

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

*EDICIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS MUSICALES
DE JOSÉ (PEPE) VILLALOBOS*

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

Autora: Susana Salas
Tutor: Juan Francisco Sans

Caracas, Junio 2012

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutor del Trabajo de Grado presentado por la ciudadana Susana Salas, para optar al título de Licenciada en Artes, Mención Música, considero que dicho trabajo satisface los requisitos de investigación requeridos para ser sometido a la presentación ante el jurado evaluador que se designe.

En la Ciudad de Caracas, Junio de 2012.

Juan Francisco Sans

C:I: 5.541.483

REPÚBLICA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

EDICIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS
MUSICALES DE JOSÉ (PEPE) VILLALOBOS

Por: Susana Salas

Trabajo de Grado de Especialización, en nombre de la Universidad Central de Venezuela, por el siguiente Jurado, en la Ciudad de Caracas a los 19 días del mes de Junio de 2012.

Juan Francisco Sans
C.I. 5.541.483

Gerardo Gerulewicz
C.I. 6. 821.044

Miguel Astor
C.I. 5.143.750

DEDICATORIA

Este Trabajo de Grado está dedicado
a mi hermano Samuel Salas (1958-2008)
quien me inculcó el amor por la música
y me enseñó el camino a seguir en cada momento
importante de mi vida, a él quien desde donde esta
me ha ayudado a realizar este trabajo

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi madre por estar presente siempre,
a mi padre que me enseñó el valor de la vida,
a mi hijo Joel Andrés quien me impulsa a seguir,
a mi esposo que me acompaña todos los días con paciencia,
a mi hermana Bertha Salas, compañera de vida,
al Profesor Juan Francisco Sans por su valiosa enseñanza
y a los profesores que han formado mi vida musical, a todos ellos,
Muchas Gracias

RESUMEN

El presente Trabajo de Grado se centra en la edición crítica de las obras musicales de José (Pepe) Silvestre Villalobos Silva, compositor oriundo de Maracaibo quién vivió hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el lo que se ha denominado la “edad de oro de la música en el Zulia”. Esta investigación está enmarcada en la línea de ediciones críticas que propone el Departamento de Música de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela cuya finalidad es realizar el rescate de fuentes primarias para llevar a cabo publicaciones de obras de compositores venezolanos pertenecientes a los siglos XIX y XX.

Pepe Villalobos compuso más de 140 obras entre valeses, danzas, contradanzas y polcas, de las cuales hemos editado en este estudio 42 piezas muy emblemáticas de su repertorio transmitido por su nieto Eduardo Villalobos (1905-1990) a su entorno familiar y de amigos entre los cuales se encuentra la autora de este trabajo de grado. Por lo tanto hemos decidió publicar su música a partir de fuentes originales, muchas de ellas existentes en la memoria del señor Eduardo Villalobos, para que se conozca y se aprecie el patrimonio musical más allá de la ciudad de Caracas.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	I
PRIMERA PARTE: ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES DE JOSÉ (PEPE) VILLALOBOS.....	IV
Conjunto musical “Los tres bemoles”.....	IX
Eduardo Villalobos Urdaneta.....	XIII
Grupo “Pentagramas del Ayer”.....	XV
SEGUNDA PARTE: COMENTARIOS GENERALES SOBRE EL REPERTORIO.....	IX
El vals Zuliano.....	XXII
La danza y contradanza Zuliana.....	XXIV
La Polka.....	XXV
Discusión crítica de las fuentes.....	XXVII
Clasificación de las fuentes.....	XXXIV
Comentarios específicos sobre cada obra.....	XXXV
CONCLUSIONES.....	XLVII
REFERENCIAS.....	L
TERCERA PARTE: Edición de las fuentes.....	1
ANEXOS	
Reproducción fotostática de las fuentes primarias.	
CD Grabación de las piezas de salón de Pepe Villalobos	

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Grado se centra en la edición crítica de la obra musical del compositor y violinista José (Pepe) Silvestre Villalobos Silva, nacido en Maracaibo alrededor de 1844, y fallecido en la misma ciudad el 3 de noviembre de 1916¹ o 1919² como lo señala la nieta del compositor que aún vive María Teresa Parra Villalobos. Fue violinista, contrabajista, violoncelista, bandurrerista, director y compositor de valeses, contradanzas, danzas y polkas en la época que se ha denominado la “Edad de Oro de la Música en el Zulia” (Matos Romero 1968:24). Fungió como director de las orquestas del Club Comercio, del Club Concordia y del Club Unión de Maracaibo (Hernández y Parra 1999).

Pepe Villalobos, como se le conocía popularmente, fue uno de los músicos zulianos que contribuyó con su obra a la historia cultural del Zulia de finales del siglo XIX y principios del XX. Será creador de un nutrido repertorio de piezas de salón, que se conoce muy poco, porque no se ha publicado. Lamentablemente la familia de este compositor ha preferido mantener como una herencia privada su música, posición muy respetada, pero que no ha facilitado el que la música se conozca en nuestros días. Sin embargo la historia trasciende y aunque ha sido difícil la labor de ubicar mayores referencias del compositor, es indudable su importancia en la historia musical zuliana de finales del siglo XIX y principios del XX.

Justamente nos parece importante llevar a delante el proyecto de edición de la música de este compositor. Para ello nuestra labor inicial consistió en ubicar y rescatar los manuscritos, tanto en archivos públicos como los que se encuentran en poder de particulares. En este sentido, recuperamos más de 140 piezas del compositor que ofrecemos en un inventario preliminar. Sin embargo, dado lo extenso de la colección

¹ Datos recopilados del Diccionario General del Zulia, 1999.

² Dato suministrado por la nieta sobreviviente del compositor la Sra. María Teresa Parra Villalobos en entrevista de Marzo de 2012

decidimos hacer a los efectos de este trabajo, una antología de su música, como muestrario de la creatividad de este compositor zuliano. Para ello escogimos 42 piezas representativas de su repertorio, partiendo del criterio de una atribución fuera de toda duda. Muchas de las piezas no tienen título, o no están claramente identificadas como de su autoría, por lo que preferimos escoger aquellas que evidentemente son de su mano.

También intentamos rescatar otras piezas de este autor que Hernández y Parra (1999) mencionan en su *Diccionario General del Zulia*, pero de las cuales no tenemos noticia de que se encuentren en algún fondo específico. Por otro lado, gracias a nuestra condición de violinista oriunda del Zulia, hemos tenido la oportunidad de conocer directamente e interpretar la música de este compositor y otros contemporáneos a él.

La música en los salones durante el siglo XIX ha sido tradicionalmente tratada de manera despectiva en la musicología local. A esto se refiere Mariantonia Palacios (Palacios M.A, 1997) cuando dice que “particularmente, la llamada música de salón -uno de los capítulos más representativos de nuestro siglo XX- ha sido poco estudiada por considerarla ligera o de poca monta en comparación con otros géneros en boga para la época, como fueron la ópera y la música sinfónica.” Sin embargo, en ella podemos encontrar importantes valores musicales que, debido precisamente a este prejuicio, permanecen relegados de las historias oficiales de la música. Esta es precisamente una de nuestras mayores motivaciones para escoger este tema de estudio.

Por supuesto la música de salón, como se la conoce, no es un fenómeno aislado del Zulia, sino que forma parte de una corriente musical de carácter nacional, proceso que comenzó hacia los años inmediatos posteriores a la Independencia, y que llegó a su etapa de esplendor hacia las postrimerías del Siglo XIX.

La presente edición crítica está enmarcada en la línea de investigación de edición de partituras del Departamento de Música de la Escuela de Artes de la Universidad Central de

Venezuela, cuya finalidad es realizar el rescate de fuentes primarias para llevar a cabo publicaciones de obras de compositores venezolanos pertenecientes a los siglos XIX y XX.

Nuestro trabajo se dividirá en tres partes. En primer lugar, haremos una breve reseña biográfica para ubicar en el contexto histórico-social los aspectos que rodearon a este compositor. En segundo lugar se estudiará el repertorio a través de un aparato crítico a manera de informe, donde se plantearan todos los problemas teóricos, metodológicos y contextuales originados a partir de la edición de esta música, y las soluciones que hemos propuesto. También en esta parte haremos una clasificación de los temas aquí escogidos en orden alfabético incluyendo género y tonalidad. En la tercera parte de este trabajo tenemos que el producto de esta investigación consistirá en una partitura contentiva de las melodías de Pepe Villalobos, con un cifrado para aquellos que deseen acompañarlas con instrumentos armónicos como la guitarra, el cuatro o el piano. Para finalizar, mostraremos en anexo las reproducciones fotostáticas de las fuentes primarias.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES DE JOSÉ SILVESTRE VILLALOBOS SILVA

En el año 1844, nace en Maracaibo José Silvestre Villalobos Silva, conocido en el ámbito musical marabino como “Pepe” Villalobos. Tuvo 9 hijos, Omer, Alí, Fernando, Elisa, Asa Isabel, Tista, Josefa, Mila y Luisa. Pepe Villalobos fue un violinista muy solicitado en las veladas musicales marabinas. Además, se le consideró un instrumentista de alto nivel, según la biografía de Amable Torres (compositor de la contradanza *La Reina*) que aparece en <http://saborgaitero.com/>. En ese texto se menciona al conjunto musical Los Tres Bemoles, el cual estuvo “integrado por músicos de la talla de Pepe Villalobos, Heraclio Fernández, Carlos López y Pablo Bernal”. También Matos Romero (1968:33) se refiere a Villalobos como un “violinista de fama”. Villalobos fue contrabajista, violoncelista, ejecutante de la bandurria, director y compositor. Desconocemos cómo fue su formación musical. No obstante, Matos Romero (1968:39) nos da luces al respecto cuando menciona que “nuestros aficionados al arte musical tuvieron que nutrirse de maestros privados extranjeros que llegaban a estas ciudades, muchos de los cuales resultaron magníficos profesores y ejecutantes, que dejaron sembrada la simiente entre nosotros”. Así mismo nos relata (Matos Romero, 1968:23) que “ejercieron marcada y notable influencia en el espíritu musical de esta región zuliana, los maestros Penella y Graciosi³, (italianos) Carmona, Tur y Ruis (españoles) y otros más que ayudaron a la formación de varios destacados maestros maracaiberos...[como] José o Pepe Villalobos”.

Sin embargo, en entrevista con su bisnieto el también músico y pianista Omer Villalobos, nos habla sobre la probabilidad de que su abuelo, al igual que su padre Eduardo Villalobos, estudiase con algún alemán de los tantos venidos a Maracaibo después de la gesta independentista. Esto no es difícil de suponer puesto que los inmigrantes alemanes predominaron en el comercio de Maracaibo hacia la segunda mitad del siglo XIX atraídos

³ El maestro Graciosi fue traído por el Gobierno del Estado Zulia para fundar la Banda del Estado el 9 de Febrero de 1878.(Matos Rómero,1968) La Banda Simón Bolívar del Estado Zulia tiene 134 años, su director actual es el Maestro Lucidio Quintero.

por el café y el expendio de víveres y mercancías secas, consolidándose como los importadores, exportadores, banqueros y prestamistas de todo el occidente del país en tiempos de Cipriano Castro (Revista Tendencias, 2004). Las principales casa de comercio alemanas las constituían Breuer Moller y Blohm y compañía. Elizabeth Gross (citado por Revista de Artes y Humanidades UNICA Año 8 N° 20 / Septiembre-Diciembre 2007, 85 – 108) alemana que se radica en Maracaibo en 1883 con su esposo el comerciante alemán Rodolf Gross, encargado de la gerencia de la Casa Blohm, dirige una serie de cartas a su amiga de la infancia en Alemania, Constanza, en las cuales refiere lo siguiente:

Hoy es nuestro aniversario de bodas. Ahora tenemos cuatro años de casados y son tantas las cosas que he vivido durante ese tiempo... En noviembre y diciembre me dieron entonces clases de baile pero no como en Alemania, por un profesor con el arco de un violín en la mano. Aquí se invitó a una señorita de la sociedad venezolana, llamada Elisa Corral, quien toca maravillosamente el piano para que viniera a tocar música en nuestra casa todos los sábados por la noche, a partir de las 8. Uno de nuestros alemanes toca muy bien el violín y resultó que tocaban los valsés más bellos y a quien aquí oye un vals, los pies les bailan solos. Y así cada sábado en la noche, nuestra sala era el punto de reunión de un grupo alegre. Y así aprendí a bailar.

Va a ser precisamente durante el último cuarto del siglo XIX, y bajo la presidencia del “Ilustre Americano” Antonio Guzmán Blanco, que Venezuela entra en un proceso de apertura comercial. Los gobiernos de Guzmán tipifican “la asociación entre política y negocios, con vistas a lograr un proceso de modernización inspirado en la idea de progreso” (Música Iberoamericana de salón, 1998:280). Estando en la presidencia del Estado Zulia el ingeniero Jesús Muñoz Tébar, Maracaibo se adscribe a este proceso. Siendo una ciudad portuaria, estratégicamente situada frente al mar Caribe, la política guzmancista permitió un auge del comercio exterior y del intercambio cultural. Maracaibo históricamente ha sido un puerto de intensa actividad económica, a fines del XIX se convirtió en asiento de una gran cantidad de extranjeros de origen europeo como ingleses, holandeses, italianos pero sobre todo alemanes. Según el historiador Bermúdez (1995:26):

Maracaibo vive un proceso de expansión económica que la coloca en la onda de la modernidad y progreso, tan en boga en el pensamiento liberal del mundo, imperante durante este siglo. Los sectores dominantes logran una estabilidad que unida al apoyo del gobierno local se traduce en la construcción de una ciudad según sus necesidades, intereses y aspiraciones, creando espacios

y lugares en los cuales pudieron desarrollar su vida cotidiana de trabajo, esparcimiento y vida familiar.

Durante este último cuarto de siglo, la ciudad de Maracaibo experimenta un cambio relacionado con innovaciones de carácter tecnológico, producto de este intercambio, que la ponen en franca ventaja con respecto a otras provincias del país: en 1879 se instala la red telefónica y en 1883 se inaugura el Tranvía. Otro gran acontecimiento lo constituye la inauguración del Teatro Baralt el 24 de Julio de 1883, que coincide con la llegada de la ya mencionada Elizabeth Gross, quien asiste en compañía de su esposo a representaciones de óperas, comedias y otros géneros teatrales en ese recinto. Durante los años de permanencia de Gross en Maracaibo -coincidentes con la vida de nuestro compositor- se produce el período cultural más activo en cuanto a publicación y difusión de ensayos políticos y literarios, poesía y casi todos los géneros literarios. En la década de 1880 a 1890 se publican más de ciento ochenta libros impresos en la ciudad, y circulan seis diarios en una ciudad que no cuenta con más de cuarenta mil habitantes (Cardozo Galué, 2006:44-45). Al respecto la musicóloga Nereida Petit de Iguarán, (Impacto del Teatro Baralt (www.revista.luz.edu.ve, enero 2012) refiere lo siguiente:

Eran noches de verdadero arte internacional en donde se escuchaban las melodías inolvidables de las sopranos, tenores, barítonos, bajos, vedettes y coros angelicales. Las más diversas funciones de todo género tuvieron cabida en el Teatro Baralt, para gozo y recreación de un selecto grupo social, veladas artísticas, recitales, compañías de zarzuela como la compañía de zarzuela Española de Enrique Lloret, una de las mejores que vinieron al país la cual debutó con “Campanone” en noviembre de 1895; óperas como las presentadas por la compañía Martínó cuyo programa incluía “La Traviata”, “Hernani”, “El Barbero de Sevilla”, “Fausto” y “Rigoletto” en junio y julio de 1884; compañías lírico-dramáticas, como las del Azuaga; compañías de circo y de títeres, prestidigitadores y transformistas, conciertos de piano, guitarra, violín, y las funciones de cine que se hicieron cada vez más frecuentes después de 1903 en que se estrenó el “Cinematógrafo” Lumiere en el Teatro Baralt.

Los espectáculos teatrales fueron una oportunidad no sólo para el disfrute y la expresión cultural de la población; sino también un medio para analizar la mentalidad de los maracaiberos, a través de su comportamiento en los espectáculos. Así cuando se presentó la pianista venezolana Teresa Carreño se pudo constatar que se había producido un cambio en el concepto de patria, anteriormente la patria era la región, la provincia. Los zulianos en el pasaporte ante la pregunta de nacionalidad respondían ‘marabina’, sin embargo al final del siglo XIX, ya se sentían venezolanos, y cuando Teresa Carreño se presentó en el Teatro Baralt fue recibida con gran estima y consideración, los discursos proclamados con motivo de su presentación descubren que se la asumió como propia por el hecho de ser venezolana.

La inauguración del Teatro Baralt dio un brillo especial a la ciudad de Maracaibo, haciéndose cada vez más popular las presentaciones de compañías de óperas y zarzuelas extranjeras que visitaban estas tierras. Para ese entonces, narra Omer Villalobos (V. entrevista a Omer Villalobos, diciembre 2011), su abuelo Pepe Villalobos fue el pionero de un movimiento que protestó contra la inconveniencia de que las compañías extranjeras trajeran músicos para la orquesta, quitándoles el trabajo a los artistas locales. Considerando que en Maracaibo había suficientes músicos, entregó un escrito al Presidente de Estado en protesta ante lo que él consideraba un atropello. Como resultado de esta pequeña gesta cultural se exigió en adelante a las compañías extranjeras la contratación de músicos en la ciudad, y se les permitió únicamente la traída del director de la orquesta.

Así mismo el cine mudo presentado no sólo en el Teatro Baralt, sino también en otros teatros de la ciudad, el Teatro Soto, El Variedades, El Imperio, El Principal, eran fuentes de trabajo para los músicos zulianos de la época. Al respecto el gran compositor zuliano Rafael Rincón Gonzales narra lo siguiente: “La ambientación de las películas en los cines y teatros era con música venezolana y zuliana en vivo. José Pepe Villalobos, el maestro Trinidad Rosales, Miguelito Rivas, entre otros, deleitaban con sus valeses”.⁴ (<http://lamaracucharadio.com>, Febrero 2012)

Otros importantes acontecimientos suceden en los siguientes años:

-En 1886 el Ferrocarril de la ceiba

-En 1888 el alumbrado eléctrico

-1890 El Zulia recupera su soberanía (antes estaban unidos Zulia y Falcón)

⁴ La Maracucha Radio.com: Vamos para el cine mudo y de a locha! Texto: Daniela Romero Nava

-1891 se instala la Universidad del Zulia

-En 1895 se constituye La Cámara de Comercio de Maracaibo

Como ya hemos destacado anteriormente, la colonia alemana en Maracaibo para el período, era la más numerosa y poderosa. Los alemanes se reunían, en los clubes sociales del centro de la ciudad para la tertulia vespertina una vez finalizada la jornada de trabajo⁵. Por ello deciden en 1891 fundar El Club de Comercio, presidido por el alemán Eduardo Von Jess (Hernández y Parra, 1999:654).

Para este momento, Pepe Villalobos en plena madurez, contaba con una fama bien ganada, como violinista, compositor pero además como director y así, como nos relata su bisnieto Omer Villalobos, fue llamado a animar la velada de inauguración del Club de Comercio. Así mismo se encargó de la dirección de la orquesta de dicho club durante los años posteriores y también dirigió las orquestas del Club Concordia y del Club Unión (Hernández y Parra, 1999: 2291).

Corría el año 1891 cuando se funda el Club Del Comercio de Maracaibo, presidido por el alemán Eduardo von Jess. Para el 2 de Diciembre de ese mismo año se inaugura formalmente el local, por lo cual suponemos que durante esta velada muy posiblemente toca la orquesta dirigida por Pepe Villalobos.⁶

⁵ Uno de estos alemanas era el señor Willy Larsen quien acostumbraba a tener tertulias musicales en la quinta de su propiedad denominada “Los Alisios” en la avenida “El Milagro “a orillas del Lago, donde funcionó posteriormente “El Club Alianza”. El Señor Larsen ejecutaba el violoncelo pero le gustaba nuestra música criolla e invitaba muy a menudo a Pepe Villalobos, Evencio Añez (violinista), Epaminondas Gonzales (clarinetista), Amable Torres (bandurria), Carlos López(bandurria) y otros muchos más. (Matos Romero, 1968.p:13)

⁶ Pepe Villalobos dirigió la orquesta del Club de Comercio posiblemente hasta 1907 según datos suministrados por su nieto el violinista Eduardo Villalobos en el año 1986.

El Club Del Comercio de Maracaibo ha sido durante sus 120 años un club de importancia en las celebraciones marabinas, pero en las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del XX, ha sido famosos sus saraos y sus miembros de la elite comercial de la ciudad. Las fiestas aniversarias tienen una connotación especial pues coinciden con El Rosario de la Aurora⁷ y toda la ciudad se une en una misma celebración: “Parejas bailadoras del sarao aniversario del Club del Comercio, estrenadoras del último valse de Pepe Villalobos, o de la recién llegada contradanza de Amable Torres” (*Revista Tendencia*, 2012, edición 59).

CONJUNTO MUSICAL “LOS TRES BEMOLES”

Este conjunto musical fue fundado por Amable Torres e integrado a su vez por Pepe Villalobos, Heraclio Fernández, Carlos López, Pablo Bernal y dirigido por Joaquín Baralt (<http://saborgaitero.com/>, enero 2012)

Fue un conjunto que se dedicaba a la interpretación de la música folklórica zuliana que estaba en boga para la época, es decir, valeses, danzas, contradanzas, mazurkas y polkas zulianas.

Su año de fundación es incierto, pero si tomamos en cuenta la participación de Heraclio Fernández en el grupo, podemos deducir que fue en el período en el cual Fernández se radica nuevamente en su ciudad natal, durante un lapso de aproximadamente tres años. (Paredes, 2007:15). Según Paredes, Fernández se radica nuevamente en su ciudad natal Maracaibo en el año 1880. Allí se dedica a dar lecciones de piano y de teoría musical.

⁷ El Rosario de la Aurora es la ceremonia que pone término a los festejos chuiquingueños, en la madrugada del primer domingo de diciembre. En los buenos tiempos de la devoción, esta solemnidad apretaba de nuevo la muchedumbre en el templo del retablo milagroso, como en el propio día del aniversario mariano. Era también la madrugada del feligrés de otras parroquias de la ciudad, de las caras extrañas en la comarca saladillera, parroquianos de raros atuendos y caminar inseguro; parejas bailadoras del sarao aniversario del Club del Comercio, estrenadoras del último valse de Pepe Villalobos, o de la recién llegada contradanza de Amable Torres; clientela que le iba llegando a la plaza del Comercio. *Revista Tendencia* #59, 2012.

Podemos suponer que también tocó en las veladas musicales marabinas e integró en sus primeros años este conjunto. Siendo que Fernández vivió la mayor parte de su vida en Caracas, los escasos años que pasó en Maracaibo fueron de intensa actividad artística.

Ahora bien, suponemos que el nombre de la agrupación en sus comienzos debió ser otro, pues lógicamente “Los tres bemoles” denota una agrupación integrada por tres músicos, y sin embargo al principio sus integrantes sumaban cinco.

Curiosamente para la misma época (1880) existía un grupo en Europa con el nombre “La troupe Garraus”, integrado por tres músicos españoles radicados en París. El nombre que utilizaron en castellano fue también “Los tres bemoles”. Aunque el estilo de esta agrupación era muy excéntrico (sus instrumentos eran fabricados con objetos del uso diario como chocolateras, jarros, regaderas y hasta macarrones) nos llama mucho la atención que se llamara nuestro conjunto local de la misma manera.

La troupe Garraus visita América hacia el año 1890. En Caracas Mariantonia Palacios nos indica que tuvieron gran éxito en las presentaciones en Caracas en el Teatro Municipal desde el 18 de Julio de 1891(Palacios, M “Orquesta exótica del siglo XIX”, 2011).

Posteriormente se trasladan hacia Puerto Cabello y Valencia. En septiembre del mismo año hacen sus presentaciones en Maracaibo: “El trabajo de la simpática troupe es fino, delicado, agradable...” (*El Zuliano*, 9 de septiembre de 1891).

Para 1883, Heraclio Fernández se muda de nuevo a Caracas,⁸ por lo cual debió dejar el grupo y dedicarse de nuevo a sus lecciones de piano, reparación y afinación de pianos. Realiza entonces una nueva edición de un método que había publicado en 1876⁹,

⁸ Para el 27 de Marzo de 1883, Heraclio Fernández se encontraba de nuevo en la capital. (Paredes, 2007:15)

⁹ Fernández había hecho una primera edición de su método para diciembre de 1876 cuando lo comercializa a través del *Diario de Avisos* (Paredes, 2017:33)

actualizando el nombre y el contenido, bajo el título de *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 a la altura de todas las capacidades*. (Paredes, 2007:36)

Ya hacia finales del siglo XIX, el conjunto “Los Tres Bemoles”, queda constituido por el trío de músicos ya mencionados: Pepe Villalobos (violín, violoncello y bandurria), Amable Torres (bandurria) y Carlos López, alias “Peotica” (bandurria) (Matos: 1968:37). El piano queda descartado de la agrupación, debido a la ausencia de Heraclio Fernández. Tal fue la fama del conjunto que se presentaron innumerables veces en Maracaibo pero también en Caracas con muchísimo éxito (Matos Romero, 1968:37). El trío también traspasó fronteras y llegó hasta a los Estados Unidos. Al respecto, el cronista de la ciudad de Maracaibo Fernando Guerrero Matheus afirma que “el trío de cuerdas ‘Los Tres Bemoles’, de extraordinaria popularidad en Maracaibo hacia principios del presente siglo...trató de abrirse paso en aquel país [USA] dando a conocer al mismo tiempo nuestra música y nuestras canciones” (*Panorama*, 1964).¹⁰. En su repertorio figuraban piezas que estaban en boga y muchas composiciones de la autoría de sus miembros y de compositores amigos: *El Diablo suelto* de Heraclio Fernández, *Los potes de José Andrés* de Trinidad Rosales, *Los licores de Bohórquez* y *El ciclista* del Eduardo Perich recién compuestos, los valeses de inspiración de “Pepe” Villalobos y la recién estrenada contradanza *La reina* de Amable Torres entre muchos otros (Matos Romero, 1968:37).

Posterior a su regreso de Estados Unidos, se reorganiza el conjunto “Los Tres Bemoles”, pero ya no como un trío sino como conjunto orquestal de doce músicos, siempre bajo la

¹⁰ En este artículo el cronista de la ciudad de Maracaibo Fernando Guerrero Matheus, publica en *Panorama* el Viernes 3 de Julio de 1964, un artículo dedicado a Amable Torres en el cual indica que Amable Torres pertenece a la promoción artística que mayor brillo da y mayor influencia ejerce en la llamada “Edad de Oro” de la música popular zuliana. En esa promoción incluye a nuestro compositor Pepe Villalobos y a los músicos zulianos Eduardo Perich, Fulgencio María Campos, Heraclio Fernández, Adaulfo Guerrero, Vidal Calderón, Adolfo de Pool y otros muchos.

dirección del violinista y compositor Joaquín Baralt, teniendo una brillante y dilatada actuación como orquesta de baile en los más distinguidos centros sociales de Maracaibo.

Parte de los Integrantes eran los músicos zulianos Carlos Padrón, Amable Torres, Francisco Díaz, Abraham Torres, Heraclio Ramos, Pablo Bernal, Pepe Villalobos, Joaquín Baralt entre otros (*Panorama*, 1964). Sin embargo, creemos que ya el nombre de “Los tres bemoles”, no se ajustaba al formato del grupo y debió llamarse “La estudiantina” tal y como lo menciona su nieta María Teresa Parra Villalobos¹¹ (entrevista a María Teresa Parra Villalobos, Marzo 2012). Constituirá éste un nombre más adecuado, ya que estaba integrado en su mayoría por bandurrieristas, guitarristas y el bajo ejecutado por Pepe Villalobos. En la siguiente gráfica se aprecia entre otros a Pepe Villalobos.¹²



La gráfica que ilustra el artículo agrupa doce artistas del grupo. Segunda Fila, izquierda de

¹¹ María Teresa Parra Villalobos indica que su abuelo Pepe Villalobos tocaba junto a Amable Torres, Juan López y otros en un conjunto denominada “La estudiantina”. Entrevista a María Teresa Parra, Marzo 2012.

¹² Primera fila, sentados de izquierda a derecha: Carlos López, Amable Torres y Francisco Díaz (bandurrias). Segunda fila, izquierda derecha; segundo de la fila Abraham Torres (guitarra); Heraclio Ramos (bandurria); quinto de la fila, Joaquín Baralt. Tercera fila, izquierda derecha: tercero de la fila, Pablo Bernal (guitarra) y el extremo derecha de la fila Pepe Villalobos (contrabajo). Tomado de *Panorama* viernes 3 de Julio de 1964

EDUARDO VILLALOBOS

Mención especial en este trabajo de grado merece el nieto del compositor, el violinista Eduardo Villalobos Urdaneta, quien nació en Maracaibo el 13 de octubre de 1905. Es hijo de Omer Villalobos y Carmen Urdaneta de Villalobos. Eduardo Villalobos se casó con Eloísa del Carmen Becerra Cárdenas en la ciudad de Maracaibo.

Eduardo Villalobos estuvo toda su vida ligado a la música de su abuelo y en general también a los amigos compositores y músicos compañeros de Pepe Villalobos. Tuvo cuatro hijos, todos músicos: Eduardo, Omer, Renato y Carmen Rosa Villalobos. Se dedicó a promover la música de su abuelo junto a los otros compositores, en las veladas familiares o de amigos tan populares en el Maracaibo de antaño, y que poco a poco se fue perdiendo dentro de la modernidad de la ciudad. Paralelamente a esto se dedicó a su negocio de bicicletas en la ciudad de Maracaibo.

El niño Eduardo se sentaba junto a su abuelo Pepe a esperar algunas mañanas al lechero. Eduardo Villalobos recordaba esto de manera vívida ya que una de las veces ocurrió el día de su cumpleaños, el 13 de octubre de 1913, cuando contaba ya 8 años de edad (v. entrevista a Omer Villalobos, 2011). Ya Eduardo Villalobos, convertido en un adolescente de 12 años, comenzó con su negocio de alquiler de bicicletas. Cuenta su hijo Omer, que su papá daba en alquiler las bicicletas de sus tías en la Plaza Baralt de Maracaibo. Con esfuerzo y tenacidad pudo comprar bicicletas propias para el alquiler, por lo cual muy joven aún, tuvo su propio negocio. Posteriormente trabaja en el Banco Venezolano de Crédito, pero no olvida su negocio de bicicletas, y con el fruto de su trabajo comienza a importar repuestos y bicicletas a Maracaibo.

Tuvimos la dicha de conocer a Eduardo Villalobos hacia el año de 1986, cuando convertido en un abuelo de 81 años contaba historias y tocaba los vals de su abuelo. Tocaba el violín por “fantasía”, como decía él. Aprendió sus primeras lecciones de violín de la mano de su abuelo Pepe Villalobos, quien le inculcó el amor por la música, y sobre

todo, por la música zuliana de salón. Posteriormente a la muerte de su abuelo contó con otros maestros de música, el violinista Heraclio Ramos en 1922, y el destacado violinista y maestro de música Evencio Añez Parra en 1923. (Tomado de escrito a máquina de escribir hecha por Eduardo Villalobos)

Eduardo Villalobos, nunca perteneció a un grupo musical en particular en su juventud. Sin embargo, tocaba en veladas familiares y de amigos con sus compañeros músicos de la Plaza Baralt de Maracaibo. Es así como posiblemente lo incluyeran en las agrupaciones de antaño como “Los viejitos del saladillo” o “Los antañones”.



En la gráfica se puede apreciar a Eduardo Villalobos al violín.

GRUPO PENTAGRAMAS DEL AYER

Para 1986, Samuel Salas¹³ decide formar un grupo llamado “Pentagramas del ayer”, cuyos intérpretes eran Eduardo Villalobos Urdaneta y Susana Salas en los violines, Omer Villalobos en el piano, Osvaldo Parra en el cuatro y él mismo en el cello y contrabajo. Este grupo se presentó en algunos conciertos públicos y en televisoras regionales, pero sobre todo en veladas familiares y de amigos muy al estilo del siglo XIX. Asimismo, este grupo logró consolidar un amplio repertorio de piezas de salón de finales del siglo XIX y principios del XX de autores zulianos como Pepe Villalobos, pero también de muchos otros que merecen su reconocimiento dada la abundancia y calidad de sus composiciones. Entre estos compositores recordaremos a Carlos Padrón con su contradanza *Flor de un día*,¹⁴ Amable Torres con su muy famosa contradanza *La reina*,¹⁵ de Trinidad Rosales, el vals *Los potes de José Andrés*;¹⁶ de Eduardo Perich, el vals *Bella Vista*; de Heraclio Fernández su famoso vals *El Diablo Suelto*;¹⁷ de Carlos Arrieta (entrañable amigo de Pepe Villalobos) su vals *Olvidado en vida y Amanda*; de Federico Barboza, su vals *Un Capricho*; de Julio Añez

¹³ El músico y abogado Samuel Salas (1958-2008) fue violoncelista de la Orquesta Sinfónica de Maracaibo y un musicólogo innato quien llevaba adelantada una investigación sobre los compositores zulianos de finales del XIX y principios del XX.

¹⁴ Esta contradanza ha sido catalogada por músicos marabinos de antaño, incluyendo al violinista Eduardo Villalobos, como mejor concebida melódicamente que *La reina* de Amable Torres. (Matos Romero, 1968: p13)

¹⁵ *La reina* “fue estrenada por la orquesta de baile, dirigida por Pepe Villalobos, alrededor de 1898 en el Club de Comercio situado en la sede de la Plaza Baralt y se tituló originalmente *Los Aires del Milagro* en alusión a la casa del alemán señor Willy Larsen, cuya residencia se situaba en el Milagro a orillas del Lago y cuyo nombre eran ‘Los Alisios’. El señor Larsen al escucharla dijo a Amable Torres que esa contradanza era tan bella que merecía llamarse ‘La Reina’ por ser la reina de las contradanzas”. (Matos Romero, 1968: 12).

¹⁶ Este vals es de particular rapidez y fue compuesto para ser interpretado en las competencias entre los instrumentistas. Se adapta más al clarinete que al violín por los saltos de intervalos abiertos que tiene, al igual que el vals *Copa de Champán* (sic) de Pepe Villalobos. En la Banda de Concierto Simón Bolívar de Maracaibo se encuentra un popurrí de vales llamado *Los tres cachúos* arreglado por Ulises Acosta y que tiene su vals *El alacrán*, *Los potes de José Andrés* de Trinidad Rosales y *Copa de Champán* de Pepe Villalobos. (v. entrevista a Lucidio Quintero, enero de 2012)

¹⁷ Este vals estuvo dedicado a los redactores del periódico *El Diablo Suelto* y publicado en la edición del 19 de marzo de 1878 (Paredes, 2007: 62)

Puche, su conocidísimo vals *Club del Comercio*;¹⁸ de Ulises Acosta Romero su vals de difícil ejecución por su tiempo rápido *Los amores de Roquito*,¹⁹ entre otros muchos.

Durante cuatro años este grupo Pentagramas del Ayer participó en innumerables veladas, conciertos privados y una grabación en video que se hiciera para el programa *Patrimonio*, de la Televisora de los Niños Cantores del Zulia en 1987, conducido por el médico y musicólogo zuliano Dr. Rafael Molina Vílchez, incansable investigador y amante de la historia zuliana, también autor de las letras de varias gaitas zulianas. Lamentablemente Eduardo Villalobos dejó de existir en Maracaibo en el año 1990, dejando su legado y su amor por la música zuliana del siglo XIX arraigada en nuestros corazones.

Posteriormente Samuel Salas queda encargado por motus proprio de la recopilación tanto de los vales de Pepe Villalobos, como de otros tantos compositores decimonónicos, al igual que la reconstrucción de la historia y de los datos biográficos de los mismos. De todo esto surge la idea de grabar un CD profesional en el cual quedara plasmada la música zuliana de incalculable valor para las generaciones futuras. No fue fácil la ardua tarea de convencer a los que de alguna manera tienen el poder económico para llevar hacia adelante un proyecto de esta naturaleza y hasta ahora no se ha podido grabar. Sin embargo, fue mucho el camino andado y la autora de este trabajo se ha nutrido de esta investigación. Samuel Salas fallece en Maracaibo el 5 de junio de 2008. A continuación parte del proyecto original musicológico y discográfico que se quería realizar en 1998:

¹⁸ Este vals fue ganador del concurso del Club de Comercio de Maracaibo en el siglo XIX, que figura aún hoy en día en el repertorio de la Banda de Conciertos Simón Bolívar de Maracaibo. (Hernández y Parra 1997; 166)

¹⁹ Este vals aunque es conocido como composición de Ulises Acosta. Omer Villalobos Becerra (2011) afirma que este vals fue compuesto por Pepe Villalobos para Roque Atencio.

GRUPO: PENTAGRAMAS DEL AYER

Nace del feliz encuentro, animadas tertulias, anécdotas y veladas musicales con el Sr **Eduardo Villalobos Urdaneta** (hoy difunto) en su casa de habitación de la Avenida las Delicias (frente a lo que es hoy el elevado), nieto del prolífico compositor nacido en Maracaibo: **José Silvestre (pepe)Villalobos**. A ellos y a su distinguida familia, quienes nos prodigaron estimación, inspiración y luces de cómo tocar verdaderamente esta maravillosa música, dedicamos este trabajo musical. Así surgió el Grupo Pentagramas del Ayer ; para difundir en familia, los géneros populares del Maracaibo de ayer, Valses, Danzas y Contradanzas (muchas de ellas sólo en la memoria del Sr Eduardo Villalobos)

Hoy transcritas en estos arreglos especiales para este CD. Música que tuvimos la oportunidad de interpretar y disfrutar en notables hogares e instituciones de Maracaibo. Grato recuerdo el feliz día que grabamos para la Televisora (NCTV) para el programa Patrimonio, bien conducido entonces, por el Dr. Rafael Molina Vilchez, buen profesional de la medicina y acucioso investigador cultural de nuestro Estado. Hoy tras un prolongado receso aprovechado para el crecimiento, viene de nuevo **PENTAGRAMAS DEL AYER** al escenario Zuliano, a fin de continuar la divulgación y enriquecimiento de la memoria musical de la región y volvemos “**con todos los hierros**” deseando compartir con ustedes este volumen y los subsiguientes que podamos producir con su apoyo.

Muchas Gracias.-

Redactado por Samuel Salas en 1998

GRUPO* PENTAGRAMAS DEL AYER

ENTIDADES PATROCINANTES

◆
Primera parte E

VALSES- EL CARNAVAL DE 1896 -JULIA ELENA -
AUGUSTO.- y NARCISO de Jose Silvestre (pepe)Villalobos

Segunda parte

VALSES: EL FOGOSO - QUEJAS DEL ALMA - DANZA MA-
RACAIBO de Jose Sipepe Villalobos- CONTRADANZA DE 1922

Tercera Parte

VALS DE PERICH de Eduardo Perich CONTRADANZA: FLOR
DE UN DIA de Carlos Padrón VALS AIRES DE EL MILAGRO

DIRECCION GENERAL: SAMUEL A. SALAS P.
y SUSANA B SALAS P

PRODUCCION SAMUEL SALAS -

DIRECCION ARTISTICA JOSE LUIS BALDA F

*ARREGIOS *SAMUELA SALAS P.

+ SERGIO EACCIO Z

Dep leg. No. 0

VALSES DANZASY CDANZAS ZULIANAS

La música de aniano, legado de bellas e ingeniosas obras en los generos musicales de entonces, entre los cuales figura el Vals, que aunque tiene su origen en la Europa de 1800, en el Zulia se va a enriquecer con significativos aportes tales como el figuraje rítmico No. de partes, giros melódicos y armónicos, aspectos que le imprimieron esa particularidad tan especial; la chispa, el sabor y la pimienta del zuliano. Así mismo La Danza, precursora de la antigua Danza de los lanceros en España y el rigodon de origen provincial figura como género musical muy apreciado: alegre y jocoso para bailar y pararsear y la Contradanza que evoca el romance, la gracia y elegancia de una época en los movimientos corporales y figuras coreográficas tan finamente elaboradas para grupos en las ocasiones especiales y bailes que tanto disfrutaron nuestros abuelos en el zuliano y el país Generos que luchan hoy, muy en desventaja, por sobrevivir ante la avalancha de las producciones modernas foráneas. En todo caso he aquí que están presentes en este C.D. Vol 1 Como un homenaje del grupo PENTAGRAMAS DEL AYER a nuestra identidad musical y talento de los compositores de nuestro ayer Zuliano. Temas que han sido incluídas gracias a años de investigación, la bondad y cordialidad de los familiares de los compositores expresados y que han sido injustamente olvidados y la significativa contribución de quienes patrocinan este CD todos unidos así a fin de engrasar la memoria cultural de la Región.-
Samuel Salas

◆
Productor:

Grupo
PENTAGRAMAS DEL AYER

Nota hecha por Samuel Salas para el proyecto de grabación del CD de música decimonónica Zuliana en 1998.

COMENTARIOS GENERALES SOBRE EL REPERTORIO

LA MÚSICA DE SALÓN

El auge de la música en el Zulia corre paralelo con la literatura, y es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando ambas actividades adquieren dimensiones extraordinarias, conociéndose como la Época de Oro del Zulia (Ferrer, 1988:73). Es el Zulia heredero de una verdadera “revolución” literaria que se gestó después de la independencia. Figuras tan importantes en la literatura venezolana reflejan el auge cultural que latía en el corazón de la ciudad de Maracaibo, irónicamente llamada por Guzmán Blanco “playa de pescadores” (Besson, 1945:20). Herederos de Rafael María Baralt, surgen hacia las postrimerías del siglo XIX escritores tan importantes como Idelfonso Vázquez (1840-1920), Udón Pérez (1871-1926), Guillermo Trujillo Durán (1884-1967) entre otros. Existía una actitud proclive del hombre hacia todo cuanto representaba conocimiento. En medicina, jurisprudencia, literatura, pintura, teatro, etc., existió toda una pléyade importante de valores culturales (Ferrer, 1988:18).

En este contexto histórico, los compositores encontraron un clima favorable para sus obras. En las veladas literarias se cultivaron pequeños conciertos y se organizaron bailes como modo muy importante de socialización y esparcimiento. Las tertulias y salones sirvieron de punto de encuentro para los artistas. No hay duda-según Matos Romero- que desde mediados del siglo XIX y hasta comienzos del XX, tuvo gran auge el desarrollo de la música del Zulia, lo que se ha denominado también “Edad de Oro” del movimiento musical zuliano, entre otras cosas por el gran número de magníficos ejecutantes y buenos compositores que dio la región. Sin embargo, ha sido un arduo trabajo disponer de literatura referente a la música de salón en el estado. Los textos que hablan de la música de salón en Venezuela, sólo se ocupan de la música de Caracas, ignorando las otras regiones. Hemos encontrado en esto una gran deuda musicológica con nuestra música regional.

En general, la posición de la musicología frente a la música de salón ha sido un poco despectiva. José Antonio Calcaño en su libro *La Ciudad y su Música*, refuerza esta polémica postura frente a la producción musical a la cual hacemos referencia. Al remitirse al vals “criollo” llega a decir (Calcaño, 1985:375):

El vals llegó a ser casi una locura durante muchos años. Todo el mundo lo componía, ya que solo era necesario inventar una melodía... Así se convirtió en una especie de monomanía entre los compositores y entre el público... Tuvo estas consecuencias funestas, pues si por una parte se produjeron algunos muy hermosos y hasta de altos méritos artísticos, hubo también abundancia de composiciones mediocres.

Más adelante, cuando se refiere a la música de salón en el interior del país, solo hace mención de una pequeñísima parte del gran número de compositores zulianos, y de alguna manera da a entender que se trataba de músicos aficionados (Calcaño 1985, 409):

En Maracaibo habría también buenos aficionados, que componían piezas ligeras o populares, y tenían también reuniones musicales hogareñas. Cabe recordar los nombres de Juan Delgado, Fulgencio Campos, Aaulfo Guerrero, Elpidio Paz, Vilchez, Chávez, Perichi, Villalobos, Ezcaray y el cojito Landaeta.

Estas reuniones eran más sociales que musicales, y dentro de lo musical, el porcentaje verdaderamente artístico era muy pequeño, pero todos pasaban un buen rato.

Ahora bien, veamos brevemente quienes eran estos “aficionados” a quienes Calcaño hace referencia. El músico y compositor Juan Delgado fue Director de la Banda de Estado y fecundo compositor, además de magnífico ejecutante de la flauta. (Matos Romero, 1968, 25). Era por tanto, más que un aficionado. Fulgencio María Campos fue un músico zuliano que tocaba el bombardino en la Banda del Estado y sub-director encargado por enfermedad del Maestro Juan Delgado, además de profesor en el “Círculo Artístico del Zulia” (Matos Romero, 1968:28). Era por tanto, más que un aficionado. Aaulfo Guerrero fue un destacado maestro de música, autor de una teoría musical basada en números y ejecutante de trompeta (Matos Romero, 1968:28). Era por tanto, más que un aficionado. Elpidio Paz, fue magnífico ejecutante de trompeta, actuando en las orquesta de ópera y opereta que llegaban a la ciudad de Maracaibo y también fecundo compositor (Matos Romero, 1968: 26). Era por tanto, más que un aficionado. El compositor José Antonio Chávez fue, además

de presidente de la Corte Suprema de Justicia del Estado Zulia, ejecutante de la flauta y autor de la música del Himno del Zulia,²⁰ quien ganó el concurso con dicha composición (Matos Romero, 1968, p: 29). Era por tanto, más que un aficionado. Eduardo Perich ocupó el puesto que dejaría el profesor Juan Delgado y dirigió por muchos años la Banda del Estado, además participó en el concurso para escoger el himno del estado Zulia y según otros compositores, su composición de corte marcial ha debido ser la ganadora (Matos Romero, 1968 p: 25). Fue tan reconocida la labor musical del maestro Perich que se designó una arteria vial en Maracaibo con su nombre, por orden del consejo del Distrito Maracaibo en 1926. Era por tanto, más que un aficionado. Por último, el compositor Pepe Villalobos, lo hemos conocido en estas líneas y sabemos que fue un músico estudiado y que ejerció su profesión como modo de vida. Fue también, como todos los anteriores, algo más que un aficionado.

A todo lo referidos en los párrafos anteriores, se suma la muy importante opinión que nos ofrece Hugo Quintana en la reciente conferencia anual “José De Oviedo y Baños” en su edición 2012 llamada *Para una historia de la historiografía musical de Venezuela*: “...creo que corresponde reconocer lo que es obvio: seguimos careciendo de una historia integral de la música en Venezuela.” Según Quintana (2012:22), han sido loables los esfuerzos de Calcaño, Plaza, Calzavara, Milanca Guzmán para elaborar una historia de la música en Venezuela, pero todos se reducen prácticamente a la música de Caracas. Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XX, van a aparecer algunas investigaciones historiográficas locales, que diversos motivos no tuvieron una difusión nacional.

²⁰ El Himno del Estado Zulia, fue escogido en un certamen promovido por las autoridades del Estado en 1907, para dotar al Zulia de un himno regional, resultando ganador el compuesto por José Antonio Chávez, que a partir de entonces se erigió en el Himno oficial del Estado.

En este caso tenemos el ensayo que realizara en Maracaibo Ramón Matos Romero, titulado *Conceptos sobre el origen histórico, evolución y desarrollo de la música en el Zulia*,²¹ el cual se anticipó en diez años a *La ciudad y su música* de Calcaño, por lo cual muy probablemente ha podido ser la primera historia musical fuera de Caracas (Quintana, 2012:19)

EL VALS ZULIANO

El vals, valse, wals, walts, waltzer o valz, eran las diversas formas usada para designar en el siglo XIX una pieza musical con tiempo de tres por cuatro (Paredes, 2007:41). Según María Antonia Palacios (1997:104), fue “el folclore propio de las distintas regiones donde se desarrolló el vals lo que determinó sus variantes. También en Venezuela ocurrió algo semejante”. De estas influencias regionales resulta el vals zuliano. El vals zuliano estuvo entre las composiciones preferidas de los compositores regionales de la época estudiada. Una de las características más resaltante del vals zuliano lo constituye su “aire” movido que dificulta su ejecución²².

²¹ Trabajo que obtuvo el Primer Premio en el Concurso sobre Literatura Musical promovido por el Ejecutivo del Estado Zulia para conmemorar el Día del Músico Venezolano en 1948. Se le adjudicó por unanimidad del jurado integrado por Cayetano Martucci, Roberto Paz, Aniceto Ramírez y Astier, Elías Núñez, Manuel Arráez, el premio “Dr., José Antonio Chávez”. El sobre fue abierto el 7 de Diciembre de 1948 en la Secretaría de Gobierno y resultando el seudónimo “Ariel” correspondiente al Dr. Manuel Matos Romero (Matos Romero, 1948).

²² Ejemplos de vales zulianos de difícil ejecución por su ritmo movido están *El Diablo Suelto* de Heraclio Fernández, *Los Potes de José Andrés* de Trinidad Rosales y *Copa de champán* de José Pepe Villalobos entre otros

Lo anteriormente expuesto tiene que ver en muchos casos con las competencias que se dieron durante las postrimerías del siglo XIX entre autores de vales e intérpretes de los instrumentos como el violín, clarinete y flauta.²³

Otra de las características fundamentales del vals zuliano es que consta generalmente de 3 o 4 partes cada uno, mientras que el valse de otras regiones del país especialmente en Caracas por lo regular consta de dos partes.²⁴ (Matos Romero 1968:10). Estos periodos o partes pueden ser de 16 o 32 compases como en el caso del vals de Pepe Villalobos llamado *Labios rojos*, el cual consta de 4 partes, dos de ellas de 16 compases, una tercera de 32 compases y la cuarta al estilo de una coda de 16 compases finales que se repiten.

Otra de las características del vals zuliano, a la par de sus homónimos del resto del país, se refiere a la “melodía saltaperico, que consiste en la configuración de giros melódicos con proliferación de silencios e interrupciones” (Palacios, 1997:10). Esta modalidad de composición fue usada regularmente por Pepe Villalobos, en valeses como *Narciso* y *Elena*, muy característicos de melodía saltaperico. También encontramos en sus composiciones el hipermetro, el ritmo sesquiáltero y valeses con ritmo rápido que hace difícil su ejecución.

²³ En entrevista al músico zuliano Lucidio Quintero, director actual de la Banda de Concierto Simón Bolívar del Estado Zulia, en referencia al vals zuliano refiere lo siguiente: “yo he escrito acerca del uso de Clarinete como un instrumento que incluso destronó al violín en la música de salón, ya que el cuarteto clásico zuliano era compuesto por clarinete, cuatro, piano y violón. En esta época se dieron competencias férreas con consecuencias muchas veces graves. El asunto era quien tocara más rápido por eso el vals se usó, además del baile, para la competencia por lo cual mutó a la forma zuliana, es decir ‘tripartito’ con ritmos más acelerados. Era una característica fundamental la velocidad y las improvisaciones para la competencia, se apostaba dinero para poder ver bien la competencia. De allí surge el vals de ‘Pepe’ Villalobos *Copas de Champán* que fue usado tanto en las competencias por su grado de dificultad para tocarlo rápido, pero también se usaba en los brindis de los alemanes”

²⁴ Heraclio Fernández, quien escribió casi toda sus composiciones en Caracas, destaca en su método para acompañar en el piano, lo siguiente:” Todas las piezas de baile se componen por lo regular de dos partes, llamadas *primera* y *segunda*, aunque muchas veces los Valeses y las Polkas tienen más de dos, según el gusto del compositor”. (Fernandez, 1876 p.25)

LA DANZA Y CONTRADANZA ZULIANA

La danza es un género musical extendido por varios países incluyendo naturalmente Venezuela. Derivado de la contradanza, la danza fue adquiriendo características locales en América que la convirtieron en uno de los géneros más importantes del continente. Al igual que el vals, recibió aportes de los ritmos propios de cada región. La danza zuliana está escrita en compás de 2/4, con dos períodos o partes de 8 a 16 compases que se repiten. Cuando es ejecutada con ritmos muy rápidos suele parecerse al ritmo del merengue y por lo tanto se dice entre músicos que es una “danza amerengada”.²⁵ Esto último puede derivarse del ritmo aparecido hacia 1882, principalmente en Caracas, que según Isabel Aretz se denominó “danza-merengue” o “ritmo merengue” y al contagiarse nuestros músicos zulianos con este nuevo ritmo, comenzaron a componer piezas musicales con el moderno ritmo del “merengue” derivado de la danza y es cuando surge la “danza amerengada”²⁶ (citada por Matos Romero, 1968: 16).

La contradanza por su parte era la música que acompañaba un baile de origen inglés. Su nombre proviene del término inglés *country-dance*, o “danza campestre”. Es un baile de figuras. La contradanza española por su parte proviene de la contradanza inglesa y de la francesa, trasplantada desde España a América en el siglo XVIII. Ahora bien, la contradanza zuliana está escrita en compás de 2/4 con periodos de 8 compases cada una o de 16 compases sin repetición. Se diferencia de la danza zuliana, en que la contradanza se escribe en semicorcheas y también en corcheas con punto-semicorchea, (Matos Romero, 1968:11). Además, la danza está escrita en tresillos de corcheas en la primera parte del compás, su melodía es característica, y también su acompañamiento. En cuanto a la

²⁵ Aunque están escritas en 2x4, quedaba de parte del intérprete el darle el sabor criollo característico gracias a la difusión oral. (Paredes, 2007)

²⁶ “Ciertos elementos interpretativos de las danzas permanecerán en la memoria de los hombres y no en el papel”. (Palacios, 1997:103)

diferencia entre danza y contradanza, nos dice que Heraclio Fernández en su método para acompañar en el piano, que las dos partes de la contradanza se acompañan con el mismo ritmo (Paredes, 2007:50).

La contradanza zuliana más antigua de la cual se tiene referencia es *La Libertadora*, compuesta por el músico zuliano Silverio Añez y su nombre se debe a que fue escrita en 1826 con motivo del paso de El Libertador por Maracaibo²⁷ (Ocando Yamarte, 1986:603).

LA POLKA

En cuanto a la polka, Manuel Antonio Ortiz nos dice que tiene su origen a principios del siglo XIX en Bohemia y que luego se conoció en casi toda Europa como uno de los bailes de salón más importantes. (*Música Iberoamericana de salón*, 2000:321). Sin embargo no eran los salones de bailes los únicos espacios donde se escuchaba la polka. También se escribió para la representación de Nacimientos y Jerusalenes. En Venezuela al igual que en Europa se escribieron diversas variantes de polcas, tales como polka-mazurca, polka de concierto o polka marcha entre otras (Ortiz, 2000:329).

En cuanto a la polka en el Zulia hemos encontrado que no fue un género tan popular como el vals, la danza y contradanza durante el período aquí estudiado. De hecho nuestro compositor Pepe Villalobos, en el catálogo realizado para este trabajo de grado, sólo tiene una polka llamada *La primera ilusión* la cual consta de dos partes y escrita en compás de 2/4.

²⁷ Según el Dr. Matos, se brindó una fiesta en honor al Libertador Simón Bolívar en la llamada “Casa Fuerte” o “Casa de la Moneda”, pues estaba alojado allí procedente de Bogotá y Bolívar la disfruto danzando. (Matos Romero, 1968 p.12)

DISCUSIÓN CRÍTICA DE LAS FUENTES

Las piezas de José “Pepe” Villalobos que pudimos ubicar, provienen de la colección de música actualmente en manos del Sr. Omer Villalobos. Las fuentes que estamos utilizando aquí fueron recopiladas en su mayoría por el abogado y músico Samuel Salas y la violinista Susana Salas quienes durante los años 1986 a 1990 tuvieron la oportunidad de compartir y tocar al lado de Eduardo Villalobos, la música tanto de Pepe Villalobos y otros tantos compositores zulianos de finales del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, algunas son copias fotostáticas directas de originales, otras son originales muy probablemente de finales del siglo XIX y principio del Siglo XX y otras tomadas como dictado musical de la memoria del nieto del compositor Eduardo Villalobos.

La música seleccionada para este trabajo de tesis de grado fueron escaneadas para su preservación y manipuladas a través de impresiones o copias fotostáticas para poder hacer el trabajo editorial. En general todas estaban legibles aunque en estado muy delicado.

Los guiones editados en la tercera parte de este trabajo consisten básicamente de una línea melódica que podía ser interpretada por violín, flauta o clarinete, este último constituido en un instrumento muy utilizado en la música de salón decimonónica en Maracaibo. A esto se refiere Juan Francisco Sans sobre el álbum de Pablo Hilario Giménez en el cual las “melodías son transcritas una tras otra en clave de *sol* en una tesitura adecuada para ser interpretada por instrumentos agudos como el clarinete, la flauta o el violín” (Sans, 2006:79). El acompañamiento generalmente debía ser improvisado por el músico que tenía ese rol, bien sea por el piano o la bandurria. Si tomamos en cuenta la constitución del Conjunto “Los Tres Bemoles” podemos deducir que muchos de estos guiones de autoría de “Pepe” Villalobos estuvieron interpretados por él en el violín con acompañamiento de dos bandurrias, o con guitarra o piano, pero también pudo darse el caso que él acompañara en el violoncello o bajo a otro instrumento melódico.

En cuanto a la caligrafía, tenemos que muy probablemente sean tres o cuatro amanuenses de la época estudiada, sin poder identificar si el propio compositor fue el copista de su música. Al respecto tenemos un primer amanuense que denominaremos número uno para efecto de nuestra clasificación. En este amanuense número uno la disposición de la música es apaisada. Nos llama mucho la atención que esta gran cantidad de copias es de una caligrafía no profesional debido a la asimetrías y a la altura desordenada de la notas con barras adicionales y en formato que pareciese más antiguo que otros, en su mayoría con la palabra “Wals” que muy bien pudiera pertenecer a la segunda mitad del siglo XIX y que pudiera ser caligrafía del compositor “Pepe” Villalobos. Sin embargo, existe uno de ellos sin título que tiene la leyenda como autor “Pepe” Villalobos y *Por, Antonito* como especie de copista que muy bien ha podido ser su amigo colega músico y compositor Antonio Arrieta (padre), del cual tenemos noticias del nieto del compositor, Eduardo Villalobos, que era violinista, compañero y amigo de Pepe Villalobos (según lista suministrada por el señor Eduardo Villalobos hecha por él en máquina de escribir).

Un segundo amanuense transcribió gran cantidad de la música del compositor ya en un formato mucho más profesional y en forma vertical pero también en forma apaisada, casi todos con un título y con la palabra “Vals” o “Valse” en la parte superior izquierda. Este amanuense quizás tuvo la condición de copiar muchos valeses continuos, con títulos o sin él. Este tipo de caligrafía nos lleva a pensar que se trata de tiempos quizás más hacia los últimos años del siglo XIX y principios del XX. También nos encontramos el caso de valeses que han sido copiados nuevamente por este amanuense como es el caso de los valeses *Al revés del mundo* y *Palmarejo*. De este amanuense es el vals titulado *Mi último vals*, de Octubre de 1916, justamente un mes antes de la muerte o de haber dejado de componer Pepe Villalobos.

Un tercer amanuense se evidencia en menor cuantía ya que escribe solo tres de los valeses que poseemos y la única Polka de Pepe Villalobos que hemos editado llamada *La primera ilusión*.

El Vals *Augusto* evidentemente es copia única de un cuarto amanuense que usa también el vocablo “Walls” en la esquina izquierda superior, en forma apaisada y con notación distinta en la cual la “corchea” tiene su barra unida al silencio de corchea que la precede. Este vals tiene en la esquina superior derecha en letra pequeña “De Miguel Rivas” y en grande Pepe V. Miguel Rivas fue un compositor zuliano según lista suministrada por el señor Eduardo Villalobos hecha por él en máquina de escribir.

Otra forma de disponer de melodías cuyas fuentes originales nunca se han encontrado, proviene de la memoria del nieto del compositor Eduardo Villalobos. Al respecto la autora de este trabajo de grado, tomó dictado musical mientras el violinista interpretaba la melodía. De este formato tenemos el Vals Elsa, una danza sin nombre en *sol* mayor y la contradanza rebautizada por Eduardo Villalobos como *Contradanza de 1922*, puesto que fue el año que la ensayó por primera vez, para entonces ya Pepe Villalobos había muerto. También el vals Elena, siempre fue nombrado por Eduardo Villalobos como Julia Elena, e interpretada por él con ritmos diferentes a los que están en la copia que apareció años después de la muerte del nieto del compositor, la cual no disponemos por lo cual hemos editado la que poseemos en nuestras manos.

Una característica común a todas estas transcripciones es que se trata sólo de la melodía escrita en clave de *Sol*, sin matices escritos. Aunque la mayoría son guiones nos hemos topado con *dúos* hechos en partitura aparte que indican la parte del vals al cual corresponde.

Para este trabajo de tesis de grado, hemos resuelto hacer una armonización sencilla en cifrado para que puedan ser acompañados por instrumentos como el cuatro o el piano y sirva de guía para el acompañamiento improvisado siguiendo los géneros musicales de cada pieza aquí transcrita. A esto se refiere Sans en *Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez:*

“La orquestación es ad hoc, pero debe incluir al menos un instrumento de registro agudo para la ejecución de los temas (violín, flauta o clarinete), un instrumento polifónico para el acompañamiento (piano, guitarra y guitarrita o cuatro), y un contrabajo. En otras palabras la interpretación de estas piezas depende en gran medida de elementos que no se hallan fijados en el texto, sino que deben extraerse del contexto de la obra y del conocimiento que los intérpretes tienen del estilo. Como es de suponer, la improvisación juega aquí un papel de primer orden”

Un factor predominante en la obra de Villalobos y que era común en la música de salón, era la utilización de vocablos descriptivos para designar los títulos de sus piezas. En su mayoría el título se relacionaba con personas, por ejemplo *Julia Elena, Elsa, Augusto* etc; personajes de la vida política como *General Castro, Trino Castro*; eventos *El carnaval de 1896, El carnaval del 97*; efemérides *El Bote América, El rayo X*; localidades como, *Berlin, Altamira, Tocuyito*; o simplemente títulos que se referían al estado de ánimo del compositor, *La primera ilusión*. Sin embargo llama mucho la atención la gran cantidad de vales, pero también de los otros géneros musicales, sin título, bien sea porque se obviaban o eran compuestos en secuencia para turnos de bailes y era ese su destino. En contraposición están los que llevan un nombre y mayor elaboración.

Generalmente los vales aquí editados constan de tres partes, las cuales se repiten y para su interpretación en vida de su nieto Eduardo Villalobos se va al *Da Capo* sin repetición hasta el fin. En este sentido llama mucho la atención que su homólogo Heraclio Fernández componía en su mayoría vales a dos partes muy posiblemente por lo limitante de la editorial, publicadas en revistas o periódicos que incluían eventualmente música (Paredes,2007:53) o porque la forma del vals central era en su mayoría de dos partes.(Palacios,2007:104) En este sentido puede sernos útil el comentario de Lucidio Quintero, director actual de la Banda de Conciertos Simón Bolívar de Maracaibo, al referirse que el vals en el Zulia, además de usarse como formaailable de salón, también se usó para la competencia por lo cual este mutó a la forma zuliana, es decir tripartito, con ritmos más acelerados. (v. entrevista a Lucidio Quintero: 2012)

Pepe Villalobos fue autor de vales, pero también de danzas y contradanzas de dos partes y en menor cuantía de polkas. Específicamente de esta última solo disponemos de *La*

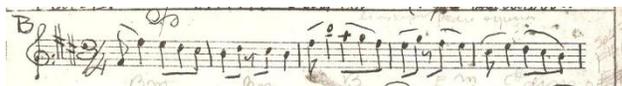
primera ilusión que consta de tres partes. En cuanto a la estructura de sus piezas, tenemos que la mayoría de sus vales constan de 16 compases que se repiten, en tres partes, sin embargo algunos vales como “*Augusto*” y “*Antifaz Rojo*” con la primera y segunda parte de 16 compases y una tercera parte de 32 compases son menos en su catálogo de obras. Así mismo tenemos un gran vals llamado “*Labios Rojos*”, el cual consta de 4 partes, dos de ellas de 16 compases, una tercera de 32 compases y la cuarta al estilo de una coda de 16 compases finales que se repiten.

En cuanto a las danzas, la primera parte casi siempre es de 8 compases y la segunda de 16 compases constituyendo una pieza de dos partes al igual que las contradanzas de su autoría, las cuales también cuentan con partes de 8 a 16 compases.

Refiriéndonos ahora directamente con la sección editorial del trabajo, vamos a exponer los procedimientos realizados según cada caso. Primeramente se normalizó la ortografía de los textos verbales, tanto escrita como la parte musical. Por ejemplo decidimos usar el vocablo *vals*, sustituyendo las palabras *wals* y *valse*. Algunos títulos son escritos en la edición tal como rigen las normas ortográficas actuales (Tocuyito por Tocullito, Al revés del mundo por Al rebes del mundo). También se ha decidido incluir títulos y subtítulos provenientes de la tradición oral pero destacándose su proveniencia.

Se decidió el uso de las corcheas pareadas en vez del uso de tres o cuatro corcheas juntas:

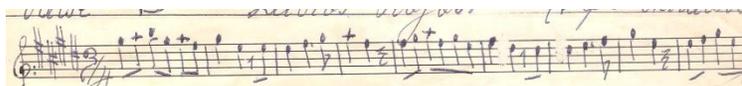
Vals *Trino Castro* fuente original :



Vals *Trino Castro* editado



Vals Labios rojos fuente original



Vals Labios rojos editado



En las danzas se agregó el número 3 en las corcheas que forman el tresillo en el compás de 2/4 indicado en el inicio de la pieza.

Danza *Maracaibo* fuente original



Danza *Maracaibo* editada



Se eliminó el uso de las palabras 1era vez y 2da vez en las casillas de repetición por lo correspondiente en la ortografía musical actual.

Las piezas que no poseen título se le ha nombrado con el género musical acompañado por su tonalidad, algunas fuentes poseen un número tenían número de página

probablemente al cuaderno al cual pertenecieron.²⁸ Se ha hecho una clasificación de un total de 42 obras presentadas por orden alfabético, con su respectiva tonalidad y género.

CLASIFICACIÓN DE LAS FUENTES

NÚMERO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD
1	<i>Al revés del mundo</i>	vals	<i>Re mayor</i>
2	<i>Altamira</i>	vals	<i>Fa#menor</i>
3	<i>Antifaz rojo</i>	vals	<i>Sol mayor</i>
4	<i>Augusto</i>	vals	<i>La mayor</i>
5	<i>Berlín</i>	vals	<i>Sol mayor</i>
6	<i>Contradanza de 1922</i>	contradanza	<i>Re menor</i>
7	<i>Contradanza en re mayor</i>	contradanza	<i>Re mayor</i>
8	<i>Copa de champan</i>	vals	<i>La menor</i>
9	<i>Danza en sol mayor</i>	danza	<i>Sol mayor</i>
10	<i>Danza en la mayor</i>	danza	<i>La mayor</i>
11	<i>Dr. López</i>	vals	<i>Sol mayor</i>
12	<i>Eduardo pulgar</i>	vals	<i>Re mayor</i>
13	<i>El bote América</i>	vals	<i>Re mayor</i>
14	<i>El carnaval de 1896</i>	vals	<i>Sol mayor</i>
15	<i>El carnaval del 97</i>	vals	<i>Fa mayor</i>
16	<i>El general Castro</i>	vals	<i>Sol menor</i>
17	<i>El marqués</i>	vals	<i>La mayor</i>
18	<i>El peine del Dr. Finol</i>	vals	<i>Mi menor</i>
19	<i>El rayo X</i>	vals	<i>Fa mayor</i>
20	<i>Elena(Julia Elena)</i>	vals	<i>La mayor</i>
21	<i>Elsa</i>	vals	<i>Sol mayor</i>
22	<i>Estro poético</i>	vals	<i>Do mayor</i>
23	<i>Juanita</i>	danza	<i>Re menor</i>
24	<i>La primera ilusión</i>	polka	<i>Do mayor</i>
25	<i>La tempestad</i>	vals	<i>Mi menor</i>
26	<i>Labios rojos</i>	vals	<i>Mi mayor</i>

²⁸ Los números encontrados en estos vals probablemente pertenecieron a cuadernos de baile que se llevaban a las veladas musicales para su ejecución y al no tener título se les asignaba el número de la página donde se encontraban.

27	<i>Los tres pepes</i>	vals	<i>Si menor</i>
----	-----------------------	------	-----------------

28	<i>Luz y sombra</i>	vals	<i>Mi mayor</i>
29	<i>Maracaibo</i>	danza	<i>Mi menor</i>
30	<i>Mi último vals</i>	vals	<i>Mi mayor</i>
31	<i>Narciso</i>	vals	<i>Re mayor</i>
32	<i>Palmarejo</i>	vals	<i>La mayor</i>
33	<i>Patas latgas</i>	vals	<i>Re mayor</i>
34	<i>Te complazco</i>	vals	<i>Re mayor</i>
35	<i>Tocuyito</i>	vals	<i>Mi mayor</i>
36	<i>Trino Castro</i>	vals	<i>Si menor</i>
37	<i>Vals en si bemol mayor</i>	vals	Si bemol mayor
38	<i>Vals en si bemol mayor</i>	vals	Si bemol mayor
39	<i>Vals en mi mayor</i>	vals	Mi mayor
40	<i>Vals en sol mayor</i>	vals	Sol mayor
41	<i>Vals en re mayor</i>	vals	Re mayor
42	<i>Vals en mi mayor</i>	vals	Mi mayor

COMENTARIOS ESPECÍFICOS SOBRE CADA OBRA

Al revés del mundo

En esta pieza la fuente original esta en forma apaisada. Normalizamos la ortografía del título que era *Al Rebes del mundo*. También se decidió el uso del vocablo Vals en vez de Wals como aparece en la fuente. Se utilizó la forma de corcheas pareadas sustituyendo las corcheas unidas por seis. Se agregó la primera casilla y segunda casilla en la primera parte del vals y también en la segunda. En los compases 25 al 29 encontramos el hipermetro²⁹ tan característico del vals venezolano. En el compás 35 se ha colocado una alteración de cortesía en el *do* natural.

Altamira

En la fuente original aparece la palabra valse que hemos sustituido por vals, lo cual hemos usado en esta edición. Hemos usado las corcheas pareadas en sustitución de las corcheas unidas en grupos de seis o cinco. Esta edición es por lo demás fiel a su fuente original.

Antifaz rojo

Este vals, como su título lo sugiere, fue compuesto muy probablemente para algunos de los carnavales de finales del siglo XIX en los cuales Pepe Villalobos intervenía como compositor de música de salón para las comparsas.³⁰

²⁹ El hipermetro es la superposición de un compás efectivo de 3/2 sobre dos compases en 3/4.

³⁰ En la segunda mitad del siglo XIX, específicamente durante el mandato de Antonio Guzmán Blanco, se promovió el carnaval de comparsas y bailes de salón al estilo europeo, particularmente entre las clases pudientes. Tomado del sitio web www.venezuela-us.org Marzo 2012.

Esta pieza fue copiada por la autora de este trabajo de grado en 1986 de la ejecución que hiciera al violín el nieto del compositor Eduardo Villalobos y cuya partitura original no se ha encontrado en ningún archivo. Por lo tanto, la fuente existe en este momento en una partitura hecha con mucha rapidez mientras el violinista tocaba.

Augusto

Este vals, como lo comentamos en discusión crítica de las fuentes, es una copia hecha muy probablemente por un único amanuense, posiblemente escrito por Miguel Rivas, como lo indica la fuente en la parte superior derecha y de forma apaisada. Sustituimos el vocablo Walls por Vals. También hemos sustituido las palabras 1ª y 2ª vez por los signos convencionales que indican primera casilla y segunda casilla. Hemos eliminado la repetición de la armadura de clave al inicio de la segunda y tercera parte por encontrarse en el inicio de cada pentagrama.

Berlín

Este vals se encuentra en su fuente original dentro de una secuencia de valeses con o sin títulos, probablemente siendo su destino los turnos de baile en las veladas que se realizaban en los salones de las familias alemanas. En la fuente original está seguido por otro vals que se lee “Benites” (despedida) por lo que suponemos era el final de un turno o del baile.

Por razones interpretativas hemos eliminado las ligaduras sobre las corcheas del compás 40 y hemos agregado ligaduras sobre las corcheas del compás 41,43 y 45. De esta manera se hace más uniforme la frase.

Contradanza de 1922

Esta contradanza fue rebautizada por el nieto del compositor, ya que no posee título original.³¹ La fuente que está en nuestro poder proviene de la memoria musical de Eduardo Villalobos y transcrita como dictado musical por Susana Salas en Maracaibo en 1986.

Contradanza (en re mayor)

Esta contradanza está escrita en forma apaisada y pertenece al amanuense clasificado en este trabajo de grado como número uno. En la segunda parte hemos eliminado el signo natural que está en la armadura. Del mismo modo hemos agregado la barra de repetición al final de la segunda parte que en la fuente original no se encuentra.

Copa de champán

Este vals está escrito en forma apaisada y con un número 37 repetido tres veces, por lo que imaginamos pertenece a un cuaderno de vales de turno de baile. Sin embargo, es un vals que, según Lucidio Quintero,³² fue compuesto como un vals de competencia por el grado de dificultad gracias al ritmo acelerado y el moto perpetuo de las corcheas. Las corcheas las hemos pareado como en todas las piezas. En el compás 18 hemos agregado un

³¹ Contaba Eduardo Villalobos que esta contradanza la ensayó por primera vez en el año de 1922, por lo cual decidió llamarla *Contradanza de 1922*. Historia contada por Eduardo Villalobos de manera oral a Susana Salas en 1986.

³² Lucidio Quintero, director actual de la Banda de concierto del Estado Zulia, nos relata que este vals está dentro de un arreglo que hizo Ulises Acosta Romero en un vals que tituló *Los tres cachuos* por tratarse de tres vales de mucha dificultad por su ritmo acelerado en corcheas común a los tres vales: *Los potes de José Andrés* de Trinidad rosales, *El alacrán* de Ulises Acosta y *Copa de champan* de Pepe Villalobos

silencio de negra en el primer tiempo, ya que en la fuente está un silencio de corchea con cuatro corcheas, por lo que evidentemente falta el valor de una corchea. En el final del vals hay una primera casilla y una segunda casilla que nos permiten suponer que este vals consta de cuatro partes, pero en la fuente original se perdió la última, y el nieto de compositor Eduardo Villalobos no pudo ayudar con su memoria puesto que no podía ejecutarla por la dificultad de esta pieza, ya que tocaba violín por fantasía y consideraba este vals en sus propias palabras como “un espinero”. A falta de poder reconstruir una cuarta parte, hemos decidido terminar en la relativa mayor (*do mayor*).

Danza en sol mayor

La fuente original de esta danza no se ha encontrado en ningún archivo. Disponemos de un guión que realizara la autora de este trabajo de grado, a partir del dictado musical hecho en 1987 por Eduardo Villalobos.

Danza en la mayor

Esta danza en la fuente original está en forma apaisada, y escrito en la parte superior derecha “Por Antonito”, lo que puede indicarnos que muy posiblemente nuestro primer amanuense clasificado así para nuestro trabajo de grado, haya sido el músico Antonio Arrieta padre, muy amigo y colega del compositor Pepe Villalobos.³³ En esta edición hemos cambiado el compás número 13 a la posición 16 por resultar la línea melódica así más congruente, y hemos agregado una primera casilla y una segunda casilla, puesto que sin esto la primera parte contaría con 17 compases y no 16 como todas las danzas de su autoría. Evidentemente el amanuense cometió un error de transcripción, puesto que tocarla de la manera como está escrita en la fuente original no tiene lógica interpretativa.

³³ Antonio Arrieta padre, según datos suministrados por Eduardo Villalobos a Samuel Salas, era violinista y compañero de Pepe Villalobos. Fuente: escritos a mano por Samuel Salas en 1987 contado a su vez por Eduardo Villalobos.

Dr. López

Hemos sustituido la palabra valse por vals. Asimismo, hemos colocado al comienzo de cada pentagrama la tonalidad. Sustituimos las corcheas que están en grupos de cuatro en la fuente por corcheas pareadas. Hemos eliminado las ligaduras en las corcheas de los compases 19, 22 y 23 por razones interpretativas. Este vals probablemente se dedicó al Dr. Rafael López Baralt,³⁴ quien vivió durante los años en los cuales Pepe Villalobos se dedicaba a la composición.

Eduardo Pulgar

Este vals pertenece al cuaderno del primer amanuense descrito en este trabajo de grado. La fuente original es de forma apaisada. El compositor utilizó el recurso de la apoyatura, la cual hemos ligado a la negra siguiente, que no está en la fuente original. Eliminamos el becuadro de la segunda parte por estar implícito en el cambio de tonalidad. Agregamos ligaduras sobre las corcheas de los compases 62 y 63 por razones interpretativas. En el compás 55 agregamos el *do* natural ya que el *do* sostenido queda fuera de la tonalidad y creemos fue omisión del copista en la fuente original. Desconocemos quién era Eduardo Pulgar, el personaje al que alude el título.

El bote “América”

La palabra vals ha sustituido a valse en la fuente original. Visiblemente, esta fuente es del segundo amanuense en la clasificación que hemos dado en este trabajo de grado. Se agregó la ligadura sobre las corcheas del compás 16, 24 y 30 por razones de articulación. También se agregó la ligadura entre la blanca y la negra del compás 48 omitida por el copista de la fuente original. Se bajó una octava la nota final (*si* natural) para terminar en la

³⁴Rafael López Baralt (1852-1918) fue doctor en ciencias médicas, educador, rector de la Universidad del Zulia, político, parlamentario, historiador y escritor. Tomado del blog carteleraliteraria.blogspot.com/2008/11. El 27 de Mayo de 2012.

nota inmediata inferior del arpegio. Se sustituyó la palabra primera y segunda vez por los signos de primera casilla y segunda casilla. El bote América posiblemente haya llegado al puerto de Maracaibo, de intensa actividad entre finales del siglo XIX y principios del XX.

El carnaval de 1896 (Entrando al mercado)

Este vals, fue copiado por la autora de este trabajo de grado de la memoria de Eduardo Villalobos, nieto del compositor en 1987. Como ya se ha dicho, Pepe Villalobos componía para los carnavales en los desfiles y bailes que se realizaban, tan populares en Maracaibo del siglo XIX. María Teresa Parra Villalobos, nieta del compositor, nos narra que su abuelo le puso letra a este vals luego de estrenarlo en los carnavales de ese año, y lo rebautizó con el nombre de *Entrando al mercado*. Posiblemente esta sea la primera frase, pues se adapta perfectamente a la música escrita en los primeros compases. María Teresa dice saberse la letra pero le es difícil cantarla. (V. entrevista a María Teresa Parra Villalobos, marzo 2012)

El carnaval del 97

Este vals pertenece al amanuense clasificado en este trabajo de grado como número dos. Se cambió el vocablo valse de la fuente por vals. Se agregó la ligadura sobre las dos primeras corcheas en el compás cinco. Se agregó una alteración de cortesía en la corchea *mi* bemol del compás 27. Este vals también pertenece a la serie de valeses que Pepe Villalobos componía en los carnavales de Maracaibo.

El General Castro

Este vals debió ser compuesto para el General Cipriano Castro durante su mandato como presidente de Venezuela durante los años 1899-1908. La fuente que poseemos posiblemente sea copia del segundo amanuense clasificado en este trabajo de grado. En los

compases 11 al 14 podemos observar la utilización de la hemiola o ritmos sesquiáltero característico de los vales venezolanos. En la segunda parte hemos sustituido las corcheas unidas en figuras de tres por las pareadas.

Agregamos la ligadura en las dos primeras corcheas del compás 26 por razones interpretativas, así como también eliminamos la ligadura sobre las tres corcheas del compás 29. Hemos agregado una alteración de cortesía en el si bemol negra en el compás 44.

El marqués

Se sustituyó el vocablo wals por vals. Se normalizó el título colocándole el acento correspondiente. Esta fuente pertenece al primer amanuense clasificado en este trabajo de grado. Se colocó una alteración de cortesía en la segunda corchea del compás 26.

El peine del Dr. Finol

Este vals muy probablemente lo dedicó el compositor al Dr. Helimanes Finol³⁵ al igual que el vals dedicado al Dr. López. Las apoyaturas se han ligado a la corchea siguiente. Se ha colocado una ligadura sobre la blanca y la negra del compás 40.

El rayo X

A este vals le hemos sustituido la palabra primera y segunda vez por los signos correspondientes a primera y segunda casilla. En el compás 42 la última corchea la hemos cambiado por *fa#* en vez de *sol* natural como está en la fuente original, esto debido a una

³⁵ En Maracaibo en 1897 se fundó un Instituto Pasteur, con dos secciones dirigidas por el Dr. Rafael López Baralt y el Dr. Helimenes Finol, ambos formados en París bajo la influencia de Pasteur. Tomado de la página web: <http://www.avfcs.org> el 27 de Mayo de 2012.

mejor lógica en la secuencia melódica. Este vals muy probablemente fue compuesto para los carnavales de 1900.³⁶

Elena

Este vals fue rebautizado por Eduardo Villalobos como Julia Elena, ignoramos si por propia voluntad o por la voluntad del compositor. En 1987 la autora de este trabajo transcribió la versión que tocara Eduardo Villalobos de memoria. Posteriormente, y después de su muerte, pudimos constatar que la fuente original de este vals tenía como título *Elena*, sin embargo, al no poder ubicar para este trabajo dicha fuente hemos decidido editar la versión que ejecutara el nieto del compositor.

Elsa

Este vals fue copiado por la autora de este trabajo de grado en 1987 de la memoria de Eduardo Villalobos. La fuente original no la hemos ubicado en ningún archivo. Eduardo Villalobos contaba que este vals lo había ensayado por primera vez en 1928.

Estro poético

Este vals tenía en la fuente original la palabra wals. Es de forma apaisada por lo que pertenece al primer amanuense clasificado en este trabajo de grado. Hemos agregado una alteración de cortesía en la primera corchea del tercer tiempo del compás 25. Del mismo modo hemos agregado la barra de repetición en la tercera parte del vals y una primera y

³⁶ El Dr. José Otilio Marmol. Médico zuliano. Convenció a un comerciante maracaibero, Rodolfo Ramay, de que lo ayudara en el financiamiento necesario para adquirir una máquina. Fue así como se logró que, para el final del año 1899, llegara a Maracaibo un aparato procedente de la casa Edison que puso a funcionar en cuanto terminaron su instalación los hermanos Trujillo Durán, los mismos que hicieron historia para la fotografía y el cine nacional, quienes colaboraron como electricistas y como reveladores de las placas. La presencia de una máquina de rayos X en la Venezuela de Maracaibo de 1900, tuvo hasta sus facetas jocosas. En el carnaval aparecieron las comparsas de radiólogos, con cajas que imitaban la máquina Edison, las mujeres se negaban a caminar cerca de aquel raro dispositivo que podría verlas por dentro. Tomado de la página web: <http://www.anm.org.ve> el 27 de Mayo de 2012.

segunda casilla en esta misma parte que en la fuente original no aparece. El título de este vals tiene un significado de creación artística.³⁷

Juanita

En esta danza hemos agregado el compás 12 que en la fuente original está indicado que fue pasado por alto. También se ha agregado el símbolo que indica la figura de tresillo que no está en la fuente original.

La primera ilusión

Esta polka es la única que poseemos en nuestras manos de este compositor. Desconocemos si Pepe Villalobos compuso otras polkas, pero no hemos encontrado ninguna otra en los archivos a los cuales hemos tenido acceso. Hemos agregado la ligadura en las semicorcheas en el segundo tiempo del compás 21. También hemos corregido en nuestra edición un error evidente de *tempo* en el compás 24, ya que en la fuente original el segundo tiempo de este compás aparece un silencio de semicorchea seguido por tres corcheas, en nuestra corrección hemos puesto lo que corresponde en la métrica de 2/4 es decir, después del silencio de semicorchea deben seguir tres semicorcheas. Lo mismo en el compás 25 que en la fuente original aparecen tres negras y hemos corregido a dos corcheas en el primer tiempo del compás, para seguir con la línea rítmica presente en el compás 27. También hemos sustituido la palabra primera y segunda vez por los signos correspondientes de primera y segunda casilla.

La tempestad

³⁷ Estro poético es el interior estímulo que siente el poeta para hacer sus versos; lo cual se finge provenir o emanar de alguna causa extraña y superior a lo terreno, que predispone, agita, inflama el ánimo del vate, y lo precisa a cantar, a componer, a decir. Tomado de la página web: www.elalmanaque.com el día 29 de Mayo 2012.

Este vals fue dictado por Eduardo Villalobos, nieto del compositor a la autora de este trabajo de grado en 1987. Posteriormente localizamos la fuente original y pudimos constatar que la versión del compositor era fiel a la fuente encontrada. En la primera negra del compás 11 hemos agregado una alteración de cortesía al igual que hemos agregado ligaduras sobre las corcheas del primer tiempo de los compases 36 y 41 para seguir con la lógica en la frase.

Labios rojos

Este vals consta de cuatro partes. Hemos eliminado los becuadros que están en la tercera parte del vals cuando cambia a *sol* mayor.

Los tres pepes

Este vals fue titulado así por tres compositores que tenían en común el nombre de José y su seudónimo Pepe. Estos eran Pepe Villalobos, Pepe Mavares y Pepe Arrieta (según comentarios hechos por Eduardo Villalobos a Samuel Salas, y que está escrito de puño y letra por este último). En el vals hemos escrito las corcheas repetidas, ya que en la fuente están estas repeticiones abreviadas, esto sucede en los compases 1, 9, 12 y 14. Eliminamos la ligadura de las corcheas repetidas en el último tiempo del compás 25 para poder articularlas.

Luz y sombra

Este vals ha sido editado sin modificaciones de la fuente musical original, solo hemos agregado el género que no se encuentra en la fuente.

Maracaibo

Esta danza zuliana se ha convertido en una pieza reconocida de este género (Ocando Yamarte, 1986:603).³⁸ Hemos agregado la barra de repetición al comienzo de la segunda parte que no está en la fuente original.

Mi último vals

Según la leyenda que tiene la fuente original, fue escrito o terminado en Octubre de 1916, fecha cercana al 3 de noviembre de 1916, día de la muerte de Pepe Villalobos (*Diccionario General del Zulia XX*)³⁹. En este vals hemos sustituido el compás número dos por las notas del compás uno. También hemos agregado las barras de repetición en la segunda parte que faltan en la fuente original y hemos agregado dos silencios para completar el último compás que en la fuente original está incompleto.

Narciso

En este vals hemos normalizado el título. En el compás 31 hemos corregido el *re#* en la quinta corchea que en la fuente no está, y sin embargo Eduardo Villalobos interpretaba este vals con esa nota corregida. También hemos agregado la primera y segunda casilla para finalizar, en la última parte del vals, ya que la fuente original no la tiene. A estas últimas corcheas le hemos eliminado la ligadura por razones interpretativas.

Palmarejo

³⁸ El presbítero Gustavo Ocando Yamarte, considera en su libro *Historia del Zulia*, la danza *Maracaibo*, entre las danzas más representativas del Zulia entre otras.

³⁹ María Teresa Parra Villalobos, nieta de Pepe Villalobos, afirma que su abuelo murió cuando ella tenía tres años de vida. Por su fecha de nacimiento en septiembre de 1916, podemos conjeturar la muerte del compositor para 1919, lo que contradice la información del diccionario citado (V. entrevista a María Teresa Parra Villalobos, marzo 2012)

El título de este vals remite a la población de Palmarejo, estado Zulia, de suma importancia a principios del siglo XX, puesto que era el enlace entre Maracaibo y la Costa oriental del lago en bote (Página web:wikipedia, Palmarejo). En la fuente original aparece wals que hemos cambiado por vals. En el compás 42 en la segunda negra, aparece en la fuente un *si#* que estimamos fue equivocación del copista, ya que por en armonía sería la misma nota que le precede que es un *do* natural.

Patás largas

En este vals hemos ligado las apoyaturas a la corchea siguiente. Hemos corregido el compás 43 que en la fuente original está colocado la barra divisoria entre compases rodada una negra, por lo cual queda un compás de 2/4 y el siguiente en 4/4. En la edición hemos colocado la barra de compás inmediatamente después del silencio de negra, para que ambos compases queden en la medida justa de ¾.

Te complazco

En este vals hemos cambiado la palabra wals por la que decidimos usar en esta edición. Hemos ligado la apoyatura en el compás 24. También hemos agregado ligaduras en los compases 34 y 42.

Tocuyito

En este vals hemos normalizado su título. Tocuyito es un pueblo del estado Zulia. Hemos utilizado la palabra vals por la que está en la fuente original wals. Eliminamos en el cambio de armadura de clave el becuadro que no pertenece a la tonalidad. Hemos agregado la barra de repetición al comienzo de la tercera parte que no está en la fuente original.

Trino Castro

Este vals debió ser dedicado al presidente del estado Zulia en 1901, Trino Castro. Hemos agregado las ligaduras en el compás 1 y 2 para dar uniformidad a la frase. Este es el único vals en cuya fuente hemos encontrado escrito *D.C. al signo*, y nos da luces sobre la manera que se interpretaban estos vales, es decir, cabría la posibilidad de que todos los demás vales, danzas y contradanzas hayan podido ser interpretados desde el inicio y hasta el fin sin repetir en la segunda vuelta. En todo caso, Eduardo Villalobos, nieto del compositor los interpretaba de la manera descrita en las líneas anteriores. En el compás 30 de la fuente original se pueden observar unas notas agregadas en una octava abajo, con la finalidad de facilitar la ejecución, sobre todo en los músicos que tocaban por fantasía, ya que estas notas altas necesitan del estudio de otras posiciones en el violín. En todo caso, hemos hecho la edición con las notas de la octava original.

Vals en si bemol mayor

Aquí comienza una serie de seis vales sin título que pertenecen evidentemente a un cuaderno copiado en forma apaisada por el amanuense clasificado como número uno y sustituyendo en los seis vales el vocablo wals por vals. Su caligrafía es un tanto irregular sin embargo, en este vals no hemos encontrado errores en notas. Sólo hemos agregado alteraciones de cortesía para facilitar la lectura. En la segunda parte se puede observar el ritmo sesquiáltero tan característico del vals venezolano alternado compases de 3/4 y 6/8.

Vals en si bemol mayor

Este vals en la misma tonalidad le hemos agregado una serie de ligaduras para darle uniformidad a las frases, es decir, en la fuente original algunas de estas ligaduras están y sin embargo, en otras que tienen la misma construcción están obviadas probablemente por omisión del copista. Hemos agregado en la tercera parte la barra de repetición al comienzo ya que en la fuente original no está.

Vals en mi mayor

En este vals esta anotado un nombre como posible amanuense de estos vales apaisados, se lee “por, Antonito” que muy posiblemente haya sido el compositor Antonio Arrieta amigo personal y colega de Pepe Villalobos. Del mismo modo hemos cambiado la última corchea del compás 7 que en la fuente original está *mi* por *fa* para igualarlo en construcción al compás 3 cuya última corchea es la inmediata superior de la blanca que le sigue. Al ejecutar esta parte con este cambio la melodía tiene una lógica más coherente. En este vals también se evidencia el ritmo sesquiáltero en la primera parte. También hemos agregado ligaduras sobre las corcheas en los compases 21, 25 y 27 para darle uniformidad a la frase en el momento de la ejecución.

Vals en sol mayor

En este vals tenemos la combinación de compases en 6/8 y 3/4 desde el inicio. En el compás¹² evidentemente el amanuense se ha equivocado al colocar un compas con cinco corcheas por lo cual lo hemos igualado al compás inmediato anterior que tiene la misma construcción. Probablemente el copista se ha dado cuenta de su error pero confió en la percepción auditiva del intérprete. En este vals el autor esta nombrado como Silvestre Villalobos, que sería el segundo nombre de Pepe Villalobos, sin embargo hemos encontrado en algunos textos como si se tratara de otro compositor, pero es el mismo al cual hemos hecho referencia en este trabajo de grado (fuente).

Vals en re mayor

En este vals hemos agregado la ligadura en las dos primeras corcheas del compás 4. También la ligadura que obviamente falta en los compases 45, 51, 52 y 53. Hemos colocado la barra de repetición en la primera parte que en la fuente original no está. Este vals tiene en la tercera parte una coda de 8 compases.

Vals en mi mayor

En este vals hemos eliminado las ligaduras que están en la primera parte en la fuente original para darle uniformidad al texto musical.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La deuda de la musicología venezolana con respecto a nuestra música decimonónica de cada región, es una realidad que debe cambiarse. Ha sido un arduo trabajo conseguir bibliografía referida a la región zuliana, salvo aquellos esfuerzos loables de algunos historiadores zulianos. Cuando nos adentramos en la música de salón en Venezuela, se nos remite en todo momento a la ciudad de Caracas.

Contrario a algunas afirmaciones de musicólogos muy respetados del siglo XX, la música de salón decimonónica tiene un gran valor pues de ellas podemos conocer el sentir, costumbres, pensamientos y actuaciones del los ciudadanos venezolanos del siglo XIX, pero lo que es más importante, la música tiene su propio valor artístico. En el caso zuliano, la música de finales del siglo XIX y principios del XX es rica en giros melódicos y armónicos, quizás con una construcción musical sencilla más no pobre o ligera.

Pepe Villalobos, perteneció a una generación musical muy prolifera, compañero entre otros de Heraclio Fernández, músico zuliano reconocido quizás por haber hecho su carrera artística en la ciudad de Caracas, y que nos han dejado un sin número de composiciones de bailes que deben ir rescatándose para salvarlas del olvido al cual están sometidas.

En nuestro caso, además hemos debido luchar en contra de la negativa de la familia Villalobos Becerra poseedora de la música de Pepe Villalobos, posición muy respetada más no compartida por reconocer el valor artístico y belleza de la música de su familiar. No debe quedarse guardada en archivos personales bajo ninguna circunstancia.

Para la reconstrucción histórica de la vida de nuestro compositor, nos tocó la tarea de meses de investigación de su entorno, ya que es muy breve la información que se tiene sobre su vida. Al contrario pasó con su obra musical, ya que mucha de esta estaba en nuestro poder gracias a la confianza depositada por el nieto del compositor Eduardo

Villalobos a Samuel Salas y Susana Salas, confianza que juramos no defraudar. Es por esta razón que conociendo lo extraordinario de su música, nos propusimos a la edición de las obras para la preservación, interpretación y cuidado de las fuentes primarias. Sabemos que Pepe Villalobos compuso muchísimas piezas de salón, con seguridad más de 140, sin embargo, decidimos publicar en esta edición 42 de ellas que sin duda son de su autoría.

Como ya se ha dicho, queda aún mucha deuda histórica con la música decimonónica zuliana. Hay música de nuestro compositor para una futura edición, pero también de muchos otros compositores zulianos cuyo valor histórico-musical es fuente para varios trabajos investigativos por lo amplio del repertorio de salón y del número de compositores y músicos que existieron en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

Recomendamos por lo tanto no abandonar esta línea investigativa, y ahondar en la música decimonónica de cada región para así construir juntos una verdadera historia de la música de salón en Venezuela.

REFERENCIAS

- Aretz, Isabel (1966). Danzas y Contradanzas. *El Farol*. Caracas: 219 (2-5)
- Cardozo Galué, German (2006) “La Universidad del Zulia. Génesis del quehacer intelectual en Maracaibo”.
En: Cátedra libre Historia de la Universidad del Zulia. Banesco, Caracas, p. 44-45
- Calcaño, José Antonio. (1985). *La Ciudad y su Música: Crónica Musical de Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editor
- Caldwell John (1995) *Editing early music* Clarendon Press
- Carmona, José Carlos. 2006. *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Ediciones Maestro.
- Delgado Palacios, Ramón. (1998) *Obras completas para piano Vol.: Valses*. Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Díaz, Alirio.(1980). *La música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. Caracas: ILVES - CONAC
- (1999). *Diccionario General del Zulia*. Banco Occidental de Descuento
- Fernández, Heraclio. (1883). *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano*. Caracas: Imprenta de El Monitor.
- Ferrer, Guillermo.(1988) *Historia Cultural del Zulia*. Editorial EDILUZ
- Gerstäcker, Friedrich. (1968). *Viaje por Venezuela en el año 1868*. Facultad de Humanidades y Educación, UCV
- Grier, James 1996 *The critical editing of music: history, method, and practice* Cambridge University Press

- González, Hilario (1980). "Manuel Saumell y la contradanza". En: Manuel Saumell. *Contradanzas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 5-38
- Hernández, Aimara; Leonor Niemtschiky María Emilio Sanginés.(1997). *Un pequeño recorte del repertorio musical practicado por la sociedad de Caracas en el siglo XIX y a principios del siglo XX*. Caracas: monografía inédita. Escuela de Artes UCV
- Kenyon,Nicholas (ed.), 1988. *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press
- Lawson Colin y Robin Stowell. 2005. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza música
- Matos Romero, Manuel (1956) *Improvisadores Populares del Zulia*. Caracas: Tipografía Matheus.
- Matos Romero, Mamuel (1967) *Maracaibo del Pasado*, Maracaibo: Tipografía Cervantes.
- Matos Romero, Manuel. (1968) *Historia de la Música en el Zulia: Ensayo*. Maracaibo. Tipografía Cervantes.
- Milanga,G (1993). *La Música Venezolana: de la Colonia a la República*. Caracas: Monte Ávila Editores
- _____. (1995).*La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro. (Caracas 1899-1908)*. Caracas: Biblioteca de autores y temas tachirenses.
- Montero, José Ángel (1997) *Obra Pianística*. Fundación Vicente Emilio Sojo
- Música Iberoamericana de salón. *Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*. Varios autores. Fundación Vicente Emilio Sojo. Editorial Texto
- Ocando Yamarte, Gustavo (1988) . *Historia del Zulia*. Caracas
- Ohlsen, Olsen. (1993). *La música barroca. Un nuevo enfoque*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile
- 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

- Palacios, M: (1997). *Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX*. EN J. Peñin (Dir) *Revista Musical de Venezuela*: N| 35. Caracas: FUNVES – CONAC
- Palacios, M y Sans, J. F. (2001Mayo). *Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana del salón del siglo XIX*. *Revista RESONANCIAS* N° 8: Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Paredes, Orlimar (2007) *Obra pianística de Heraclio Fernández*. Universidad Central de Venezuela
- Peñin, J. (1998) Vals. En *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (p. 705-709) Carcas. Fundación Bigott
- Peñin, José y Guido, Walter. (1998) *Enciclopedia de la música en Venezuela, I*. Caracas: Fundación Bigott.
- Pino Iturrieta, Elías, y Juan Calzadilla. (s/f). *La mirada del otro/Viajeros Extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas: Fundación Bigott
- Quintana, hugo (2012) *Para una historia de la historiografía musical de Venezuela*. Universidad Central de Venezuela
- Rink , John 2006. *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Música
- Ramón y Rivera, Luis. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor
- Ramón y Rivera, Luis Felipe (1972). *La Canción Venezolana*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Dirección de Cultura
- Rösti, Pal. (1968). *Memorias de un viaje por América (1861)*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Sachs, Curt. (1943). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión
- Sagredo Araya, Humberto (1988) El ritmo en la música venezolana. *Revista Musical de Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Conac, 25 (49-107)
- Sans, J. F. (1998). *Sonata y trivialidad en América Latina*. En *Revista Musical de Venezuela* n° 34. Caracas: FUNVES – CONAC.

Sans, Juan. Francisco. (2006). Los guiones y la música de baile durante el Siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Jiménez. *Revista Musical de Venezuela*. (45) , 76-91

Sans, Juan. Francisco. (2006) La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. *Revista Boletín música #17 casa de las Américas*.

Soto, Cristóbal (1998). Merengue. *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, (219-223)

Suárez, J.M. (1909). *Compendio de Historia Musical desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Caracas: El nuevo almacén de música

----- (1876). *Mecánica musical: Nuevo método para aprender a acompañar*. Caracas: Tomás Antero

Tallenay, Jenny de. (1954). *Recuerdos de Venezuela (1884)*. Caracas: Biblioteca Popular Venezolana, Ministerio de Educación.

Thurston Dart. 2002. *La interpretación de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros

Vollmer, Federico (2008) *Obras para piano*. Fondo editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.