Tío Cegarra	Valse	Aramburu, G. J. (1878). <i>El Zancudo</i> , 31, 4.	TG - HANH
9	<i>El cojo</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	Aramburu, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
10	<i>La bodega</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	Aramburu, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
11	<i>Presas</i>	Al inteligente artista Presas	Valse	Aramburu, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
12	<i>Flor de Cuba</i>	A los dueños de la fábrica de cigarrillos	Valse	Aramburu, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
13	<i>Percances</i>	Al sordo Don Simón	Valse	Aramburu, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> , 8, 1.	RV
14	<i>A Juanita Trujillo</i>	A Juanita Trujillo	Valse	Aramburu, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
15	<i>Amor y sufrimiento</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	Aramburu, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
16	<i>Brunas del Ávila</i>	A la señora Luisa U. de Lugo	Valse	Aramburu, G. J. (1880). <i>El Zancudo</i> , 23, 3.	CDHQ
17	<i>Brunas del aire</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	Aramburu, G. J. (1880). <i>El Zancudo</i> .	RV
18	<i>Brisas del lago</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	Aramburu, G. J. (1880). <i>El Zancudo</i> , 25.	RV
19	<i>Tu cumpleaños</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	1883	RV
20	<i>Variaciones sobre el Araguato</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	1883	RV
21	<i>Así es ella</i>	A mi amigo el señor Juan Usilar Santa María	Valse	1883	TG - CFBN
22	<i>Mi retrato</i>	Al inteligente artista señor Juan Martínez Sion	Valse	1883	TG
23	<i>Aura de las Pampas</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	Fernández, H. (1884). <i>El Museo</i> .	RV
24	<i>Flores Andinas</i>	Desconocemos la dedicatoria	Valse	Fernández, H. (1884). <i>El Museo</i> .	RV
25	<i>Noche Buena</i>	Al Señor Guillermo Rojas	Valse	Aramburu, G. J. (1885). <i>El Zancudo</i> .	TG - CFBN

n°	Partituras	Dedicatoria	Género	Publicación	Ubicación
26	<i>Al Gral. Francisco Linares Alcántara</i>	Al Gral. Francisco Linares Alcántara	Valse a cuatro manos	Aramburi, G. J. y Fernández H. (1877). <i>El Zancudo</i> , 9,2 y 3.	HANH - CDHQ - TG
27	<i>Feliz Año Nuevo</i>	Al señor Heny y M. F. Rachals	Valse a cuatro manos	Aramburi, G. J. (1878). <i>El Zancudo</i> , 35, 2, 3 y 4.	TG - CFBN
28	<i>La Juguetera</i>	A Teresa	Danza	Aramburi, G. J. y Fernández H. (1876). <i>El Zancudo</i> , 2,3.	HBNm - HANH
29	<i>Violetas y Sensitivas</i>	Para la corona artística de María Saunell	Danza	Aramburi, G. J. y Fernández H. (1876). <i>El Zancudo</i> , 19,1.	HANH - TG
30	<i>No me olvides</i>	A Luisa	Danza	Aramburi, G. J. (1878). <i>El Zancudo</i> , 32,4.	HANH - TG
31	<i>La cooperativa</i>	Desconocemos la dedicatoria	Danza	Aramburi, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
32	<i>Danza</i>	Desconocemos la dedicatoria	Danza	Aramburi, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
33	<i>Recuerdos del Teatro Naar</i>	A las señoritas J. y H. Nuboe	Danza	Aramburi, G. J. (1883). <i>El Zancudo</i> , 15.	CDHQ
34	<i>Los ojos de Luisa</i>	Sin dedicatoria	Polka	Aramburi, G. J. y Fernández H. (1876). <i>El Zancudo</i> , 1,1	HANH - AD
35	<i>Lanman y Kemp</i>	A los señores Lanman y Kemp	Polka	Aramburi, G. J. y Fernández H. (1876). <i>El Zancudo</i> , 37,4.	HANH - TG
36	<i>Sueños de Amor</i>	Desconocemos la dedicatoria	Polka	Aramburi, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV
37	<i>Consuelo</i>	A la señora C. L. de Bustamante	Polka	<i>Fonógrafo</i> . (1882). Aramburi, G. J. (1882). <i>El Zancudo</i> , 43. Sin lugar ni fecha de edición.*	*CFBN - TG
38	<i>Al general Castillo Cortéz</i>	Al general Castillo Cortéz	Mazurka	Aramburi, G. J. (1879). <i>El Zancudo</i> .	RV

CONCLUSIONES

La música de salón ha sido mal vista por parte de la musicología del siglo XX, siendo calificada despectivamente, y por ende sepultada en el olvido. No obstante, en tiempos recientes ha habido una revalorización de estas manifestaciones culturales, proceso histórico que se ha ido gestando dentro de la musicología venezolana. Cambiar paradigmas, definiciones, conceptos e incluso cambiar algunas visiones de la historia para construir nuestra historia musical, es la tarea que la nueva generación de musicólogos y musicólogas del país debe realizar.

Un siglo de luces y percances fue el siglo XIX. Al conocer más sobre las costumbres, los personajes, los acontecimientos de este período en Venezuela, nos damos cuenta que conocemos cada vez menos de él. Cada proceso histórico está lleno de riquezas y si intentamos buscar el tesoro dentro de la cultura local encontraremos con un esfuerzo arduo, aquello que luego podremos apreciar.

Esta vez nos propusimos recopilar las piezas de un músico que es conocido en la actualidad únicamente por *El Diablo suelto*, una pieza que goza de una popularidad inusitada para una obra del siglo XIX. Fueron más de treinta piezas las que Heraclio Fernández compuso, aunque a nuestras manos llegaron diecinueve.

Es difícil en ocasiones cumplir a cabalidad el trabajo de investigación. Al momento de buscar información y documentos, sobre todo si se trata de archivos del siglo XIX, se presentan muchas trabas. Podemos conseguir desde un archivo valioso al cual no se tiene acceso por la mudanza de una institución, hasta total desinformación por parte de los asesores y asesoras de bibliotecas y/o conservatorios del país. Pero con cada dato que el investigador o investigadora vaya consiguiendo en aquellos archivos antiguos, cada información que vayamos sistemáticamente tomando y estructurando, vamos haciendo historia musical venezolana.

Uno de los aspectos que no quisiéramos pasar por alto es el estado en que se encuentran los periódicos del siglo XIX del Palacio de las Academias. Existe una cantidad considerable de periódicos de todas las regiones del país que se encuentran encuadernados y que hasta el momento no han sido microfilmados, y por lo tanto toda la información que allí se encuentra se puede perder en pocos años. Por otra parte, es casi una odisea lograr recaudar información de la época, y se requiere de personal capacitado y especializado para el rescate y manejo de libros, revistas y periódicos del período decimonónico de Venezuela, que se encuentran en Biblioteca Nacional, en la Hemeroteca de la Academia Nacional de la Historia, en la Biblioteca Central de la UCV, en la Fundación Vicente Emilio Sojo, entre otros.

Una vez que se recopiló la información y las piezas a editar para este trabajo de grado, nos tocó la tarea de procesar y redactar los datos de nuestro interés, además de realizar la edición crítica de cada una de las piezas del compositor Heraclio Fernández. El resultado fue la edición de doce valsos, cuatro danzas y tres polkas, un total de diecinueve piezas. Se realizó el máximo de los esfuerzos por conseguir la totalidad de la música de Heraclio Fernández, pero resultó infructuoso debido a que no se encontraron dentro de los fondos disponibles. Es probable que se hayan perdido en el tiempo, o que se encuentren dispersas en archivos familiares o institucionales los cuales desconocemos. A pesar de no haber cumplido con la primera expectativa de editar todas sus piezas, el trabajo realizado nos resultó satisfactorio, ya que se sacaron a la luz estas diecinueve piezas. Pudiésemos agregar que Heraclio Fernández compuso sus piezas en su juventud, entre los 25 y 35 años de edad, por lo tanto es muy probable que si su muerte no hubiese ocurrido tan temprana, tendríamos una obra más extensa y desarrollada.

Así mismo podemos decir en líneas generales que la obra para piano de Fernández pertenece al género de salón del siglo XIX, ya que todas las piezas que se consiguieron eran piezas de baile. No sería pertinente hablar de una manera estricta en cuanto al estilo del autor, que como mencionamos en el desarrollo del trabajo, la mayoría de las piezas que se componían para la época, comprendían una melodía simple y un acompañamiento de armonía también convencional. Por lo tanto la obra de Fernández tenía también estas características exceptuando cinco de sus piezas. De acuerdo entonces a las composiciones que obtuvimos y analizándolas de

una manera superficial, esta obra sería catalogada dentro del movimiento de compositores aficionados de salón, que entre otras cosas se adherían a un estilo que estaba de moda y que buscaban la venta de sus piezas para obtener un beneficio económico, además de ampliar el repertorio de las señoritas que eran las que por lo general ejecutaban estas obras. Por lo tanto estaban más destinadas al divertimento de las fiestas caraqueñas que al desarrollo de elementos estilísticos dentro del ámbito pianístico.

Pero para no desvalorizar este tipo de composiciones, debemos resaltar que se puede apreciar una constante en las piezas de salón y en las piezas de Fernández, que es la incorporación de rasgos de la música popular específicamente en los ritmos de los valeses y las danzas. Y aunque no hemos realizado un estudio comparativo de la música de Fernández con otros compositores de su época cabe mencionar que existe un elemento que se repite en varias de las piezas de Fernández en cuanto los cambios abruptos de tonalidad que le imprimen a la música de Fernández una peculiaridad interesante a estudiar en investigaciones futuras.

Gracias a la investigación realizada y a los resultados obtenidos, seguiremos adelante con este proyecto editando las piezas de salón para piano compuestas por José Vicente de Aramburu, hijo de Gabriel José Aramburu, editor de *El Zancudo*. Las piezas que hasta el momento hemos podido recopilar de este autor sobrepasan a la obra editada de Fernández. Estas han sido un tanto más accesibles que las piezas de Heraclio, ya que Aramburu publicó mucho más obras musicales que Fernández, o por lo menos han llegado más a nuestros tiempos que las piezas de Fernández. En su mayoría se encuentran también en el periódico *El Zancudo*.

BIBLIOGRAFÍA

1. Agostini, D. (2003). *Música para piano de compositoras venezolanas. Publicada en el Cojo Ilustrado entre 1892 – 1907. Un acercamiento histórico – biográfico; Catálogo y Edición Crítica*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
2. Álvarez, C. (1999). *Presencia de la música en los relatos sobre Venezuela de los viajeros de la primera mitad del siglo XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela (UCV).
3. Aramburu, G. J. y Fernández, H. (Edits.), (1876) *El Zancudo*.
4. Arciniegas, G. (1975). *El Zancudo. La caricatura política en Colombia (siglo XIX)*. Bogotá: Editora Arco.
5. Bastidas, A. (2005). *Salvador Narciso Llamozas: Edición y análisis de la obra para piano*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
6. Beltrán, L. (1952). *Anteo*. Caracas: Editorial Ávila Gráfica.
7. Benedittis, Vince de. (2002). *Presencia de la Música en los relatos de viajeros del siglo XIX*. Colección Música en los Cronistas y Viajeros en Venezuela: Vol. II. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
8. Boulton, A. (1966). *Camille Pissarro en Venezuela*. Caracas: Editorial Arte.
9. Brito, S. (1988). Historia del Teatro Caracas al Teatro Guzmán Blanco (1854-1881). *Revista Musical de Venezuela: n° 24* (p. 13-31). Caracas: FUNVES – CONAC.
10. Calcaño, J. A. (1967). *400 años de música caraqueña*. Caracas: Edición especial del Círculo Musical.
11. Calcaño, J. A. (1985). *La Ciudad y su Música*. Caracas: Monte Ávila Editores.
12. Campomás, R. y Santana, Y. y (2005). *Noticias Musicales del Diario de Avisos. Desde 1837 – 1893*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
13. Carrera, G. (1991). *Una nación llamada Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
14. Casanova, A. (2000). La música de salón del siglo XIX en Cuba: un panorama. En *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de salón 1998: Tomo I* (p. 173-204). Caracas: FUNVES – CONAC.
15. Díaz, A. (1980). Pesquisa histórica sobre el Diablo suelto. En *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano* (p. 15-42). Caracas: CONAC – ILVES.
16. Duque, E. (1998). *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 – 1860)*. Santa Fé de Bogotá: Música Americana.

17. Fernández, H. (1876). *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano*. Caracas: Imprenta Nacional.
18. _____. (1877). Ecos del corazón [Grabado por E. Castellanos]. En *Valses Venezolanos de salón* (Vol.1). Caracas: CONAC – FUNVES. (1997).
19. _____. (1878). El diablo suelto [Grabado por A. Díaz]. En *Valses del pueblo venezolano*. Caracas: Caroní Music. (2004).
20. _____. (1878). El diablo suelto [Grabado por C. Moleiro]. En *El piano en Venezuela*. Canadá: Producción León. (1994).
21. _____. (1878). El diablo suelto [Grabado por L. Betancourt]. En *Maracaibo 1900: valsos, danzas y contradanzas*. ---: (2005).
22. Fernández M. M. (Dir.) (1873). *Diario de Avisos*.
23. García, S. y Acosta, P. (2001). *El Zancudo. Catálogo hemerográfico del semanario de 1876 a 1886 aporte histórico al acervo musical venezolano*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
24. González de Luca, M. (1991). *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
25. Hernández, R. (1980). Breves apuntes para la historia de la crítica musical en Venezuela. *Revista Musical de Venezuela: n° 1* (p. 73-83). Caracas: ILVES – CONAC.
26. Lagos, A. (1997). *José Ángel Montero: Obra Pianística*. Caracas: FUNVES – CONAC.
27. Laverde, I. (Edit.), (1892) *El Cojo Ilustrado*.
28. Leal, I. (1985). *Nuevas crónicas de Historia de Venezuela*. Tomo I. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
29. Lisbona, M. (2000). Salvador Llamozas, “Lira Venezolana” y Nacionalismo musical en Venezuela durante el guzmanato. *Revista Musical de Venezuela: n° 41* (p. 209-226). Caracas: FUNVES – CONAC.
30. Lira E., E. (1999). Teresa Carreño. *Revista Musical de Venezuela: n° 39* (p. 1-79). Caracas: FUNVES – CONAC.
31. Llamozas, S. (1883). *La Lira Venezolana*. Caracas: S. N. Llamozas Editores.
32. Llamozas, S. (Comp.), (1894). *Valses Venezolanos/Álbum para piano*. Caracas: S. N. Llamozas & C. A - Editores.
33. Machado, J. (1950). Lista de algunos periódicos que vieron luz en Caracas de 1808 a 1900. En *Materiales para la historia del periodismo en Venezuela, durante el siglo XIX* (p. 78-111). Caracas: Ediciones de la escuela de periodismo.
34. Magliano, E. (1976). *Música y músicos de Venezuela*. Caracas.
35. Milanca G., M. (1982). El Cojo Ilustrado 1892 – 1915. Una investigación hemerográfica. *Revista Musical de Venezuela: n° 3* (p. 73-143). Caracas: ILVES – CONAC.

36. _____. (1993). *La música en el Cojo Ilustrado. 1892 – 1915*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
37. _____. (1993). *La música venezolana: de la Colonia a la República*. Caracas: Monte Ávila Editores.
38. _____. (1995). *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro. (Caracas, 1899-1908)*. Caracas: Biblioteca de autores y temas tachirenses.
39. Miranda, R. (2000). A tocar, señoritas: Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX. *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I* (p. 131-171). Caracas: FUNVES – CONAC.
40. Moncada, F. (2000). Federico Villena Welhs y su obra para salón. En *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I* (p. 339-348). Caracas: FUNVES – CONAC.
41. Ortiz, M. A. (2000). La polka: del salón a la tradición popular venezolana. En *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I* (p. 321-338). Caracas: FUNVES - CONAC.
42. Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela: n° 35* (p. 99-115). Caracas: FUNVES – CONAC.
43. _____. (1998). Heraclio Fernández. 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* (p. 299-341). Caracas: FUNVES – CONAC.
44. Palacios, M. y Sans, J. F. (1998, Septiembre). Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana del salón del siglo XIX. En *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
45. Palacios, M. (1999). *El valse venezolano*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
46. _____. (2001). *Valses originales para piano a cuatro manos*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
47. Peñín, J. (1989). (Comp.) *Doce valsos venezolanos famosos*. Caracas: Hemisferio Musical.
48. _____. (1998). Archivo y fondos musicales de Venezuela. En J. Peñín y W. Guido (Dirs.), *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (p. 583-584) Caracas: Fundación Bigott.
49. _____. (1998). Heraclio Fernández. En J. Peñín y W. Guido (Dirs.), *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (p. 583-584) Caracas: Fundación Bigott.
50. _____. (1998). Vals. En J. Peñín y W. Guido (Dirs.), *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (p.705-709) Caracas: Fundación Bigott.
51. Plaza, R. de la (1883). *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional.

52. Quintana, H. (1997). La empresa editora de música en la Caracas de fines del siglo XIX y principios del XX, 1870 – 1930. *Revista Musical de Venezuela: n° 35* (p. 117- 153). Caracas: FUNVES – CONAC.
53. _____. (1999). *Cincuenta años de publicaciones musicales caraqueñas 1870-1920: un estudio sobre las características del movimiento musical caraqueño de fines del siglo XIX y principios del XIX, visto a través de sus más difundidos documentos*. Trabajo de ascenso para obtener el título de Magíster en Historia de Venezuela, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
54. _____. (1998). *La Lira Venezolana. Edición facsimilar*. Caracas: FUNVES – CONAC.
55. _____. (1999). Jesús María Suárez. Compendio de historia musical. *Revista Musical de Venezuela: n° 39* (p. 269-373). Caracas: FUNVES – CONAC.
56. _____. (2000). La música en la Caracas del siglo XIX y comienzos del siglo XX vista a través de las páginas de “El Cojo Ilustrado”. *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998: Tomo I* (p. 445-492). Caracas: FUNVES.
57. Ramón y Rivera, L. F. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
58. Rodríguez, F. (1998). Los compositores venezolanos y la música de salón en las publicaciones Lira Venezolana y El Zancudo 1880–1883. *Revista Musical de Venezuela: n° 37* (p. 101–136). Caracas: FUNVES – CONAC.
59. _____. (1999). *Caracas: la vida musical y sus sonidos (1830–1888)*. Caracas: Contraloría General de la República.
60. _____. (1999). La actividad musical de Felipe Larrazábal 1837 y 1873. *Revista Musical de Venezuela: n° 39* (p. 203-213). Caracas: FUNVES – CONAC.
61. _____. (2000). Música y nacionalismo durante el Guzmánato (1870-1888). *Revista Musical de Venezuela: n° 41* (p. 191-208). Caracas: FUNVES – CONAC.
62. Rodríguez, M. (1997). El Zancudo: periódico del s. XIX. *Revista Musical de Venezuela: n° 32 – 33*. Caracas: FUNVES – CONAC.
63. Rosales, J. (1966). *EL Cojo Ilustrado*. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.
64. Rösti, P. (1968). *Memorias de un viaje por América*. Caracas: Publicaciones de la escuela de Historia. Facultad de Humanidades. Universidad Central de Venezuela.
65. Sans, J. F. (1998). Sonata y trivialidad en América Latina. (p. 137 – 162). *Revista Musical de Venezuela n° 34*. Caracas: FUNVES – CONAC.
66. _____. (1999). El son claudicante de la danza. *Revista Bigott: N° 50*. (p. 44 – 55). Caracas: Fundación Bigott.
67. Satanás, Asmodeo, Tintinilla y otros. (Redacts.) (1876) *El Diablo suelto*.
68. Suárez, J. M. (1909). *Compendio de Historia Musical desde la antigüedad hasta nuestros días*. Caracas: El nuevo almacén de música.

69. _____. (1876). *Mecánica musical. Nuevo método para aprender a acompañar*. Caracas: Tomás Antero.¹⁸³
70. Subirá, J. (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores S.A.
71. Torres, J. V. (1980). El Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo: Realidad y Perspectivas. *Revista Musical de Venezuela: n° 1* (p. 15-22). Caracas: ILVES – CONAC.
72. Virgili, M. (2000). El pensamiento musical y la estética de Salón en la España del siglo XIX. *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología: Tomo I* (p. 11-40). Caracas: FUNVES – CONAC.

¹⁸³ Como dijimos en líneas anteriores, este método aunque no tiene autor expreso es atribuido a Jesús María Suárez.

Buy Now to Create PDF without Trial Watermark!!

III. TERCERA PARTE: TRANSCRIPCIONES

Created by eDocPrinter PDF Pro!!

Recuerdos

a M.F.F.

Caracas, 23 de enero de 1876

Heraclio Fernández
Edición: Orlymar Paredes

Valse
Piano
appassionato

6

a)

b)

13

1.

2.

8^{va} - - - -

c)

17

(8^{va}) - - - - -

loco

23

8^{va} - - - - -

a)

29

(8^{va}) - - - - -

1.

2.

a) Sin puntillo en la fuente.
b) Sin puntillo en la fuente.
c) Estas dos sextas están sin octavas en la fuente.
b) La blanca tiene un puntillo en la fuente.

Una súplica

A Ana Martín (Recuerdos de una noche en el campo).

Caracas, 2 de abril de 1876.

Heracio Fernández

Edición: Orlymar Paredes

Valse

Piano

a)

f

b)

pp

c)

f

d)

e)

crescendo

a) En la fuente, la cifra indicadora del compás es 2/4.
b) Sin becuadro en la fuente.
c) El *tr* es un *tr* en la fuente.

d) El *sol* de este acorde es un *tr* en la fuente.
e) El acorde es *tr*, *sol*, *si* bemol en la fuente.

Mírame con tus lentes

A la señorita Luisa Coll

Caracas, 18 de junio de 1876

Heraclio Fernández
Edición: Odymar Paredes

Valse

Piano

a) Sin puntillo en la fuente.
b) Falta la ligadura de duración en la fuente.
c) La octava aparece como un acorde/f# sostenido, si, re en la fuente.
d) Sin puntillo en la fuente.
e) El re sin sostenido en la fuente.

f) Falta el si de la md. en la fuente.
g) Los valores de la md. de los cor. 18, 20 y 26 son muy inconsistentes en la fuente. Hemos optado por normalizarlos según este modo lo.
h) El f# con becuadro en la fuente.
i) El re es natural en la fuente.

Ecos del corazón

A la señorita Juanita Álvarez

Caracas, 23 de Septiembre de 1877

Heraclio Fernández
Edición: Olymar Paredes

Valse

Piano

8

11

17

22

27

D.C.

a) El forte está en el primer tiempo en la fuente.
b) Entre el *mi* y el *re* hay una ligadura en la fuente. Lo mismo ocurre entre el *si* y el *la* del c. 6.
c) El acorde original es de la menor. Llamozas hace esta corrección en su edición.

d) Entre el *mi* y el *re*, hay una ligadura de expresión en la fuente. La hemos colocado entre el *do* sostenido del compás anterior y el *mi* de este compás.

El Diablo suelto

A los redactores del periódico de este nombre

Caracas, 19 de marzo de 1878

Heraclio Fernández

Edición: Olymar Paredes

The musical score is written for piano and is divided into several systems. The first system is a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in 3/4 time. It features a complex, rapid melody in the right hand with a *trémolo* effect and a *ff* dynamic, and a simpler accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with a *loco* section in the right hand and a *p* dynamic. The third system is marked 'Valse' and includes a section with a *ff* dynamic. The fourth system starts at measure 13 and continues with a *p* dynamic. The fifth system starts at measure 17 and includes a *loco* section. The sixth system starts at measure 21 and includes a *f* dynamic and a first ending section with two endings.

a) Sin acento en la fuente
b) Sin ligadura en la fuente.
c) En la fuente aparece un silencio de cometas.
d) Este lo es un sol en la fuente.

25 *f*

30 *8^{va}*

35 *(8^{va})*

41 *loco*

46 *f*

51 *p* D.C. al signo

e) El re con puntillo en la fuente.

Violeta

Caracas, 30 de agosto de 1878.

A la señorita Julia Monsanto

Heraclio Fernández
Edición: Odymar Paredes

Valse

Piano *delicado*

6

12

18

23

28

5 7

a) Las ligaduras de expresión de los c. 1-3 no están en la fuente.
b) En la fuente aparece una ligadura entre las dos terceras de este compás, sobrepuesta al silencio de corchea.

c) En la fuente aparece un *fa* sostenido.
d) *Mi* bemol en la fuente.

Al Sr. J. M. Ortega

Caracas, 20 de octubre de 1878

Heraclio Fernández
Edición: Olymar Paredes

Valse

Piano

6

11

17

22

28

a) El le octavado de estas dos comas es el natural en la fuente.
b) El le octavado aparece con sostenido en la fuente.

¿Qué es la vida?

Al Sr. Tío Cegarra

Caracas, 24 de Noviembre de 1878.

Heraclio Fernández

Edición: Olymar Paredes

Valse

Piano

8^{va}

11

17

22

27

D.C.

a) Con puntillo en la fuente.
b) El *fa* está sostenido en la fuente.
c) En la fuente no aparece el *fa* sostenido.
d) En la fuente aparece el *do* natural y el *mi* sostenido.

e) A partir de l.c. 19 hasta el c. 31 no aparecen ligaduras en la fuente.
f) La octava es un *fa* sostenido en la fuente.
g) Negra en la fuente.
h) En la fuente aparece un *fa* y sí con valor de negra.

Brumas del Ávila

A la Sra. Luisa Ude Lugo

Caracas, 19 de agosto de 1880.

Heraclio Fernández

Edición: Ordymar Paredes

Valse

Piano

8

17 *scherzando*

24 *8va.*

33 *dolce* *f*

41 *grazioso* *p* *diminuendo*

a) El *sof* está sin alteración en la fuente.
 b) En la fuente aparece un silencio de corchea sobranse al comienzo del compás.
 c) El *rs* está natural en la fuente.
 d) En los cc. 28, 29 y 30, la articulación de las dos primeras corcheas de cada compás no está en la fuente.

e) Sin puntillo en la fuente.
 f) El *sof* está sin sostenido en la fuente.
 g) El *sof* con becuadro en la fuente, y el *sof* está sostenido.
 h) Los *sof* de la m.d. aparecen sin becuadros en la fuente.

Mi retrato

Al inteligente artista Señor Juan Martínez Sión

Caracas, 1883.

Heraclio Fernández
Edición: Orlymar Paredes

Introducción

Presto

ff a)

rallentando

Valse

f *lento* b) *ff*

dolce

- a) En la fuente la semibreve superior es un *fa*.
- b) A los *fa* de los *cc* 3-11 les falta el puntillo en la corchea inicial.
- c) El *fa* del acorde está sin sostenido en la fuente.
- d) El *re* bemol grave de este acorde no está en la fuente.
- e) En la fuente la nota inferior es *la*.
- f) En la fuente el *fa* es natural.

- g) En la fuente el *fa* es natural.
- h) En la fuente el *la* es natural.
- i) En la fuente el *la* es natural.
- j) En la fuente las notas *do* y *re* del acorde aparecen sin alteración.
- k) En la fuente aparece un *la* superior del acorde un *do* bemol.

Coda

l) El sí está bemol en la fuente.
 m) Blanca con puntillo en la fuente. Los mismo ocurre en el c. 56.
 n) El dó es un re en la fuente.
 o) En la fuente aparece un re en lugar del dó.
 p) Esta octava está con re en la fuente.

Noche Buena

Caracas, 1885

Al señor Guillermo Rojas

Heraclio Fernández

Edición: Diana Paredes

Valse

Piano

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a waltz-like melody. It consists of six systems of two staves each. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system starts with a measure number '7'. The third system includes measure numbers '13' and '19', and contains first and second endings. The fourth system starts with measure number '25'. The fifth system starts with measure number '31' and also contains first and second endings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

a) Notas al pie de página. La letra tiene el mismo punto en la partitura: Times New Roman 8.
b) Notas al pie de página. La letra tiene el mismo punto en la partitura: Times New Roman 8.

c) Notas al pie de página. La letra tiene el mismo punto en la partitura: Times New Roman 8.

La juguetona

A Teresa

Caracas, 16 de enero de 1876.

Heraclio Fernández
Edición: Odymar Paredes

Danza

Piano

ff

8va

5

1. 2.

pp

8

13

f

17

21

f

a) Si natural en la fuente.
b) Sol natural en la fuente.

Violetas y Sensitivas

Para la corona artística de María Samell.

Caracas, 21 de mayo de 1876.

Heraclio Fernández
Edición: Ordymar Paredes

Danza

Piano

5

cresc.

1

2

con ternura

9

13

17

21

a) En la fuente aparece un/2 becuadro.

No me olvides

A Luisa

Caracas, 24 de noviembre de 1878

Heraclio Fernández

Edición: Olymar Paredes

Danza

Piano

5

8

13

17

21

a) *La natural en la fuente.*
b) *En la fuente los acordes de los cc. 11-14 aparecen sin el *f* sostenido.*

Recuerdos del Teatro "Naar"

A las señoras J. y H. Nuboer

Caracas, 1883

Heraclio Fernández

Edición: Orlimar Paredes

Danza

Piano

risoluto *f* *gracioso*

5 10 14 18 22

1. 2.

p *f* *pp* *pp*

D.C.

a) El *fa* agudo de este acorde es un *si* en la fuente.

b) El *sol* sin sostenido en la fuente.

c) Falta el sostenido de *la* en la fuente.

d) Este acorde de *la* menor falta en la fuente. Igualmente ocurre en el compás siguiente.

e) Sin sostenido en la fuente.

f) Sin sostenido en la fuente.

g) Corcheas con punto en la fuente. Los mismos ocurren en los cc. 16, 23 y 24.

h) A partir de este compás, el copista omite gran cantidad de alteraciones accidentales, que tuvimos que suplir siguiendo la lógica armónica del pasaje.

Los ojos de Luisa

Caracas, 9 de enero de 1876.

Heracio Fernández

Edición: Orlymar Paredes

Polca

Piano

5

9

14

19

24

D.C.

Lanman y Kemp

A los señores Lanman y Kemp

Caracas, 1 de octubre de 1876.

Heraclio Fernández
Edición: Otymar Paredes

Polka

Piano

5

9

13

17

21

Staccato loco Staccato

D.C.

a) Esta segunda armadura tiene además un si en la fuente que hemos eliminado
 b) En la fuente el do es natural.
 c) El re es sostenido en la fuente.
 d) En la fuente este do es natural.

e) En la fuente el fa y el do aparecen sin becuadro.
 f) En la fuente no aparece el cambio de armadura a do mayor.
 g) Los dos acordes aparecen en la fuente como semicorcheas.
 h) En la fuente esta semicorchea es un fa.

Consuelo

A la Señora C. L. de Bustamante

Caracas, 21 de diciembre de 1882

Heraclio Fernández

Edición: Olymar Paredes

Polca

Piano

The musical score is written for piano in 2/4 time and G major. It consists of 21 measures. The first system (measures 1-3) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 4-6) continues the melody and bass line. The third system (measures 7-9) includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fourth system (measures 10-12) features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The fifth system (measures 13-15) continues the melodic and bass line. The sixth system (measures 16-18) includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Buy Now to Create PDF without Trial Watermark!!

IV. CUARTA PARTE: ANEXOS
REPRODUCCIÓN FACSIMILAR DE LAS FUENTES

Created by eDocPrinter PDF Pro!!

RECUERDOS
(a M.F.E.)
por H Fernández

Vals
appassionato

The image shows a page of musical notation for a waltz titled "RECUERDOS" by H. Fernández. The music is written in 3/4 time and consists of a melodic line and a bass line. The tempo and mood are indicated as "appassionato". The score includes several measures with repeat signs and first/second endings, marked with "1.ª vez" and "2.ª". There are also markings for "8.ª" and "1.ª" in some measures. The overall style is that of a classic waltz.

"UNA SUPLICA"
A Ana Martín.
(Recordado de una noche en el campo.) por H. Fernández.

VALZ.

PIANO

pp

riscando

"MIRAME CON" "TUS LENTES"

Ala Señorita Luisa Coll

VALZ por H. Fernandez

PIANO

The image shows a page of musical notation for a waltz. At the top, there is a drawing of a pair of round glasses. The left lens contains the text "MIRAME CON" and the right lens contains "TUS LENTES". Below the glasses, the title "Ala Señorita Luisa Coll" is centered. To the right of the title, it says "por H. Fernandez". The word "VALZ" is written on the left side of the first staff, and "PIANO" is written below the first staff. The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "83" is visible at the bottom of the sixth system.

EL ZANCUDO

"ECOS DEL CORAZON"

A la Señorita Juanita Alvarez

Valse

por Heraclio Fernández

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *s* (piano) and *f* (forte). The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a *p* (piano) dynamic and includes a repeat sign with first and second endings. The fourth system continues with a *f* dynamic. The fifth system concludes the piece with a *DC.* (Da Capo) marking.

El Diablo suelto

PIANO

sf *trémolo* *Ped* *ligerísimo*

8^{va} *Lento*

p *VALSE* *8^{va}* *70*

ff *p*

Lento *1^a* *2^a*

Detailed description: This page contains the first system of a piano score. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento' and the dynamics range from *sf* (sforzando) to *p* (piano). The score includes a tremolo effect, a pedal marking, and a 'VALSE' section with a tempo change to '70'. The piece concludes with first and second endings.

f

Lento

f *p*

f *D.C.*

Detailed description: This page contains the second system of the piano score. It continues the musical themes from the first page, featuring various dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The tempo remains 'Lento'. The score ends with a 'D.C.' (Da Capo) instruction, indicating a repeat of the beginning.

Buy Now to Create PDF without Trial Watermark!!



Created by eDocPrinter PDF Pro!!

Buy Now to Create PDF without Trial Watermark!!

AL. SF. J. M. ORTEGA

VALS. *por H. Fernández*

The image shows a handwritten musical score for a waltz. At the top, it is titled 'AL. SF. J. M. ORTEGA' and 'VALS. por H. Fernández'. The score is written in 3/4 time and consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by a mix of chords and melodic lines, with some sections marked with 'p' for piano. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Created by eDocPrinter PDF Pro!!

"¿QUE ES LA VIDA?"

Al S.^o Tío Regarra.

VALS

por H. Fernández.

The image displays a musical score for a waltz titled "¿QUE ES LA VIDA?". The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo). The composer's name, "por H. Fernández.", is written in the upper right corner of the first system.

"Brumas del Avila"

A LA S^{RA} LUISA U. DE LUGO

Valse

por Heraclio Fernández

The image displays a handwritten musical score for a waltz. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'Valse' at the beginning, 'Scherzando' in the third system, 'dolce' and 'f' in the sixth system, 'grazioso' in the seventh system, and 'diminuendo' in the eighth system. The piece concludes with a double bar line.

"Así es ella"

Almuerzo. St. Juan Uslar Santa María

Heraclio Fernández.

VALS.
Dolce *v* *su pedal*

84

1a 2a

p

f

1a 2a

f D.C.

" MI RETRATO "
Al inteligente artista Señor Juan Martínez Lion

Heraclio Fernández

Introducción

PIANO

Presto ff
Ped.

Ritardando
Ped. lento f

8va

Ped. f *Ped. ff* *Ped.*

VALSE

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Performance instructions like *dolce* and *tr* (trills) are present. The score features several slurs, including a large one across the second system, and trills in the first and fifth systems. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of grand staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The second system contains the text "D.C. al Valse" and "CO DA." with first and second endings marked "1a" and "2a". The right edge of the page shows some faint, illegible text from the reverse side of the paper.

Noche Buena
AL SEÑOR GUILLERMO ROJAS.

VALSE. HERACLIO FERNANDEZ.

PIANO.

The image shows a page of handwritten musical notation for a waltz titled "Noche Buena" by Heraclio Fernandez. The score is written for piano and is in 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). There are also markings for first and second endings (1^a and 2^a) and a "D.C." (Da Capo) instruction at the end. The paper appears aged and slightly worn.

LA JUGUETONA
(a Teresa) por H. Fernández

Danza

Musical score for 'LA JUGUETONA' (a Teresa) by H. Fernández. The score is for piano and consists of three systems of staves. The first system shows the right and left hands with a tempo marking of 'Danza'. The second system includes dynamic markings like 'pp' and 'f', and articulation marks like '3'. The third system continues the piece with similar markings.

VIOLETAS Y SENSITIVAS
para la corona artística de Maria Saumell por H. Fernández.

Danza:

Musical score for 'VIOLETAS Y SENSITIVAS' (para la corona artística de Maria Saumell) by H. Fernández. The score is for piano and consists of four systems of staves. The first system is marked 'Danza:'. The second system includes dynamic markings like 'cres' and 'con tenerezza', and articulation marks like '1ª vez.' and '2ª vez.'. The third and fourth systems continue the piece with various musical notations.

"NO ME OLVIDES"
A Luisa .
por HERACLIO FERNANDEZ

DANZA

The image shows a page of musical notation for a piece titled "NO ME OLVIDES" dedicated to Luisa, composed by Heraclio Fernandez. The piece is identified as a "DANZA" (Dance). The notation is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The subsequent systems contain various musical notations including chords, melodic lines, and dynamic markings such as "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The paper appears aged and slightly faded.

RECUERDOS del TEATRO "NAAR"
A las señoritas J. y H. Nuboer.

Danza

Heracleio Fernández.

Piano. *Risoluto*

The first system of the handwritten musical score for 'Danza' is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked 'Risoluto'. The music begins with a treble clef staff containing a series of eighth notes and quarter notes, with some slurs. The bass clef staff contains a simple accompaniment of chords and single notes. A dynamic marking of 'f' (forte) is present in the bass staff.

gracioso

The second system of the handwritten musical score continues the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The tempo/mood is marked 'gracioso'. The system concludes with a first ending bracket labeled '1ª' over a measure with a repeat sign.

p

The third system of the handwritten musical score continues the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The system begins with a second ending bracket labeled '2ª' over a measure with a repeat sign. A dynamic marking of 'p' (piano) is present in the bass staff.

pp

The fourth system of the handwritten musical score continues the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A dynamic marking of 'pp' (pianissimo) is present in the bass staff.

The fifth system of the handwritten musical score continues the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment.

pp

The sixth system of the handwritten musical score concludes the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A dynamic marking of 'pp' (pianissimo) is present in the bass staff. The system ends with a double bar line and a 'pc.' (poco) marking.

LOS OJOS DE LUISA 1018

Polka por H. Fernández.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 2/4 time signature. The tempo and dynamics are indicated as 'PIANO.' and 'p'. The score is divided into five systems. The first system contains the initial melody and accompaniment. The second system features a first ending (1^a) and a second ending (2^a). The third system continues the piece with a 'p' dynamic marking. The fourth system includes 'f' and 'p' markings. The fifth system concludes the piece with a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Alles Seineres

Vanman & Kemp

Polka

F. W. J. H. O. L. L. O. P. I. N. S. A. B. I. L. I. A.

PIANO

rit.

8va loco

CONSUELO

À LA SEÑORA C. L. de BUSTAMANTE.

POLKA.

HERACLIO FERNANDEZ.

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system is marked 'PIANO.' and includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with some grace notes. The third system shows a change in the bass line with a '2^a' marking. The fourth system concludes with first and second endings and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.