

La dirección coral en Venezuela y la música de los pardos: Un recorrido socio-histórico*

Rafael José Saavedra Vásquez**

Resumen

El presente trabajo es el producto de una investigación musicológica desde una óptica de las ciencias sociales e históricas. Se trata de la actividad del director de coros, como un singular oficio que impacta grandes masas tanto de cantantes, como de público en general. Esta observación se efectúa desde la evolución de la dirección coral a partir de sus orígenes europeos y se confronta al contexto de su expansión hacia la periferia hispanoamericana con el fin de desarrollarlo en el ámbito venezolano. En la investigación se hace un especial énfasis al peculiar caso creativo de una generación de músicos en la Caracas de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Este trabajo permite la aproximación del pensamiento cultural y social de la clase parda y mestiza existente en Venezuela y su trascendencia en el movimiento coral actual.

Palabras clave: Dirección coral, coro, canción patriótica, mestizaje, pardos.

Abstract

This paper is the result of a musicological research from the perspective of social and historical sciences. It refers to the performance of choral conductors, as a singular activity having a profound impact not only in the great mass of singers but also in the audience. This study traces the evolution of choral conducting in its European origins, compares it with its diffusion towards Latin America and ends with its development in Venezuela. The study exposes the unique case of a very creative generation of musicians in Caracas in the late 18th and early 19th Centuries, giving an approach to the cultural and social Mestizos and Pardos class at the time and its significant implication in the current choral movement in Venezuela.

Key Words: Choral conducting, choir, Patriotic Song, Mestizos, Pardos.

* Este artículo se terminó en 01/2010 se entregó para su evaluación el 06/2010; se aprobó para su publicación el 08/2010.

** *Master en Bellas Artes*, mención Director Coral y Profesor de Disciplinas Corales, egresado del Conservatorio Estatal *P.I. Chaikovsky* de Moscú – Rusia. Miembro del equipo de investigaciones del Observatorio Musical Francés en la Universidad de la *Sorbona*- París IV. Profesor del Departamento de Dirección Coral, Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. E-mail: rsaavedra@ula.ve.

Introducción

La dirección coral representa el elemento de liderazgo del más amplio movimiento artístico universal. Ese movimiento —las organizaciones corales— está integrado por extensas masas de cantantes, el cual es digno de ser estudiado histórica y sociológicamente como una corriente de gran impacto a lo largo y ancho de toda la geografía planetaria. Son frecuentes los festivales nacionales e internacionales de encuentro de corales. Existe hoy toda una red de federaciones en todo el mundo que aglutinan grandes poblaciones con el fin común del canto colectivo. En el marco de dicho liderazgo, el director de coros se plantea dos grandes situaciones. Por un lado se encuentra con las tareas musicales: una ejemplar formación en los dominios musicales, tanto prácticos como teóricos, para así poder crear una versión interpretativa que realizarán todos y cada uno de los integrantes del coro. Por otro, la preparación en competencias extra-musicales que reafirmen su rol de planificador, organizador, gestor y líder de grandes grupos humanos, que participan desinteresadamente sin más requisitos que el de la propia voluntad de asistir a ensayos y conciertos.

Ahora bien, se plantean las siguientes preguntas: ¿cómo nace la actividad de la dirección coral? ¿Cómo evolucionó este peculiar oficio musical hasta llegar al presente perfil? ¿Fueron similares las condiciones históricas evolutivas de este arte en Venezuela como país latinoamericano, que en Europa? Evidentemente, un estudio histórico de esta índole debe ser enfocado en el marco de una observación de situaciones y procesos sociales como fenómeno cultural. Para ello, se comenzará realizando una retrospectiva analítica, primero de Europa para luego confrontarlo con el caso venezolano y latinoamericano.

1. El caso histórico europeo

Diversos términos han estado históricamente asociados a la responsabilidad de conducir los variados tipos de colectivos musicales, tanto vocales como instrumentales. En la Edad Media encontramos que tanto las prácticas corales como el rol de dirección, estuvieron subordinados a organizaciones de iglesia y ejercidos por religiosos no-músicos. En Francia, a mediados del siglo XI, Magister capellanorum

regis era el título en el palacio real del eclesiástico que dirigía los oficios monárquicos, y por consecuencia, los cantores. Este no era músico, sino un religioso que conducía la ceremonia del culto en la capilla real. Esta figura jerárquica ejerció sus funciones hasta el año 1500. Desde 1341, en la corte papal de Aviñón, el director de los Capellani y los cantores capellae intrinsecae recibían el nombre de Magister capellae.

La expresión de Kapellmeister fue una de las más utilizadas en la historia europea, pero en diferentes contextos. En Alemania, hasta el inicio del siglo XVI, el Kapellmeister era el religioso que dirigía el oficio divino y administraba la supervisión de los cantores. Igualmente, el jefe de una corte musical eclesiástica oficial recibía el título de Director musices. Subsecuéntemente, el Director musices se convirtió en el cargo musical más importante de la ciudad, como lo fue el caso de J.S. Bach en Leipzig, o Telemann en Hamburgo.

En lo relativo a la práctica musical interpretativa, la utilización de la batuta es conocida gracias al testimonio dejado por los religiosos de San Vito Lo Capo hacia finales del siglo XVI. Según Krebs, el hecho de marcar el compás, se realizaba con la mano o con una batuta. El sochantre, el praecentor del canto gregoriano, poseía una batuta en la mano izquierda, como símbolo de rango y de allí posiblemente la costumbre de utilizar la batuta, para además determinar el tempo y el compás.¹

Lorenzo Penna (1679) siendo maestro de capilla en Casale, Parma e Imola, nos deja un importante reporte asociado a la batuta y al movimiento de la mano durante la actividad musical colectiva. Penna describe el compás de cuatro tiempos, el primero es batido, el segundo es un poco elevado ondeando la mano, el tercero es una elevación y el cuarto representa un cierre elevado: “Ha la Battuta quattro parti, la prima è battere, la seconda è nel levare un poco ondeggiando la mano, la terza è nell’ alzata, e la quarta è nel fermare in sù”². De la misma forma, Saint-Lambert (1702) realiza observaciones sobre los diferentes tipos de compases de 3 y 4 tiempos³.

A partir del siglo XVI aparecen informaciones sobre actividades de conducción vocal en organizaciones seculares. En los siglos XVI al XVIII, el Kapellmeister se convierte en el director laico musical de coros y ensembles instrumentales de la corte. Es de señalar que el

nombre de Kapellmeister en Alemania, era análogo en el campo laico musical de la corte real de otros países: en Francia, Surintendant de la musique du Roi y en Inglaterra, Master of the King's Music.

Con la aparición de la ópera en Florencia, el coro comienza a jugar un rol escénico, parecido a los de los dramas griegos, donde éste era parte de la historia de los personajes. Durante los siglos XVII y XVIII, en las óperas italianas y alemanas, el encargado del clavicordio ejecutaba las partes del bajo continuo y marcaba los tiempos y compases; justo al lado de él se encontraba el primer violín, que también cumplía a veces estas funciones, marcando el compás con el arco de su instrumento.

La música de las óperas francesas era dirigida con una batuta o con un rollo. La batuta fue un tema de controversia en el siglo XVIII. Hacia finales de la Era del bajo continuo (finales del siglo), la batuta comenzó a imponerse sobre todo en la música orquestal y en las óperas alemanas e italianas.

La Revolución Francesa hizo cambiar radicalmente el curso de la historia musical en Europa. La influencia de las ideologías de la Ilustración sobre el concepto de comunidad y sociedad hicieron del canto coral una nueva forma de expresión colectiva. Este arte experimentó un crecimiento que fue más allá de las tradiciones e instituciones establecidas.

Según Mongrédien, la música salía por vez primera de los santuarios y de las salas de concierto. Sarrette, el fundador del Conservatorio de París, en su discurso pronunciado ante la Convención Nacional decía que el alma de los franceses, rendida ante su primera grandeza, no podía seguir siendo ablandada por los días afeminados en los salones o templos consagrados por la impostura⁴. Le Journal de Paris del 27 de noviembre de 1793⁵ aporta algunos datos interesantes relacionados con las fiestas nacionales, las cuales no tenían otro techo que el cielo, ya que el soberano, es decir el pueblo, no puede jamás estar encerrado en un espacio circunscrito y cerrado. Con respecto a los actos musicales conmemorativos a la revolución, comenta este diario que los instrumentos de cuerda no fueron empleados, sino los de viento, debido a que la proyección del sonido es más efectiva con estos últimos al aire libre. Igualmente expone que las partes cantadas son ocho veces más considerables acústicamente que los instrumentos de cuerda.

Otro testimonio revelador es dado por Gottfried Bach y publicado por Eggebrecht⁶. Según esta fuente, durante la celebración de la manifestación mística, moral y cívica que acompañó a la Revolución Francesa, conocida como la Fiesta del Ser Supremo, el 8 de junio de 1794, se organizó un coro masivo. 2400 voces escogidas de entre 48 distritos, a razón de 50 por distrito, compusieron dicho coro. Cada grupo de 50 personas fue el resultado de la selección de 10 adultos, 10 hombres jóvenes, 10 madres de familia, 10 niñas y 10 niños. Así mismo, una proclamación de voluntad política tuvo lugar en Bruselas al año siguiente, cuando el compositor François-Joseph Gossec organizó los espectáculos con un gran grupo de cantantes para la promoción de la libertad y la legalidad⁷.

A partir del siglo XIX el título de Kapellmeister fue empleado usualmente para los directores de instituciones musicales, sobre todo aquellas relacionadas con asociaciones de cantantes. Compositores célebres ocupaban dichos cargos: Carl Maria von Weber en 1813, fue nombrado Kapellmeister nacional en Praga y en 1817 de la orquesta real, así como de la Ópera Alemana en el Teatro de la Corte de Dresde. Ese mismo año Ludwig Spohr adquirió la reputación de Kapellmeister del Theater an der Wien de Viena y en 1817 de la orquesta del teatro de Fráncfort del Meno y de la orquesta de la sociedad del museo de esta ciudad. Gaspare Spontini fue nombrado Kapellmeister en Berlín en 1820. Mendelssohn ejerció la dirección musical del Gewandhaus de Leipzig desde 1835.

El rol creador comenzó a experimentar una separación del rol interpretativo. Los compositores empezaron a dejar la conducción de sus propias obras (Wagner no dirigió más sus últimas óperas). Esto permitió el desarrollo del oficio del director de orquesta y el de director de coros, como intérprete musical de los compositores. A mediados de siglo, con la desintegración de las capillas reales y principescas, el término Kapelle cayó en desuso y, por lo tanto, el título perdió significado de alto grado. Con la obsolescencia del nombre, los conductores de orquestas sinfónicas y operísticas se convirtieron en “directores de orquesta” y los de las actividades vocales, “directores de coro”.

La noción romántica del espíritu nacional se desarrolló especialmente en el siglo XIX. La creación de composiciones corales inspiradas en temas populares se hizo una característica. Comenzó el auge de las federaciones de cantantes, especialmente en Alemania, luego en Europa del este y en los Estados Unidos. Estos cantos recogían las expresiones musicales de las pequeñas comunidades rurales. Adaptaciones de canciones populares para coro, compuestas originalmente para canto solo, se propagaron rápidamente. Muchas de ellas concebidas bajo la perspectiva del Yo romántico.

El coro mixto a cuatro voces con la participación de mujeres se convirtió en norma, en comparación con otros formatos, como los de voces oscuras o coro de niños. En la sinfonía, el coro fue incluido como una aumentación del formato. Es el caso de la novena sinfonía de Beethoven y de las de Mahler.

Las instituciones corales más extendidas durante los siglos XIX y XX fueron los coros de iglesia, federaciones y gremios, integradas en su inmensa mayoría por aficionados, además de los coros de ópera y de radios formada por profesionales. Con los movimientos democratizadores de las sociedades europeas, así como con la popularización de la actividad musical, las prácticas corales comenzaron a experimentar un proceso de expansión. Estas implicaron un largo dominio de prácticas diversificadas, presentes en medios asociativos, empresariales, escolares y llevadas a cabo por una población variada: niños, adultos, personas de la tercera edad, así como profesionales y aficionados⁸. La dimensión democrática de esta actividad consiste en el carácter diletante de sus miembros, que gozan de una gran flexibilidad organizativa⁹.

Después de realizar este panorama musical europeo, se puede llegar a las siguientes reflexiones conclusivas:

1º) La laicización de la música coral abrió la posibilidad de diversificar notablemente los géneros vocales.

2º) Los movimientos de lucha a favor de la democratización de la vida política en Europa, han estado asociados a los procesos de masificación de las organizaciones corales.

3) El interés de los compositores por la música nacional tradicional, permitió la expansión de los coros en las más vastas estructuras de la sociedad.

4º) La dirección coral proviene de una actividad jerárquica no musical, pasa por una profesionalización musical y se concreta con la especialización de su práctica en el campo de la interpretación musical.

2. El caso histórico venezolano en el contexto latinoamericano

Hay poca información de la actividad musical prehispánica en Venezuela. Se presume su papel secundario en esas sociedades, debido a las pocas informaciones que los cronistas de indias arrojaron de ella. Ciertas nociones sobre esta materia se deducen de las tradiciones que conservan los actuales descendientes de los habitantes prehispánicos.

Investigaciones musicológicas y antropológicas nos describen manifestaciones culturales de diversas etnias. Estos trabajos hablan de la existencia de la música para obtener buenas cosechas, para anticipar el éxito, para hacer frente a la furia de la naturaleza¹⁰. Según Arellano¹¹, la música religiosa de los guaraúnos es escasa en melodías, lo cual contrasta con la riqueza sus cancioneros profanos. Este autor estima que dicha monotonía se debe a que la música sagrada está reservada a los piaches y por lo tanto limitada a los lugares y fechas que estos determinen. Su uniformidad —continúa— se deriva probablemente del temor de violar la tradición transmitida desde tiempos antiguos.

La conquista de Venezuela fue realizada en el nombre de España y de la fe católica, esto último jugó un papel determinante en la expulsión de los árabes de la Península Ibérica y en su unificación en 1492. Este escenario tuvo una marcada influencia en el desarrollo de la cultura criolla hasta nuestros días. La intervención europea creó dos situaciones antagónicas que caracterizaron la historia continental. Por una parte, lo que Romero denominó el proceso de expansión europeo hacia la periferia, el cual comenzó en América con la ocupación y su posterior colonización, terminó estableciendo en el siglo XVIII la hegemonía de los grupos hidalgos. Estos grupos —continúa Romero— impusieron su

propia concepción de vida y trataron de borrar todo signo de influencia de otros sectores sociales que luchaban por su subsistencia¹².

Por otra parte, el mestizaje desarrolló todo un proceso con características propias y autónomas, tanto en lo étnico, en lo social, en lo económico, como en lo cultural. Pero sobre este hecho se hablará más tarde. Por el momento se analizará la primera situación de expansión periférica.

Es probable que la práctica de los maestros de capilla en la América española haya sido similar a la de sus colegas europeos contemporáneos. Recordemos que el principio de expansión estuvo determinado por la tentativa de reproducir el modelo de vida peninsular. Bermúdez deja claro el rol que jugaban dos figuras de la jerarquía coral en la Bogotá del siglo XVII. Bermúdez sostiene que la actividad musical en la catedral estaba a cargo de dos grupos de intérpretes: de un lado, el coro (llamado también coro bajo) dirigido por el sochantre, donde participaban los presbíteros, los dignatarios eclesiásticos y los capellanes, quienes tenían bajo su responsabilidad el canto llano de la ceremonia; por el otro, la capilla musical (coro alto) dirigido por el maestro de capilla y constituido por los cantores e instrumentistas, todos músicos de profesión, aunque no todos eclesiásticos¹³.

Entre las tareas del maestro de capilla se encuentra la de marcar el compás, tal y como lo describió Krebs¹⁴, a propósito del uso de la mano o batuta por parte del praecentor del canto gregoriano en el siglo XVI en Europa. Hurtado habla sobre las obligaciones asignadas a Juan Gutiérrez de Padilla, contratado en 1622 como cantor de la Catedral de Puebla (Nueva España), quien debería cantar en la iglesia y fuera de ella, así como marcar el compás en ausencia del maestro de capilla¹⁵, afirmación esta que claramente dice de la actividad de este último.

Hay que resaltar la presencia persistente del elemento pedagógico en las tareas del maestro de capilla y del sochantre en las distintas ciudades del continente. Estos tenían la responsabilidad de la enseñanza a los miembros de la capilla. Por supuesto, esta situación está asociada al carácter evangelizador que se propuso la corona española desde principios de la conquista. Saldívar afirma que desde inicios del siglo XVI, en México se trataba de perpetuar la tradición

del canto llano en el nuevo medio espiritual creado en América. En ese entonces existía una escuela de canto llano, a cargo del sochantre y otra de canto figurado a cargo del maestro de capilla¹⁶. En Caracas se reafirma esta función pedagógica desde la creación del cargo de maestro de capilla de la catedral, en 1671. Calzavara explica que en el cabildo eclesiástico se había aprobado el cargo debido a la evidente escasez de música solemne y a la falta de maestros que enseñen a los capellanes, monaguillos y demás ministros¹⁷.

Los cantores de la tribuna de la catedral de Caracas —a diferencia de los grandes centros virreinales de la América española— representaban un cuerpo inestable, tanto desde el punto de vista de la cantidad de sus miembros, como su propio ejercicio musical. En los trabajos de Stevenson¹⁸ y Calzavara¹⁹, los datos suministrados sobre nombramiento de los músicos en la catedral son pobres y a veces contradictorios. Esto evidencia la poca atención administrativa que existía en esta área en el medio jerárquico eclesiástico y por consecuencia, la escasez de registros.

En todo caso, según estas fuentes, durante los siglos XVII al XIX se puede deducir que el grupo de músicos de la catedral estaba integrado por un maestro de capilla, un sochantre, un organista, un asistente de organista y un bajonista. El grupo vocal lo constituían cantores adultos, los cuales probablemente realizaban el canto figurado y los tiples, representado por niños que posiblemente hacían el canto llano. Esto no excluye su participación en el canto figurado. El número de cantantes oscilaban, según las fuentes, entre uno y doce (6 capellanes y 6 niños).

En los documentos se hace mención de la enseñanza musical a niños, lo que hace suponer la participación en ciertas ceremonias de este grupo que no figura en los registros de músicos de la tribuna. De hecho, en el trabajo de Stevenson²⁰ se señala la aprobación de 25 pesos para los niños que no recibían salario. Esta donación estaba destinada a la compra de trajes apropiados para las celebraciones. Algunos instrumentistas realizaban también las partes vocales, lo que complica la posibilidad de determinar con exactitud la ecuación número de miembros oficiales, o función ejercida.

Como se puede apreciar, la situación musical de la catedral era poco regular y llevada a cabo por un grupo muy reducido, si se compara con la situación de ciudades como México, Lima o Bogotá. Calcaño afirma que dichos centros virreinales estuvieron privilegiados por la atención europea. México poseía una población de 500.000 habitantes y la nueva Lima debía asimilar todo el vasto Imperio inca. Allí se recibía de España —continúa Calcaño— todo lo que creían necesario: desde las primeras imprentas hasta las universidades. Así mismo se fundaron escuelas de música, coros, orquestas y talleres de fabricación de instrumentos²¹.

En Caracas, en cambio, se tenía que llevar a cabo toda la actividad de la catedral, como principal centro musical oficial de la ciudad, en condiciones precarias y con mucha creatividad. Es importante remarcar que estos cargos en la tribuna estaban destinados sólo a los blancos. Esta última afirmación conduce a una reflexión que retoma el tema de la cultura de los mestizos, la cual determinó el rumbo de la historia musical en Venezuela.

A lo largo del proceso de colonización se fue formando una amplia clase social: los pardos. Estos mestizos no eran esclavos pero tampoco tenían los mismos derechos de los blancos. Los pardos fueron adquiriendo competencias musicales que permitieron desarrollar un movimiento artístico en Caracas, tanto en el campo de la creación, como de la práctica musical. Las fuentes señalan que para el período de finales del siglo XVIII y principios del XIX, existían más de treinta compositores y ciento cincuenta instrumentistas en una ciudad que no llegaba a cuarenta mil habitantes. Observando este fenómeno sociocultural se plantean las siguientes interrogantes: ¿Cómo estos músicos adquirieron las destrezas, las habilidades, la capacidad expresiva y los conocimientos que le permitieron formar este patrimonio artístico?

Las limitadas condiciones de trabajo que poseían los blancos en la catedral, conllevaron a las contrataciones eventuales (a destajo) de músicos pardos para agrandar el formato vocal e instrumental en temporadas de celebraciones religiosas especiales, como la Semana Santa. Esta era la única forma posible de participación laboral de pardos en la catedral. Igualmente, se encargaban obras a compositores

pardos como José Antonio Caro de Boesi, Juan Nolasco Colón, José Francisco Velásquez y Juan Manuel Olivares.

Uno de los hechos más significativos es la fundación del Oratorio de San Felipe Neri de Caracas, por parte del sacerdote Pedro Ramón Palacios Gil y Sojo, tío abuelo materno de Simón Bolívar. Este grupo sacerdotal católico y laico de comunidades independientes tuvo desde sus orígenes renacentistas, una rica actividad musical. Diversos historiadores afirman que el oratorio, como género musical, tuvo sus orígenes en esta congregación que fundara Felipe Neri en época renacentista. En 1771 se establece esta congregación en Caracas y desde 1779 se efectuaban conciertos en el seno de esta organización²².

Sojo se rodeó de músicos pardos para erigir la vida artística de su proyecto. Pero esta vida musical no sólo existió en el medio eclesiástico, sino también el medio profano. Sojo programaba veladas musicales instrumentales con los pardos en su hacienda de cacao ubicada en la población de Chacao. Estos hechos fueron relatados por Ramón de la Plaza y Arístides Rojas²³. Estas veladas pudieron haber funcionado como un ejercicio instruccional para estos pardos, donde a través de las partituras traídas posiblemente desde Europa por Sojo, se hayan desarrollado conocimientos de los nuevos lenguajes musicales en dichas prácticas instrumentales.²⁴

La práctica vocal colectiva en la música profana de la época colonial se caracterizó en Venezuela, como una actividad producto de circunstancias peculiares. Existen evidencias de representaciones teatrales como la comedia española, desde los orígenes de la conquista en el siglo XVI, en estructuras improvisadas al aire libre, en plazas y terrenos baldíos. Durante los intermezzos de estas comedias se solían interpretar pequeñas piezas satíricas y pintorescas que describían las tradiciones populares con elementos incisivos, humorísticos y realistas. Era una costumbre que estas piezas teatrales estuvieran acompañadas de canciones y coros durante los entreactos.

A finales del siglo XVI, los obispos y curas parroquiales comenzaron a pronunciarse contra estas representaciones teatrales, considerándolas como contrarias a la moral y a las buenas costumbres. Desde España fueron aplicadas censuras a nombre de la ley canónica y sinodal. Según

Cotarelo (1904)²⁵, esta política eclesiástica provocó el declive del teatro español. Pero en Venezuela, estas medidas fueron mitigadas por diversos funcionarios del estado, como gobernadores y alcaldes. Con frecuencia, utilizaron sus influencias y poderes para satisfacer el clamor del pueblo que se rebelaba contra las políticas eclesiásticas²⁶.

Esta protección de facto de representaciones populares fueron tomando fuerza durante todo el siglo XVIII hasta el punto que, en los años 1782-1783, se construyó el primer teatro de la ciudad: El Coliseo de Caracas. Fue allí donde por vez primera los caraqueños vieron las primeras representaciones operísticas. La primera compañía de ópera se presentó entre los años 1808 y 1812. Se trataba de una compañía francesa, quien estuvo de gira por Nueva Orleans, La Habana y Caracas. La orquesta estaba compuesta por instrumentistas caraqueños y dirigida por el músico pardo Juan José Landaeta²⁷. Se realizaron las primeras representaciones, pero dos meses más tarde el teatro fue temporalmente clausurado, debido a la intervención napoleónica en España que puso en jaque a la corona española. La actividad del teatro llegó a su fin luego que el terremoto de 1812 lo destruyera. Esta gira de la compañía francesa representó el inicio de una Era operística que se desarrolló por todo lo largo del siglo XIX hasta bien adentrado el siglo XX.

Los cantos patrióticos fueron uno de los aspectos más significativos de las prácticas vocales colectivas del siglo XIX. Este género de contenido político tuvo su fuente de inspiración en la música revolucionaria francesa de finales del XVIII. Casi todas las representaciones operísticas de la compañía francesa arriba citada, concluían con canciones patrióticas, las cuales eran coreadas por el público asistente. En ellas se reflejaban los diferentes cambios políticos consecuentes de la intervención francesa en España. En Venezuela estas canciones se manifestaban en tres situaciones totalmente distintas:

1º) A favor de los ideales emancipadores contra la dominación española.

2º) A favor de la causa realista, en momentos donde España recobraba territorios perdidos.

3º) Contra la intervención de Napoleón en España y a favor del destronado Fernando VII. Este último representó —para algunos

sectores criollos— un pretexto que perseguía acabar con toda dependencia peninsular.

Hacia finales de 1808 se realizó la puesta en escena del drama alegórico *La España restaurada*, el cual hace alusión a los últimos momentos políticos ocurridos en España. La *Gazeta de Caracas* del 30 de diciembre (tomo I, N° 17, p. 4, 2ª col.) describe el evento con la representación de la figura de Fernando VII, como “...la persona del mejor y más querido de los Soberanos”. Igualmente se menciona que “...muchos espectadores acompañaron el ritornelo o coro que terminaba cada una de las coplas de la canción patriótica; la alegría pública no se ha manifestado nunca de una manera menos equivocada.” Otras demostraciones de fidelidad al Rey de España, a través de cantos políticos, fueron efectuados al año siguiente. En enero, durante los actos de reconocimiento de la Junta Suprema Central y Gubernativa del Reino, se compusieron diversas canciones políticas y —según los panfletos de la época— fueron interpretadas por una orquesta de 30 músicos. Según la fuente, las canciones “...contenían toda la expresión del más tierno amor a nuestro soberano, el implacable horror al enemigo jurado [Bonaparte]”²⁸. Así mismo, en el marco de dichas celebraciones, grupos de militares y funcionarios públicos festejaban con marchas y canciones patrióticas.

A partir de abril de 1810, comienza la formación de un poder patriótico en Venezuela. Es el turno ahora del nuevo gobierno de promover las actividades políticas y sus manifestaciones musicales. Hacia finales de mayo, la Junta Revolucionaria de La Guaira, pagó 800 pesos a los mejores músicos de la capital para la interpretación de canciones patrióticas. En esos momentos, las representaciones en el Coliseo de Caracas incluían canciones a favor de la república y en contra de la monarquía. A pesar de la destrucción del Coliseo en el terremoto de 1812, la existencia de los cantos patrióticos no se debilitó; en la Plaza Mayor se improvisaban estructuras de madera, con el fin de organizar eventos conmemorativos, donde se incluía la música revolucionaria.

Luego de la caída de la primera república, hacia finales de 1812, las autoridades españolas comenzaron a perseguir por el delito de entonar canciones patrióticas. Pero conforme se iban liberando

nuevamente los territorios, producto de las sangrientas batallas por la independencia, las canciones patrióticas jugaban cada vez un papel más importante. Tal es el caso de los himnos de libertad, interpretados durante la entrada de Bolívar a Caracas en 1813. Estos cantos se fueron extendiendo por las diferentes provincias venezolanas a lo largo de la guerra emancipadora, tal y como lo testimonian el militar inglés George Laval Chesterton y el periodista norteamericano William Duane²⁹.

La canción patriótica en esta etapa histórica se caracterizó por ser promovida a toda costa por parte de la dirigencia política, comprendiéndose la importancia que ejercían en el espíritu colectivo. Por ello estaba presente por todo el país y en todos los medios sociales. Su práctica interpretativa se destacaba por su carácter aficionado, profano y masivo. Su consecuente medio de transmisión era la vía oral. Su lugar de acción la calle, el campo abierto, los teatros populares. Sus protagonistas, el pueblo, sus niños, sus adultos, sus hombres y mujeres, que formaban parte de ese “coro” espontáneo.

Las actividades corales de la vida republicana se prolongaron de una manera similar a la de la época de la colonia y de la independencia; la catedral continuaba con las celebraciones espirituales, las representaciones operísticas con sus coros e instrumentistas a destajo se realizaban ahora en nuevo Teatro Caracas. La canción patriótica se convirtió en canción política identificada con las diferentes causas caudillistas decimonónicas.

En 1877 se crea en Caracas el Instituto Nacional de Bellas Artes para la enseñanza de la música, el dibujo y la pintura. Este instituto representa la primera escuela oficial de arte en el país y el punto de partida de la formación sistemática de instrumentistas, cantantes y compositores. Como resultado de ello, el instituto, a mediados del siglo XX, se convirtió en el epicentro del movimiento nacionalista musical.

El nacionalismo musical latinoamericano encontró su fuente de inspiración en la cultura local. El surgimiento de las escuelas nacionalistas europeas del siglo XIX, como la de Rusia, Polonia, Hungría y Noruega, fueron seguidas en el siguiente siglo por las

escuelas latinoamericanas. En Venezuela, Vicente Emilio Sojo y Juan Bautista Plaza fundaron un sistema de enseñanza musical elemental, medio y superior, que trajo como consecuencia el nacimiento de una generación histórica de artistas. En 1930 se creó la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas. Los jóvenes compositores crearon obras para estas organizaciones, lo que constituyó el origen de importantes partituras como *El concierto para guitarra y orquesta* de Antonio Lauro, *La Cantata Criolla* de Antonio Estévez o las numerosas piezas corales inspiradas en cantos tradicionales, así como en poemas de autores locales.

A partir de 1930 comienza un proceso de masificación de las prácticas corales en el país. El Orfeón Lamas desencadenó una proliferación histórica de grupos corales estables de carácter profano, dirigidos tanto por los contemporáneos de Sojo, como por los discípulos del mismo. El orfeón del liceo Andrés Bello (fundado en 1942), el orfeón de la Universidad Central de Venezuela (fundado el mismo año), la coral Venezuela (fundada en 1943), la coral Creole (fundado en 1952), la coral de la Universidad Católica Andrés Bello (fundada en 1964), la Schola Cantorum (fundada en 1967), la coral filarmónica de Caracas (fundada en 1968) y el orfeón de la Universidad Simón Bolívar (fundado en 1970) son un ejemplo de ello. En la provincia, la onda expansiva no tardó en llegar. Tal es el caso del orfeón de la Academia de música del Táchira, fundado por Luis Felipe Ramón y Rivera en 1942, este último ex integrante del Orfeón Lamas o el caso del orfeón de la Universidad de Los Andes (fundado en 1944) en Mérida, así como el orfeón de la Universidad del Zulia (fundado en 1946) y la Coral Falcón (fundada en 1963), en la ciudad de Coro.

La música coral ha servido de vehículo de difusión de géneros populares y folklóricos. Con el coro como herramienta, se realizaron arreglos polifónicos, donde la imitación a instrumentos tradicionales característicos enriqueció las posibilidades sonoras. Estos arreglos hicieron que las exigencias técnicas propias del canto coral pasaran a un segundo plano, facilitando así el proceso de masificación de la práctica musical. La relación estrecha del repertorio con la música local representó otro elemento de fortalecimiento de los grupos vocales.

Estas prácticas corales experimentaron un desarrollo de expansión tanto nacional como social, llegando a todos sus niveles. Guinand establece esta relación cuando afirma que hablar del movimiento coral venezolano significa hablar de la historia del país, de su bagaje cultural y de su gente³⁰.

De todo el panorama expuesto se podría obtener *a grosso modo* las siguientes conclusiones relativas a las prácticas corales en Venezuela y a sus directores:

1º) Existían prácticas vocales colectivas con diversidad de funciones sociales en el territorio antes del período prehispánico.

2º) Las primeras formas de organización coral de la época hispánica se fundaron en el seno de la Iglesia Católica

3º) La primera figura jerárquica del coro se remonta al trabajo eclesiástico del maestro de capilla y del sochantre.

4º) La música coral profana de la colonia se manifestó tanto en la actividad teatral, como en los cantos patrióticos.

5º) Un significativo punto de referencia histórica de la cultura musical venezolana lo es la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, debido a su rol formativo que cristalizó más tarde en la escuela nacionalista.

6º) El Orfeón Lamas —primer coro profano estable— activó todo un movimiento de proliferación de las prácticas vocales colectivas hasta el presente.

7º) Como consecuencia de la afirmación anterior, la figura del director de coros se establece en todos los grupos y se convierte en un oficio ampliamente extendido.

8º) La estructura de desarrollo de las prácticas corales en Venezuela es reflejo de la europea.

9º) El proceso de movilización de saberes musicales ocurridos durante la colonia desde la élite blanca hacia los pardos, constituyó un fenómeno de apropiación y democratización de patrimonio cultural. Esta herencia social creó condiciones favorables para el surgimiento de un carácter nacional musical.

Notas y bibliohemerografía

- ¹ C. Krebs. *Meister des Taktstocks*. Charleston, Caroline du Sud, USA: BiblioBazaar, 2008, p. 15.
- ² Citado en F. Arnold. *The art of accompaniment from a thorough-bass: as practised in the XVIIth & XVIIIth centuries*. New York: Dover Publications, 2003, p. 139.
- ³ Citado en R. Harris-Warrick. *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert*. New York: University of Cambridge, 1984, p. 32.
- ⁴ J. Mongrédien. *La musique en France: des Lumières au Romantisme*. [Paris]: Flammarion, 1986, p. 37.
- ⁵ Citado en *Idem*.
- ⁶ H. Eggebrecht. *Interpretation. Riemann Musik Lexikon, Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.
- ⁷ *Ibid.*, p. 163.
- ⁸ M. Guengard. "Les références au savoir dans l'enseignement spécialisé de la direction de chœur". *Journal de Recherche en Éducation Musicale*. Vol. 7, N° 1 & 2, 2008, pp. 55-86.
- ⁹ G. Lurton *Le monde des pratiques chorales: esquisse d'une topographie*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2007.
- ¹⁰ L. f. Ramón y Rivera, L.F. *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.
- ¹¹ F. Arellano, F. *Una introducción a la Venezuela prehispánica: Culturas de las naciones indígenas venezolanas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1987.
- ¹² J. Romero, J. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2004, p. 84.
- ¹³ Bermudez (1998), citado en H. Quintana. "Música europea y música latinoamericana del s. XVIII". *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* 2 (02), 2002, p. 58.
- ¹⁴ C. Krebs. *Op. Cit.*
- ¹⁵ N. Hurtado. Juan Gutiérrez de Padilla. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. 4 (06), 2004, p. 19.

- ¹⁶ Saldívar (1991), citado en H. Quintana. “Música europea y música latinoamericana del s. XVIII”. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* 2 (02), 2002, p. 21.
- ¹⁷ A. Calzavara. *Historia de la música en Venezuela: período hispánico con referencias al teatro y la danza*. Caracas: Fundación Pampero, 1987, p. 36.
- ¹⁸ R. Stevenson. “La música en la catedral de Caracas”. *Revista Musical Chilena*. XXXIII (145), 1979, pp. 48-114.
- ¹⁹ A. Calzavara. *Op. Cit.*
- ²⁰ R. Stevenson. *Op. Cit.*
- ²¹ J. Calcaño. *La ciudad y su música*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985, p. 216.
- ²² *Ibid.*, p. 74.
- ²³ *Idem.*; A. Calzavara. *Op. Cit.*, p. 118.
- ²⁴ Para más información sobre el tema, ver: R. Saavedra. “El magnificat y la música de los pardos: Los compositores caraqueños de finales del siglo XVIII, principios del XIX”. *Actual investigación*. 43/2, 2011 (en prensa).
- ²⁵ Citado en A. Calzavara. *Op. Cit.*
- ²⁶ Arrom (1946), citado en *Idem.*
- ²⁷ J. Calcaño. *Op. Cit.*, p. 121.
- ²⁸ Archivo del Concejo Municipal de Caracas, *Fiestas y Rogativas*. Citado en A. Calzavara. *Op. Cit.*
- ²⁹ *Idem.*
- ³⁰ M. Guinand. *El Movimiento Coral Venezolano: Una Retrospectiva*. Trabajo de ascenso no publicado. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2000, p. 1.

Tomado de Ferdinand
Bellerman. *Diarios
venezolanos. 1842.1845*.
Caracas: Galería de Arte
Nacional. 2007, p. 220.

