

***Articulistas invitados***

**CEA**

## **¿Cómo se forja una línea de investigación en música?**

**Juan Francisco Sans**

Universidad Central de Venezuela  
jfsans@gmail.com  
Caracas, Venezuela

**Mariantonia Palacios**

Universidad Central de Venezuela  
mariantonia.palacios@gmail.com  
Caracas, Venezuela

*Juan Francisco Sans es Profesor Titular de la Universidad Central de Venezuela. Licenciado en Artes, mención Música (UCV); Mgsc en Musicología Latinoamericana (UCV); Magister Artium (Universidad de Costa Rica); Doctor en Humanidades (UCV). Autor de los libros Los bailes de salón en Venezuela (Fundación Bigott, 2016), La graciosa sandunga (Fundación Bigott, 2012) y Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina (editor con Rubén López Cano,. 2011). Director orquestal y coral. Musicólogo, locutor, escritor, compositor, productor y director artístico. Junto a su esposa Mariantonia Palacios han sido pioneros en la difusión de la música a cuatro manos. Miembro de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, de la Sociedad Venezolana de Musicología, de la Sociedad Francesa de Análisis Musical, de la Sociedad Española de Musicología, de la Rama Latinoamericana de la International Association for the study of Popular Music, y de la International Musicological Society.*

*Mariantonia Palacios es Profesora Titular de la Universidad Central de Venezuela. Música egresada de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares y del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta como pianista y compositora. Licenciada en Artes y Magíster Scientiarum en Musicología Latinoamericana (UCV) Magíster Artium (Universidad de Costa Rica). Profesora invitada de la Universidad Simón Bolívar, de la Universidad Metropolitana y de la Universidad de Costa Rica. Especializada en el estudio e interpretación de la música latinoamericana y venezolana como pianista, directora e investigadora. Curadora de la colección editorial "La música en la América Colonial", y co-curadora de las colecciones "Clásicos de la literatura pianística venezolana" y "Fondos para el estudio de la música en Venezuela". Ex directora del Coro del Teatro Teresa Carreño, de la Escuela de Artes (UCV), y de la Compañía Nacional de Ópera de Costa Rica. Productora y locutora. Coordinadora del Centro Digital de Arte (CEDIARTE), de la Maestría en Musicología Latinoamericana y del Diplomado en Artes Liberales de la Universidad Central de Venezuela.*  
*Como pianista ha grabado varios discos dedicados al repertorio venezolano de los siglos XIX y XX.*

*Recibido: 21 de junio de 2016 / Aprobado: 6 de diciembre de 2016*

## RESUMEN

Los autores examinan en este trabajo el concepto de línea de investigación en el marco de la música en general, y en particular, de la musicología como disciplina, a partir de su propia experiencia como investigadores. Sin entrar en disquisiciones epistemológicas, hacen un recuento de cómo nació y creció una línea de investigación a partir de una idea primaria: hacer música venezolana original para piano a cuatro manos. Desde este punto de partida, creció, se desarrolló y se transformó orgánicamente, generando una serie de procesos y productos en los cuales interactúan necesariamente otras disciplinas, definiendo paulatinamente la línea de investigación como algo objetivo y concreto a lo cual referirse.

Palabras clave :Línea de investigación, musicología, piano a cuatro manos, baile, siglo XIX.

## ABSTRACT

### How a line of research in music is forged?

The authors examine in this work the concept of line of research in the context of music in general, and in particular, of musicology as a discipline, from their own experience as researchers. Without entering into epistemological disquisitions, they recount how a line of research was born and grew out of a primary idea: to make original Venezuelan music for four-handed piano. From this starting point, it grew, developed and transformed organically, generating a series of processes and products in which other disciplines necessarily interact, gradually defining the line of research as something objective and concrete to which to refer.

Keywords: Line of research, musicology, four-handed piano, dance, XIX century.

## RÉSUMÉ

### Comment faire la forge d' un axe de recherche en musique ?

Les auteurs examinent dans cet article la notion de recherche dans le cadre de la musique en général et en particulier, de la musicologie en tant que discipline, á partir sa propre expérience comme chercheurs. Sans entrer dans des digressions épistémologiques, ils rendre compte de comment il est né et a grandi une ligne de la recherche d'une idée principale : faire de la musique originale vénézuélienne pour piano à quatre mains. De ce point de départ, il a grandi, développé et transformé organiquement, gérant d'une série de processus et de produits dans lesquels interagissent nécessairement d'autres disciplines, progressivement définissant la recherche comme quelque chose objective et concret auquel se référer.

**Mots clés** : ligne de recherche, musicologie, piano à quatre mains, danse, XIXe siècle.

### ***Liminar***

Resulta bastante común en el medio universitario apelar al concepto de línea de investigación como algo dado, como un supuesto que existe por el solo hecho de ser enunciado. Para los departamentos, institutos, laboratorios y centros de investigación universitarios, se hace necesario ofrecer una lista de sus respectivas líneas de investigación a fin de justificar sus actividades y presupuestos. Muchas, aunque con títulos muy prometedores, a menudo muestran resultados magros o inexistentes, que no se patentizan ni en proyectos ni en productos concretos, más allá de la buena voluntad de quienes las formulan.

No es el ánimo de este ensayo entrar en una disquisición epistemológica acerca de lo que constituye o no una línea de investigación. Pretendemos más bien dar cuenta de nuestra propia experiencia con una línea de investigación en el campo de la música, que como estudio de caso permite observar cómo y por qué nace, a partir de qué impulso, cuáles son sus supuestos, cómo evoluciona, cómo se transforma, y hasta dónde puede llegar.

Según nuestra experiencia, resulta bastante complejo formular líneas de investigación ab initio, ya que éstas parecen funcionar más como un proceso en permanente desarrollo y transformación, que como algo acabado, finito y concreto. Las líneas de investigación se van construyendo en el camino, dejando trazas a lo largo del mismo, consistentes en proyectos y productos que las objetivan. Por lo tanto, definir una línea de investigación a priori puede resultar en muchas ocasiones contraproducente y limitante, pues resulta harto difícil prever todas las aristas, las posibilidades, las limitaciones, las dificultades, las derivas y las transformaciones que ocurrirán a futuro al adentrarse en los vericuetos de la investigación real. El proponerse derroteros demasiado rígidos puede inhibir caminos más productivos e interesantes, flexibilizar las metas, o modificarlas. Por tal motivo, a menudo resulta más práctico comenzar una línea de investigación (necesariamente de largo aliento) con un proyecto cuyo objetivo esté muy bien delimitado, con resultados precisos y claros, y con fecha de término estipulada. De resultar provechoso, este proyecto inicial proveerá de insumos para desarrollar otros de índole y naturaleza similar que, cual eslabones de una cadena, irán perfilando una línea de investigación en propiedad a lo largo del tiempo. Así, esa línea generará conocimientos, y abrirá nuevos senderos para ulteriores desarrollos.

#### **Música para piano a cuatro manos**

En 1978, quienes suscriben este texto constituimos el Dúo Sans Palacios, especializado en la interpretación de la música original escrita para un piano a cuatro manos: dos intérpretes sentados en una banqueta frente a un mismo piano, tocando uno la parte aguda, el otro en la parte grave del instrumento. El repertorio histórico para esta agrupación es abrumador en calidad y cantidad, e incluye obras maestras de autores como Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelsohn, Bizet, Mussorsky, Borodin, Rimsky Korsakov, Liadov, Liszt, Grieg, Brahms, Debussy, Satie, Poulenc, Hahn, Fauré, Ravel, Schönberg, Respighi, Busoni, Casella, Stravinsky, y un larguísimo etcétera (v. McGraw, 1981). Un dúo de piano a cuatro manos puede hacer carrera de por vida interpretando exclusivamente esa música.

Para ese entonces, la única obra original para piano a cuatro manos disponible en Venezuela era *Los misterios del corazón* de Federico Villena, importante compositor nacido en Turmero, estado Aragua. La misma estaba incluida como último número en la recopilación "*Valses venezolanos*" de Salvador Narciso Llamozas (1894), contentiva de

una serie de valeses escritos por los más destacados compositores del siglo XIX del país. Los dúos de piano a cuatro manos debían por tanto conformarse hasta la década de los setenta con esa única obra como representación nacional de este conjunto camerístico.

Existían, no obstante, evidencias que apuntaban a que el repertorio nacional para piano a cuatro manos no era tan exiguo como en un principio aparentaba. Entre los testimonios escritos que dan fe de ello, encontramos el de Carl Sachs. Según Sachs (1987:158-160), en la Angostura del siglo XIX, casi todas las personas de alta posición tocaban valeses de altísima complejidad rítmica al piano, música “particularmente adecuada (...) para la ejecución a cuatro manos en el piano.” Entre tanto, Alirio Díaz da cuenta de que fue Heraclio Fernández el autor de las primeras piezas para un piano a cuatro manos de las que se tenga noticia en Venezuela, y remonta la fecha a los años de 1877 y 1878, cuando aparecen publicados tres valeses de su autoría escritos para ese formato instrumental: Ecos del Corazón, Happy New Year y el celeberrimo El Diablo Suelto. (Díaz, 1980:27)

Por su parte, Alfredo Cortina lamenta que “...aquellas señoras y señoritas, ya mayores de edad, que se ganaban la vida tocando a cuatro manos en las pequeñas fiestas, se fueron quedando sin trabajo”, gracias a la entrada de la pianola a Venezuela (Cortina, 1994:307). El repertorio de rollos de pianola fabricados en el país en las primeras tres décadas del siglo XX, estaba constituido fundamentalmente por música venezolana para piano a cuatro manos, transcrita especialmente para el instrumento automático, por lo que se comprende por qué sustituyó a quienes se ocupaban de hacer esta música en vivo en los salones de la época.

También hay registros sonoros que atestiguan la asiduidad de la práctica del piano a cuatro manos en Venezuela, y la eventual existencia de obras nacionales para el conjunto. Juan Vicente Lecuna dejó en la primera mitad del siglo XX un disco de pasta con música para un piano a cuatro manos, interpretada por él mismo junto a un tal Legórburu, de quién desconocemos más datos. Asimismo, Freddy Reyna grabó a mediados del siglo XX un disco de larga duración titulado Piano a cuatro manos: música instrumental de finales de siglo, con las pianistas Rosita Montes y Luisa Amelia Azerm, interpretando obras venezolanas para piano a cuatro manos. Según escribe Reyna (1956) en la carátula del disco, “allí estaba presente, íntegro, el piano a cuatro manos, meta de toda reunión caraqueña, mejor dicho de toda reunión social venezolana.”

La tradición oral es abundante en testimonios acerca de esta acendrada práctica. A pesar de que ninguno dejó testimonios escritos, a través de historias orales familiares conocemos de dúos legendarios, como los conformados por los hermanos Fulgencio y María Moreira, Julita de la Rosa y María Luisa Escobar, Nolita Pietrz de Plaza y Margot Cisneros de Toro (que se hacían llamar en son de chanza el “Dúo Plaza de Toro”), o el de Cachi Corao y Carolina Navarrete, todos dedicados a tocar música venezolana para un piano a cuatro manos.

Siendo tan abundantes estos testimonios documentales, sonoros y orales, cabría suponer la existencia de un generoso repertorio de música de baile para piano a cuatro manos del entresiglo que no aparecía para entonces por ninguna parte. ¿Dónde se

encontraba? ¿Quién lo tenía? ¿Quién lo compuso? ¿Cómo conseguirlo?

### Primeros pasos en la investigación

En principio, acudimos a los fondos públicos de música disponibles en el país en busca de estas partituras. En ellos dimos con una interesante muestra de piezas originales para un piano a cuatro manos escritas por compositores venezolanos, algunas manuscritas, otras impresas, pero todas fuera de circulación desde hacía muchas décadas, incluso más de un siglo en algunos de los casos. En la División de Música y Sonido de la Biblioteca Nacional de Venezuela encontramos valeses como "Emilia" de José Ángel Montero; "Amor fraternal" y "¡Qué nombre!" de Federico Villena; "Al general F. Linares Alcántara" y "Happy New Year" de Heraclio Fernández (este último mencionado por Alirio Díaz); "Bucles de oro" de los Hermanos Centeno (sic); "Geranio" de Simón Wohnsiedler, además de la marcha "Pabellón cubano" de Jesús María Suárez. En el archivo histórico de partituras de la Fundación Vicente Emilio Sojo encontramos tres obras de Manuel Leoncio Rodríguez: un Minuet, y dos marchas. En fondos privados conseguimos algunas obras venezolanas del siglo XX compuestas para el ensamble: "Recreaciones" de José Ángel Rodríguez, "Sentas Vierhändiges Klavieralbum" de Miguel Ángel Calcaño, "Vals sancochero n° 5" de Eduardo Serrano. "El Valse venezolano" de Juan Vicente Lecuna lo transcribimos directamente de una grabación anteriormente mencionada.

Dado que buena parte de esta música se encontraba publicada o reseñada en periódicos (revistas, semanarios, diarios, etc.), la consulta de medios impresos como *El Cojo Ilustrado*, *La Lira Venezolana* o *El Zancudo* resultó un paso ineludible para intentar componer un cuadro más o menos coherente del repertorio histórico escrito para el dúo. Sin embargo, aunque en esos escritos encontramos menciones a valeses como "Ecos del corazón" y "El diablo suelto" de Heraclio Fernández, las partituras no las hemos encontrado hasta la fecha. Es pues a partir de ese examen en los medios impresos de la época como nace el texto "La música en las publicaciones periódicas venezolanas del siglo XIX" (Palacios, 2011a).

Una vez ubicadas y compiladas todas estas partituras, publicamos con el Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, una edición crítica de los valeses del siglo XIX y comienzos del XX, bajo el título **Valeses originales para piano a cuatro manos** (Sans y Palacios, 2001), gracias a lo cual este repertorio se hizo accesible para todos los interesados, y comenzó a incluirse consuetudinariamente en conciertos, concursos y cátedras de piano. Por su parte, el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela financió la grabación de un disco compacto contentivo de esta música, bajo el título "A bailar tocan. Géneros de Pataleo en la Venezuela del siglo XIX" (Palacios y Sans, 2000), interpretada por el Dúo Sans Palacios.

Este era obviamente el fin del proyecto. ¿Qué más podía esperarse, habiendo agotado ya los fondos musicales del país, y quedando sólo esperar un hallazgo fortuito de una que otra partitura? No obstante, a pesar de haber alcanzado el objetivo inicial, cual era rescatar la música original para un piano a cuatro manos de autores venezolanos, los resultados no dejaban de ser pobres para las expectativas creadas por los testimonios orales y escritos. Esto generó nuevas dudas, y nuevas derivas del proyecto inicial.

## Prácticas performativas

José Antonio Calcaño, en su seminal trabajo **La ciudad y su música**, nos brinda pistas de por qué son tan pocas la partituras halladas en los fondos históricos de música. Calcaño destaca en su texto que:

*Era en el momento de tocarse un valse, cuando los músicos comenzaban a improvisar nuevos ritmos. Así se producía esa simultaneidad de diferentes golpes, como a veces los llamaban. Los instrumentos cantantes, por su parte, como lo eran el violín o la flauta o el clarinete, que eran los más frecuentes, la dieron de vez en cuando por tocar, no la melodía compuesta por el autor, sino variaciones también improvisadas. Todo esto convirtió el valse en un extraordinario cúmulo de elementos musicales imprevisibles por el compositor, ya que las improvisaciones de los ejecutantes enriquecían y transformaban la obra del autor. (Calcaño, 1958:374)*

Este autor nos da a entender aquí que esta música no se toca cómo está escrita, sino que existe un claro proceso de improvisación durante su ejecución. Más adelante, aclara en términos más precisos lo que ocurre este proceso:

*Los valeses impresos o manuscritos sólo contienen, con algunas excepciones, la melodía y un acompañamiento que pudiéramos llamar esquemático, casi siempre en acordes de tres semínimas, como en el valse vienés, pero hay que tener bien entendido que esos valeses criollos, impresos o manuscritos, no se tocaron jamás en esa forma, pues ya el compositor sabía que los ejecutantes le pondrían, de su propia cosecha, todo un caudal de complicaciones rítmicas. (Calcaño, 1958:374)*

¿Cómo podían verificarse prácticas de improvisación en la música venezolana del siglo XIX, tal como lo explica Calcaño, sin que hubiésemos reparado antes en algo tan extraordinario? ¿No es la improvisación un fenómeno esencialmente oral, del cual no queda registro escrito? ¿Cómo se aprendía y cómo se transmitía esa tradición? Siendo así, ¿es posible recuperar esas prácticas para hacer lo que hoy llaman una interpretación históricamente informada de ese repertorio, ajustada a los cánones de la época?

Esto arrojó una luz hasta ahora insospechada hacia una práctica inexistente, incluso mal vista, en la llamada música clásica, y por ende desechada en los estudios académicos de los conservatorios y escuelas de música, y nos puso frente a un fascinante reto de investigación, abriéndonos un camino hasta ese momento intransitado.

Es así como pudimos encontrar resabios de estas prácticas incluso en los lugares más conservadores que cabía imaginar. Todo los profesores de piano del país conocen esto que Calcaño dice en su texto, y cuando hacen estudiar un vals venezolano a un alumno, insisten en que no se debe tocar como está escrito, sino que forzosamente deben hacérsele variantes y dársele un toque, un sabor, un “tumbao” no anotado en la partitura, pero que “todo el mundo sabe cómo es”. El maestro de maestros de esta práctica fue un pianista y compositor excepcional, Evencio Castellanos, de cuyo profesor de piano, Salvador Narciso Llamozas, había aprendido estas técnicas. Tuvimos la suerte de que Castellanos nos dejara su arte grabado en tres discos de larga duración –“Grandes valeses de salón, Danzas venezolanas del siglo XIX, y Viejos valeses de Venezuela”- reeditados luego por la Fundación Vicente Emilio Sojo en dos discos

compactos en 1997, donde podemos apreciar su arte interpretativo en todo su esplendor. Castellanos también publicó sus versiones de los viejos vales venezolanos en una antología de partituras titulada "Elogio del valse venezolano del siglo XIX" (1979), que da cuenta de las variantes introducidas por él en la práctica ejecutiva de estas piezas. Ello nos permitió hacer un trabajo comparativo entre las versiones originales de estas obras, tal como fueron escritas por sus compositores, y las versiones variadas por Castellanos, en un artículo titulado "Rasgos distintivos del vals venezolano en el siglo XIX" (Palacios, 1997).

Amén de esto, el ya citado Heraclio Fernández escribió en 1876, una obra pedagógica con un larguísimo título que se explica por sí solo: "Método para aprender a acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano, sin necesidad de ningún otro estudio, y a la altura de todas las capacidades". Una edición crítica de la misma se encuentra en la *Revista Musical de Venezuela* (Palacios, 1998). Allí, Fernández se explaya en explicar cómo se improvisan al piano los acompañamientos de los géneros de baile más populares de su época con toda prolijidad, sin partitura de por medio. Este ingenioso y notabilísimo método "oral" nos brinda el fundamento histórico para afirmar con propiedad que la improvisación de acompañamientos era práctica común en la época. Su reedición en 1883 indica además el éxito alcanzado por el mismo, lo que hace suponer que fue muy difundido. A este método se suma otro similar: el mismo año de 1876 publica Jesús María Suárez su **Mecánica musical**. Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile por medio de números, manual escrito en términos muy similares al anterior, lo que sólo viene a ratificar la difusión generalizada de esa práctica.

El estudio pormenorizado de estos métodos y de los géneros musicales a los cuales alude, permite establecer con bastante precisión cómo fueron las prácticas performativas de la música de baile del siglo XIX basados en evidencia documental. A estos fines, publicamos el artículo "Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX" (Palacios y Sans, 2001), que incluye una revisión crítica y exhaustiva de los procedimientos ejecutivos a los fines de su puesta en práctica al día de hoy. Este artículo obtuvo mención publicación en el Premio de Musicología Samuel Claro Valdés, en Chile, por lo que fue publicado en ese país, y constituye sin duda un eslabón fundamental en la consolidación de nuestra línea de investigación. Por supuesto, el Dúo Sans Palacios puso en práctica los recursos de interpretación de este repertorio en sus propios conciertos y grabaciones, lo cual ofrece una perspectiva totalmente novedosa que parte desde una concepción muy diferente a la que históricamente se le había dado durante el siglo XX. Tales experimentos quedaron registrados no sólo en el disco "A bailar tocan" ya citado, sino también en los CD "La música en tiempos de El Cojo Ilustrado" (Palacios *et al*, 2008) y Venezuela en piano (Palacios, 2011b), contando con Maríantonía Palacios como intérprete del piano.

### Guiones

El concepto de improvisación introduce un cambio de paradigma en la música de baile venezolana del siglo XIX, cuando se concibe como un elemento fundamental e insoslayable en la interpretación de estas piezas. La profundización en este aspecto performativo dio un giro fundamental en la línea de investigación a partir de la incorporación del estudio de un tipo de textos musicales muy particulares, que a falta de mejor denominación llamamos guiones. Los guiones son colecciones de melodías de

piezas de baile, copiadas en cuadernos musicales sin solución de continuidad, una tras otra, desprovistas de cualquier acompañamiento o sofisticación interpretativa (carácter, fraseo, articulación, tempo, etc.). Estos guiones sirven más como un recordatorio de cómo va la música, que como una partitura convencional que haya de leerse en el curso de la ejecución. En esos guiones se resumen aspectos fundamentales de la pieza: género, tonalidad, compás, forma musical, armonía implícita, y permiten recuperar muy rápidamente y de un vistazo toda esa información. La improvisación es esencial en su performance, que gira fundamentalmente en torno al baile. Los guiones son análogos al llamado *Real Book*, compilación de melodías que contiene los llamados “estándares” del jazz, es decir, las piezas canónicas de ese repertorio que todo jazzista debe obligatoriamente conocer. Los jazzistas no suelen usar el *Real Book* como partitura, sino sólo como índice del repertorio y para la enseñanza. Exactamente lo mismo ocurre con los guiones. Todas estas cuestiones, entre ellas los rasgos de oralidad inherentes a esta música, sus implicaciones teóricas y sus efectos en la praxis ejecutiva de estas piezas, fueron abordados en “Oralidad y escritura en el texto musical” (Sans, 2001).

Los fondos musicales venezolanos están llenos de este tipo de compilaciones de música de baile de autores locales del siglo XIX. Provenientes de ciudades como Quíbor, San Cristóbal, Maracaibo o Caracas, las colecciones de guiones ubicadas a la fecha son las de Redescal Uzcátegui, José María Ardila, J. Landaeta, José “Pepe” Villalobos, María Colón, Isidoro Peña, Pedro Arcila Ponte, el cuaderno de piezas de flauta del Centro de Documentación e Investigaciones Acústico Musicales (CEDIAM) de la Universidad Central de Venezuela, y la joya de la corona: el *Cuaderno de piezas de bailes por varios autores* de Pablo Hilario Giménez. Esta última constituye la colección más importante de música de baile de salón del siglo XIX en Venezuela, alcanzando quinientas cinco piezas de los cinco géneros músico-bailables más populares del período: contradanzas, valeses, polkas, mazurkas y danzas. Si bien las tres quintas partes del repertorio no tiene autor identificado, encontramos entre los compositores de las piezas ilustres nombres como Juan José Escobar, José Ángel Montero, Anselmo Pérez, José Eligio Torrealba, Eloy Galavís, al propio Pablo Hilario Giménez, e Ildefonso Meserón y Aranda, entre otros. Al respecto, publicamos un avance de esta investigación en “Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez” (Sans, 2006). Posteriormente, publicamos el libro **La graciosa sandunga** (Sans y Lovera, 2012), que contiene la edición crítica de este cuaderno recopilado por Pablo Hilario Giménez titulado por él mismo *Colección de piezas de bailes por varios autores*. El libro incluye además un estudio biográfico Giménez a cargo de José Rafael Lovera, y un registro sonoro de una selección de números del cuaderno a cargo del grupo Decimo Nónico.

### El baile

Otro giro importante en esta línea de investigación lo constituyó sin duda la incorporación del baile a una música que ya para entonces teníamos un par de décadas investigando. El quid es que resultaba imposible comprender a cabalidad una manifestación musical concebida especialmente para hacer bailar a la gente, sin entender al mismo tiempo las implicaciones que tiene el baile mismo en la música, y la música en el baile. Uno de los primeros retos planteados a este respecto fue rescatar las prácticas danzarias del siglo XIX. ¿Cómo se bailaba un valse, una contradanza o una danza en esa época? A pesar de lo inasible que podría en un principio parecer esto, pudimos reconstruirlas bastante fielmente gracias a algunos manuales de baile publicados en Ca-

racas durante ese siglo, como la "Colección de contradanzas españolas y francesas" de Francisco Guerrero de 1852, impreso por Tomás Antero, o la "Escuela de Contradanzas Francesas, o sean cuadrillas y nuevo Gavotín", para uso de la juventud venezolana, publicada en Caracas en 1841 por George Corser. También coadyuvaron en esto las numerosas referencias a las coreografías y las prácticas de baile encontradas en la prensa y en los escritos de los costumbristas de la época.

Comprender cómo se organizaba el baile, cómo se bailaba, cuáles eran los ritos performativos, las costumbres anexas al mismo, nos permitió acercarnos a otros aspectos de las prácticas musicales que de otro modo no tienen explicación. Un baile no era un continuum informe de piezas sueltas y escogidas al azar, sino que se estructuraba en especies de suites o colecciones de piezas, vinculadas entre sí por una comunidad de carácter y de elementos tonales. Incluso en muchos bailes había ya programas establecidos a priori de lo que se iba a bailar. Estas estructuras se denominaban tandas cuando estaban constituidas por piezas de un mismo género, usualmente en número de cinco, como por ejemplo las tandas de vales. En cambio, se llamaban turnos cuando se trataba de una colección de cinco piezas de géneros contrastantes, típicamente contradanza, valse, polka, mazurka y danza (usualmente en ese orden), aunque algunos de estos géneros podían ser sustituidos por otros como la redova, el chotís o la varsoviana.

Esto tiene efectos performativos importantes, pues en una interpretación históricamente informada de este repertorio que se hiciera hoy en día, sería inadmisibles tocar una sola de estas piezas, pues cada una de ellas estaba pensada no como obra independiente, sino como parte de un conjunto de piezas que siempre debían hacerse juntas. También sería inadmisibles tocar estrictamente lo que está escrito en partituras y los guiones, que por lo general no excede el minuto de duración. Los testimonios en la prensa de época nos informan a menudo de contradanzas o vales que duraron entre media hora y una hora. Eso sólo puede explicarse si las piezas fueron repetidas numerosas veces, una y otra vez. Repetir treinta o cuarenta veces una misma pieza resulta sumamente fatigoso tanto para los músicos como para los bailarines. Se imponía entonces forzosamente la improvisación como un elemento imprescindible para darle variedad a la música y hacer digerible el repertorio. Sólo así se explica la práctica de la improvisación como algo inherente e imprescindible en la música de baile.

### **Interdisciplinarietà**

Al incluir el baile mismo en la línea de investigación, ésta comienza a transformarse en un tema interdisciplinario, porque requiere del concurso de especialistas en otros campos del conocimiento que no son precisamente los músicos o musicólogos. No sirve en una línea de esta naturaleza limitarse a describir los bailes como nos lo cuentan los manuales o los cronistas: es necesario bailarlos. Con libreto de Orlando Arocha (sobre textos de los costumbristas Daniel Mendoza y Fermín Toro), coreografía de Omar Orozco (basado en los manuales de baile de época), así como el concurso de actores, bailarines, escenógrafos y músicos, se organizó un espectáculo musical titulado "La graciosa sandunga", que se presentó en el Teatro Juares de Barquisimeto y en el Paraninfo de la Universidad Metropolitana en Caracas, donde la música pasa a ser un elemento más del conjunto. A través de este espectáculo procuramos adentrarnos no sólo en la racionalidad de un tiempo pasado, sino también en las percepciones, sentimientos y sensibilidades de una época.

Esta contextualización fue posible gracias a una serie de artículos que fueron apareciendo como parte de la línea de investigación, y que abordan los más disímiles aspectos vinculados a la música y el baile. El libro **Los Bailes de Salón en Venezuela** (Sans, 2016d) aborda de manera panorámica las diferentes formas y manifestaciones de estas expresiones coreográficas en Venezuela y su vinculación con el resto del continente. Igualmente, "Music in 19th-Century Venezuela" (Palacios, 2013b) contextualiza esta música en la cultura venezolana del siglo XIX.

El funcionamiento del salón como concepto para el estudio de los locales donde se realizaban los bailes, de su función social dentro de la ciudad, así como de sus implicaciones para la microeconomía, es abordado en "Nineteenth Century Spanish American Salon in the Light of Music Scenes" (Sans, 2016a), y en el caso particular de Venezuela, en "Ildefonso Meserón y Aranda, un exitoso empresario del siglo XIX" (Palacios, 2014).

El baile y la música no son expresiones banales o mera diversión: sus implicaciones en las relaciones culturales, sociales, políticas y económicas son profundas y fundamentales. Comprender cuál es el vínculo de estas expresiones con el poder y la identidad forma se convirtió en una parte fundamental de esta línea de investigación. En este sentido, el papel crucial que jugó el baile durante la Guerra de Independencia, es objeto de estudio en "Dancing with the Enemy: Diplomacy in the Revolutionary Era" (Sans, 2016c). Igualmente, en "Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso" (Sans, 2014) se intenta explicar cuáles son los procesos a través de los cuales la gente se identifica con una expresión músico-bailable particular, y cómo termina sintiéndola como propia. Otro tema es el vinculado con los estudios de género, y fundamentalmente, con el papel que la mujer jugó en esos espacios y eventos sociales. La inseparable relación entre baile, música, mujer y educación en el siglo XIX fueron estudiados en profundidad en "La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX" (Palacios, 2015), así como en "La música del bello sexo en El Cojo Ilustrado" (Palacios, 2013a).

Una línea de investigación no se limita sólo a producir ponencias, artículos, libros, y en el caso de la música, discos, conciertos, espectáculos y videos. De esto se derivan también posibilidades pedagógicas muy interesantes. A raíz de su experiencia con la improvisación dentro de la música de baile del siglo XIX, Juan Francisco Sans ha desarrollado para 2017 un curso de "Acompañamiento de música venezolana de salón al piano", en la plataforma Tradición en línea de la Fundación Bigott, Este curso en línea se fundamenta en el ya mencionado método de Heraclio Fernández, actualizándolo a través de presentaciones digitales, videos, programas interactivos, de modo ayudar a difundir de la manera más amplia y democrática posible estos conocimientos a un universo de interesados. Igualmente, dentro del Diplomado de Artes Liberales que ofrece la Universidad Central de Venezuela, se desarrolló durante el segundo semestre de 2016 el curso "Vida cotidiana en la Venezuela del siglo XIX", involucrando a especialistas en gastronomía, vestido, accesorios personales, masonería, diarios y epistolarios, álbumes, costumbres, educación, salones y baile, brindando a los asistentes una nueva visión de nuestro pasado, no abordado hasta ahora por las historias convencionales del país. Esto ha permitido el intercambio fluido con otras disciplinas y especialistas, y va acrecentando un conocimiento más profundo sobre un período extraordinario, pero hasta ahora muy mal estudiado, de nuestra historia.

### Internacionalización

En años recientes, la línea de investigación ha ido internacionalizándose. En tal sentido, el Dúo Sans Palacios se ha empeñado en rescatar la música para piano a cuatro manos del siglo XIX de otros países, cuyas prácticas músico-bailables son muy similares al nuestro, y nos pueden brindar luces sobre alteridades, identidades, apropiaciones y expropiaciones de música. Ya en 2014, el dúo ofreció un concierto para la Corporación Andina de Fomento, repetido luego en Villa Planchart en Caracas, llamado “Latinoamérica a cuatro manos”, con una antología de música original para piano a cuatro manos del siglo XIX de países como Colombia, Cuba, México, Costa Rica, Puerto Rico, Chile y Brasil. Muchas de esas piezas se hacían por primera vez en cien años. El trabajo fue grabado en video para el programa “Con acústica” de la televisora Vale TV (1). Igualmente, el Dúo Sans Palacios hizo la primera audición de valeses y contradanzas del compositor venezolano Nicolás Quevedo Rachadell (Duque, 2011), quien acompañó a Simón Bolívar en su último viaje a Bogotá en 1828, casó allí con una valenciana, y cuyos hijos colombianos destacaron como músicos en ese país. Como parte de esta expansión de la línea de investigación, se publicó **Cuatro obras colombianas del siglo XIX para piano a cuatro manos** (Sans, 2016b), edición crítica de las obras originales del compositor Diego Fallon.

### Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos descrito una línea de investigación en torno a la música venezolana original para un piano a cuatro manos, iniciada en 1978, y cuyo desarrollo no ha concluido aún, luego de casi cuatro décadas. Aquí se han descrito resultados, productos y proyectos, que muestran dicha línea como un ente orgánico, que ha ido creciendo, cambiando, transformándose, dando pie a nuevos proyectos y líneas de investigación vinculados con ella. Por razones de espacio, no hemos abundado en otros productos, como la innumerable cantidad de trabajos de grado de licenciatura y maestría generados a partir de esta línea.

Nos hemos limitado a referir aquí tres discos, tres ediciones críticas de partituras y documentos, catorce artículos, dos libros, un video, un premio, un espectáculo musical y dos cursos como productos directos de esta línea de investigación. Son resultados concretos, cuantificables, que han dejado trazas en cuanto al nuevo conocimiento generado sobre el tema que nos ocupa. A esto deberíamos añadirle charlas, conferencias, participación en congresos, conciertos, dentro y fuera del país, en los cuales los autores de este artículo hemos participado, mostrando los resultados parciales o definitivos de proyectos vinculados con la línea de investigación, pero que tampoco han sido reseñados aquí.

Esperamos con este escrito ayudar a comprender cómo se forja una línea de investigación en el área de la música, bajo la égida de la disciplina musicológica, y cómo son de enjundiosos los frutos que puede dar.

---

(1) Véase en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=IXcYiXYp3e8&t=273s> y <https://www.youtube.com/watch?v=UaAis5rzmMU&t=5s>

## Referencias

- CALCAÑO, José Antonio. 1958. **La ciudad y su música**. Caracas. Ediciones Teresa Carreño.
- CASTELLANOS, Evencio. 1979. **Elogio del valse venezolano del siglo XIX**. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo.
- \_\_\_\_\_. 1997a. **Danzas y vales de Venezuela**. Vol. 2 (CD). Caracas. Fundación Vicente Emilio Sojo.
- \_\_\_\_\_. 1997b. **Vales venezolanos de Salón**. Vol. 1 (CD). Caracas. Fundación Vicente Emilio Sojo.
- CORTINA, Alfredo. 1994. **Caracas. La ciudad que se nos fue**. Caracas. FUNDARTE.
- DÍAZ, Alirio. 1980. **Música en la vida y lucha del pueblo venezolano**. Ensayos. Caracas. Ediciones de la Presidencia de la República y del Instituto Latinoamericano de Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.
- DUQUE, Ellie Anne. 2011. **Nicolás Quevedo Rachadell: un músico de la independencia**. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia
- S/A. 1841. **Escuela de Contradanzas Francesas, o sean cuadrillas y nuevo Gavotín, para uso de la juventud venezolana**. Caracas. George Corser.
- FERNÁNDEZ, Heraclio. 1876. **Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano sin necesidad de ningún otro estudio y a la altura de todas las capacidades**. Caracas. Imprenta Venezolana.
- GUERRERO, Francisco. 1852. **Colección de contradanzas españolas y francesas. Caracas**. Tomás Antero
- LLAMOZAS, Salvador Narciso (ed.). 1894. **Vales venezolanos. Álbum para piano**. Caracas. S.N. Llamozas & Ca. Editores.
- McGRAW, Cameron. 1981. **Piano duet repertoire. Music Originally Written for One Piano, Four Hands**. Bloomington. Indiana University Press.
- PALACIOS, Mariantonia. 1997. "Rasgos distintivos del vals venezolano en el siglo XIX". *Revista Musical de Venezuela*. 35: 99-116.
- \_\_\_\_\_. 1998. "Heraclio Fernández, Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile". *Revista Musical de Venezuela*. 38: 299-342.
- \_\_\_\_\_. 2011. "La música en las publicaciones periódicas venezolanas del siglo XIX". *Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña*. 30: 3-18
- \_\_\_\_\_. 2011b. "Venezuela en piano" (CD). Caracas. s.e.
- \_\_\_\_\_. 2013. "La música del bello sexo en El Cojo Ilustrado". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. 18 (41): 225-240.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Music in 19th-Century Venezuela". *Politeja*. 2 (24): 243-254
- \_\_\_\_\_. 2014. "Ildefonso Meserón y Aranda, un exitoso empresario del siglo XIX". *Musicaenclave*. 8 (2). En línea: <http://www.musicaenclave.com/vol-8-2-mayo-agosto-2014/>
- \_\_\_\_\_. 2015. "La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. 20 (45): 87-103.

PALACIOS, Maríantonía, IMAGINARIO, Andrea; VIVAS, Anthony; et alii. 2008. **La música en tiempos de El Cojo Ilustrado** (CD). Caracas. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela.

PALACIOS, Maríantonía; y SANS, Juan Francisco. 2000. **A bailar tocan. Géneros de Pataleo en la Venezuela del siglo XIX** (CD). Caracas. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela.

\_\_\_\_\_. 2001. "Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX". *Resonancias*. 8: 45 – 90.

REYNA, Freddy. 1956. "Piano a cuatro manos: música instrumental definales de siglo" (LP). Caracas. Ediciones Freddy Reyna.

SACHS, Carl. 1987. **De los llanos**. Caracas. Fondo Editorial CONICIT.

SANS, Juan Francisco. 2001. "Oralidad y escritura en el texto musical". *Akademias*. 3 (1): 89-114.

\_\_\_\_\_. 2006. "Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez." *Revista Musical de Venezuela*. 45: 76-93.

\_\_\_\_\_. 2014. "Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso". *Boletín música*. 36: 21-50.

\_\_\_\_\_. 2016. "Nineteenth Century Spanish American Salon in the Light Of Music Scenes". En Julio Mendívil y Christian Spencer (ed.), *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. New York & London. Routledge. pp. 37-45.

\_\_\_\_\_. 2016. "Cuatro obras colombianas del siglo XIX para piano a cuatro manos". *A contratiempo. Revista de música en la cultura*. 26. En línea: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/accontratiempo/?ediciones/revista-26/partituras/cuatro-obras-del-siglo-xix.html>

\_\_\_\_\_. 2016. "Dancing with the Enemy: Diplomacy in the Revolutionary Era". En: Maureen G. Shanahan and Ana María Reyes (eds.), *Simón Bolívar. Travels & Transformations of a Cultural Icon*. Gainesville. University Press of Florida. pp. 48-61

\_\_\_\_\_. 2016. *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas. Fundación Bigott.

SANS, Juan Francisco; y LOVERA, José Rafael. 2012. **La graciosa sandunga. Cuaderno de piezas de bailes del siglo XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez**. Caracas. Fundación Bigott.

SANS, Juan Francisco; y PALACIOS, Maríantonía. 2001. **Valses originales para piano a cuatro manos**. Caracas. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2001.

SUÁREZ, Jesús María. 1876. **Mecánica musical. Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile por medio de números**. S/D.