

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLIV

Santiago de Chile, Enero-Junio 1990

Nº 173

REDACCION: COMPAÑIA 1264 – CASILLA 2100 – SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES – UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALLI

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA

MAGDALENA VICUÑA LYON

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST 1990

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH
TWO ISSUES US\$ 40.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS \$ 2.500,00

EN CHILE

NUMERO SUELTO \$ 2.000,00
ESTUDIANTES \$ 800,00

S U M A R I O

<i>ARMANDO TOLEDO</i> . White en Cuba	Pág. 5
<i>MARIO MILANCA GUZMAN</i> . José White en Venezuela	25
<i>LUIS MERINO</i> . Repercusiones Nacionales e Internacionales de la Visita a Chile de José White	65
<i>CORIUN AHARONIAN</i> . Un extraño señor llamado Acario Cotapos ..	114
<i>LENI ALEXANDER</i> . Luigi Nono (1924-1990)	118
<i>FERNANDO GARCIA</i> . Recordando a Luigi Nono	120
<i>RODRIGO TORRES</i> . A Luigi Nono	122
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Juan Amenábar. <i>I will Pray y Viernes Santo</i>	124
Waldemar Axel Roldán. <i>Antología de Música Colonial Americana</i>	124
Waldemar Axel Roldán. <i>Música Colonial en Argentina</i>	125
Annibale Cetrangolo. <i>Música italiana nell' America Coloniale</i>	126
<i>Revista del Instituto Superior de Música</i> por Inés Grandela del Río	127
 INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1989	 129

White en Cuba

por

Armando Toledo

Desarrollar el tema del título del presente trabajo me proporciona la oportunidad —y me obliga al mismo tiempo— a realizar el análisis de la figura de José White desde un ángulo sobre el que he reflexionado desde hace algunos años, pero debido a la ausencia de una motivación apremiante que actuara como detonador, no había podido hasta ahora encontrar la verdadera forma y contexto en el que pudiera expresar la idea.

Considerar sólo los años de la presencia física de José White en Cuba y valorar, a partir de ellos, la incidencia que su obra y quehacer artístico en general han tenido sobre la cultura cubana no sería del todo justo, aunque el saldo de esta valoración resultara altamente positivo, puesto que la vida de White y parte de su amplia actividad profesional estuvieron ligadas a Cuba aun durante los períodos en que se encontrara en Europa.

Sobre White existen algunos textos publicados en periódicos y revistas del país que abarcan todas las décadas del presente siglo, entre los cuales aparece alguno que otro trabajo con mayores pretensiones, y no más de un párrafo en varias enciclopedias, en su mayoría basados en las mismas fuentes de información y por lo general con puntos de vista muy coincidentes. Considero que está por realizarse un serio análisis acerca de White, principalmente porque no existe un estudio que abarque y organice la información aún dispersa en nuestro continente, fundamentalmente en Brasil, Europa e incluso en Cuba, lo que hace loable y de incalculable valor para la cultura de Latinoamérica el esfuerzo histórico-cultural que se ha planteado la *Revista Musical Chilena*.

José Silvestre White Laffita (1835-1918) es el producto étnico y social del clásico "ajiaco"* criollo con que comparó a nuestra cultura y nacionalidad el sabio cubano Fernando Ortiz. Según su fe de bautismo, José Silvestre de los Dolores, hijo de María Escolástica, negra libre, nació el 31 de diciembre de 1835¹ y fue bautizado el 17 de enero de 1836 en la parroquia de la Catedral de Mantanzas². De su padre, Carlos White, se dice que fue un comerciante francés, aunque, a juzgar por el apellido, debió ser de origen inglés.

Para situarnos mejor en el contexto en el que vino al mundo el primer gran violinista cubano y latinoamericano, es preciso recordar que tuvo lugar treinta y dos años antes del inicio de la primera guerra de independencia (1868) y

*Guiso típico y condimentado latinoamericano.

¹En un artículo aparecido en la prensa cubana y que firma Silvia Suárez, aparece fotocopiado un diario que llevaba Carlos White donde, entre otras muchas cosas, asegura que su hijo nació pasadas las 12 de la noche del 31 de diciembre, por lo que según él, en realidad nació el 1 de enero de 1836.

²Libro de bautismo de pardos y morenos 16, folio 75 verso, número 408.

Biografía de José Silvestre White																	
Nació en esta Ciudad el 1.º de Enero de 1836. Empezó a aprender a Violín el 1.º de Diciembre de 1840. a la edad de 4 años 11 meses y 26 días actualmente 16. Instrumentos y son los siguientes																	
<table border="0"> <tr> <td>N.º 1. Violín, su preferido</td> <td>N.º 9. Clarinete</td> </tr> <tr> <td>2. Alto-Viola</td> <td>10. Trombon de Pistons</td> </tr> <tr> <td>3. Violoncello</td> <td>11. — — — De Barra</td> </tr> <tr> <td>4. Contrabajo</td> <td>12. Cornetín</td> </tr> <tr> <td>5. Piano</td> <td>13. Trompa</td> </tr> <tr> <td>6. Guitarra</td> <td>14. Clavicor</td> </tr> <tr> <td>7. Flauta</td> <td>15. Oficleide</td> </tr> <tr> <td>8. Picolo</td> <td>16. Fimpanis</td> </tr> </table>		N.º 1. Violín, su preferido	N.º 9. Clarinete	2. Alto-Viola	10. Trombon de Pistons	3. Violoncello	11. — — — De Barra	4. Contrabajo	12. Cornetín	5. Piano	13. Trompa	6. Guitarra	14. Clavicor	7. Flauta	15. Oficleide	8. Picolo	16. Fimpanis
N.º 1. Violín, su preferido	N.º 9. Clarinete																
2. Alto-Viola	10. Trombon de Pistons																
3. Violoncello	11. — — — De Barra																
4. Contrabajo	12. Cornetín																
5. Piano	13. Trompa																
6. Guitarra	14. Clavicor																
7. Flauta	15. Oficleide																
8. Picolo	16. Fimpanis																
Compositor de piezas grandes, tambien Danzas Criollas, Polkas, Valses, Schottisch, Redowas, Socha. — mazurkas, Valses — Strauss, Galopos, Varroviarias, Minuetos, Marchas, Fandango, Zapateos — etc — etc																	
Fempriador de Piano con perfeccion, profesor de danzas Cubanas. Contrabista de Fiestas, Almas, Bailes en esta ciudad como en los Pósitos del Campo, reunen en sus ideas la música que conviene para las diversiones de los habitantes de esta preciosa Ysla de la Corona de Castilla, Copiador de Danzas arregladas para Piano, y para Orquesta para los de mas piezas indicadas, a un precio sumamente moderado y Equitativo																	
Matanzas 1.º de Enero de 1855																	
Cumple hoy 19. Años																	
C. W.																	

Manuscrito original de la biografía de José White escrita en 1855 por su padre Carlos White. Fondo de la Biblioteca Nacional de Cuba.

cuarenta y cinco años antes de la promulgación de la abolición de la esclavitud en Cuba (1880).

Según datos atribuidos a un diario que llevaba Carlos White, el pequeño Joseito comenzó los estudios de violín con su propio padre — hombre aficionado a la música — el 1 de diciembre de 1840, aún sin cumplir los cinco años de edad; por espacio de tres años se mantuvo estudiando con su progenitor, al cabo de los cuales éste decidió ponerlo en manos de un profesor también de raza negra, José Miguel Román, con quien tomó clases desde 1843 hasta la muerte de éste, ocurrida durante el proceso de La Escalera³. A partir de ese

³Se denominó Conspiración de La Escalera, una sublevación de esclavos que tuvo lugar en plantaciones cañeras de la provincia de Matanzas, que trajo como consecuencia la muerte de más de 5.000 negros esclavos y la persecución y ejecución de negros y mulatos libres que habían alcanzado cierta relevancia social, como el dentista Diego Dodge, el hacendado e ingeniero agrario Santiago

momento White continuó sus estudios con el maestro Pedro Haserf e inició su acercamiento al mundo de la composición musical.

Desde su más temprana infancia, White recibió la influencia de la música religiosa procedente del mundo en que se desenvolvió —alrededor de la parroquia de San Carlos— y de la música popular que inundaba el ambiente de la ciudad de Matanzas, por lo que es comprensible que la producción musical de sus primeros años fuese fundamentalmente religiosa y de baile: himnos, misas, misereres, danzas criollas, mazurkas y polkas, entre otras. Esa música popular que absorbió en los bailes y fiestas populares fue la base que más tarde le sirvió como sólido acervo para sus obras de franco sentido nacional que, aunque en escaso número, expresan lo más genuino de nuestra música y son representativas de la época en que se consolidaban las esencias fundamentales de la nacionalidad cubana.

Se dice que White escribió su primera obra, un *Himno* para coro mixto y orquesta de cuerdas en 1850, el que fue estrenado el 22 de diciembre del propio año. No conocemos otros detalles que pudieran revelar en toda su magnitud el talento y la precocidad del niño White. Su padre afirmaba que al cumplir los diecinueve años dominaba dieciséis instrumentos: violín (su preferido), alto (viola), violoncello, contrabajo, piano, guitarra, flauta, piccolo, clarinete, trombón de vara, trombón de pistones, cornetín, trompa, clavicordio, oficleide y timpani.

En el mencionado diario, Carlos White afirma que su hijo es compositor de piezas grandes, también de danzas criollas, valeses, polkas, schottisch, redowas, minuets, marchas, fandangos y zapateos, entre otros; lo menciona como afinador de pianos con perfección, profesor de danzas cubanas, contratista de fiestas, misas, bailes, tanto en la ciudad de Matanzas como en los pueblos del campo, y dice que “reúne en sus ideas la música que conviene para las diversiones de los habitantes de esta preciosa isla...”. Es copiadore de danzas para piano, para orquesta, etc. ... “a un precio sumamente moderado y equitativo...”⁴.

Entre las obras del géneroailable compuestas por White en este período se encuentran la polka *La yumurina*, las polkas-mazurkas, *La amorosa* y *La fémína*, y un schottisch, todas escritas en la estructura de la orquesta típica: dos violines, dos clarinetes, un cornetín, una trompa, un buccen y un bajo, además de instrumentaciones de piezas de otros autores como *La Rosalía*, *la elegante*, redowa de Charles Voss, *La caprichosa*, de Fenelón, *Schottisch-polka* de Allen Dodwarth y la polka *La elegante*⁵.

Pimienta, el poeta Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), entre otros, además del mencionado violinista.

⁴En este diario se aclara que fue escrito en Matanzas el 1 de enero de 1855, además dice: hoy cumple 19 años.

⁵Estas obras se encuentran en un álbum manuscrito que conserva el flautista matancero Carlos Hudson, de cuyo documento existe una copia en el Museo Nacional de la Música. En este caso, el formato de la Orquesta Típica (de mucho auge en Cuba durante el siglo XIX), que incluye dos violines, dos clarinetes, un cornetín, un fígle, un trombón y un bajo —además de la percusión—, está alterado con una trompa en lugar de un fígle y un buccen el lugar de un trombón.

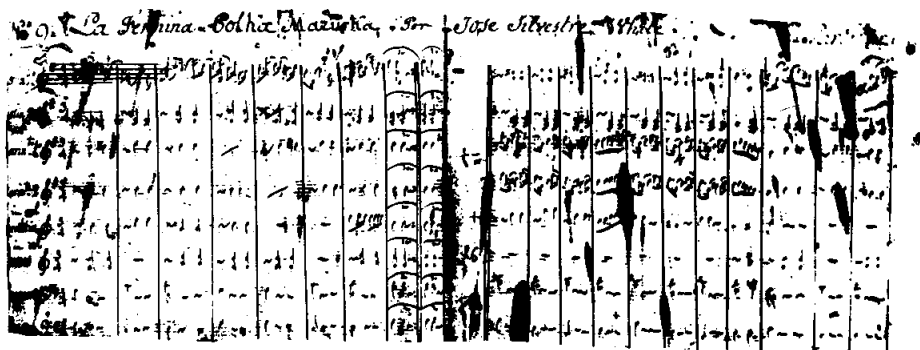


Foto del manuscrito original de la polka-mazurka *La femina*, pieza de baile de White para orquesta típica. Fondo del Museo Nacional de la Música de Cuba.

A partir del conocimiento del manuscrito de Carlos White, algunos de cuyos datos serían corroborados más tarde por la aparición de las obras mencionadas por él, reflexionamos en torno a la imagen de White que se nos había brindado: el hijo talentoso de un “comerciante francés” que para hacer sus estudios de violín viajó a París, donde se convirtió en un virtuoso, pero considerando las condiciones sociales existentes aún a fines de la primera mitad del pasado siglo en Cuba, la vida del adolescente White se perfila de una forma que tuvo mucho en común con la generalidad de los músicos cubanos de su época.

A partir del incremento en Cuba del sector de negros libres, muchos de ellos engrosaron las filas de los músicos profesionales después de la segunda mitad del siglo XVIII. Además de las aptitudes naturales para la música de muchos de los oriundos del continente africano, contribuyó a esto el hecho político y social de que para los criollos, y muy en especial para los negros, estaban vedados los cargos públicos y no tenían acceso a las profesiones más lucrativas de entonces, mientras para los españoles y sus descendientes, también poseedores de talento y disposición para la música, la profesión de músico era poco ventajosa económicamente y de no mucha representatividad social. En consecuencia, el camino quedó libre para las clases más humildes.

White, un adolescente mulato, hijo de una negra liberta, no reconocido por su padre hasta el 16 de octubre de 1855⁶, tenía ante sí la única oportunidad que le ofrecía la sociedad: desarrollar su talento y facultades de manera beneficiosa para él y para la economía familiar; es así que se vio obligado a compartir sus dotes musicales con otros menesteres, estudiar y tocar el violín como instrumento de concierto, escribir obras que se ejecutaban en la iglesia de San Carlos, tocar como músico en las festividades religiosas, escribir y arreglar música para fiestas populares y ejecutarla como miembro de una orquesta de bailes. Era preciso hacer cuanto estuviera a su alcance, pues como músico podía recibir

⁶Nota que apareció al margen de la fe de bautismo.

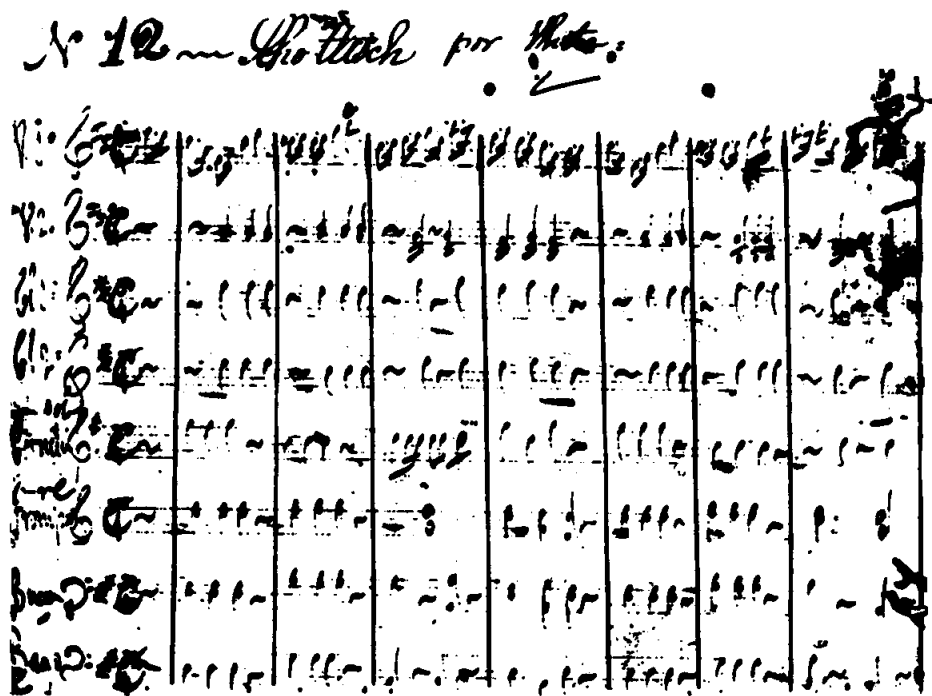


Foto del manuscrito original de Schottisch, pieza de baile de White para orquesta típica. Fondo del Museo Nacional de la Música de Cuba.

mucha satisfacción pero no así una compensación monetaria, por lo cual, como confirma su padre, también se dedicó a afinar pianos, copiar música, hacer funciones de contratista y a enseñar danzas cubanas.

Se sabe que a partir de 1852 escribió sus danzas *La piedad*, dedicada a Idelfonso Estrada y Zenea; *La Sabina*, dedicada a Sara Rodríguez, y *La Casa Consistorial*, al gobernador de la ciudad. De sus obras para violín escritas con anterioridad al viaje a Francia sólo tenemos referencias de los títulos, como por ejemplo las ejecutadas en su recital con Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) en 1854⁷, las mencionadas en la biografía de su padre y algunas obras que, pudiendo pertenecer a este período, no tienen ninguna fecha que así lo confirme. No obstante, hasta el momento, constituyen las primeras obras de concierto que fueron escritas para violín por un músico cubano.

Es interesante observar que White, durante su adolescencia, comenzó a recorrer el mismo camino que antes surcaron otros músicos cubanos dentro de

⁷White indica en uno de sus álbumes manuscritos, que se conservan en el Museo Nacional de la Música, el *Pot-pourri sobre aires cubanos* op. 3. Aparece además el manuscrito del *Carnaval de Venecia* op. 1, pero fechado en París en 1858, pudiera ser ésta una versión elaborada de la que ejecutó en Matanzas junto a Gottschalk en 1854; nos referimos también a las obras para violín relacionadas por su padre que aún se desconocen.

la música bailable. Tal es el caso de los conocidos violinistas y directores Ulpiano Estrada, Claudio Brindis de Salas⁸, sobre todo este último, director de una notable orquesta: La Concha de Oro, y joven muy talentoso al cual le tocó vivir una época que no le ofreció las posibilidades que luego tuvieron White y su propio hijo, Claudio José Domingo Brindis de Salas. White, además de la música bailable, compuso música religiosa, y de concierto para violín y otros instrumentos, con lo que abarcó un campo mucho más extenso que el de sus antecesores y se abrió nuevas posibilidades de desarrollo.

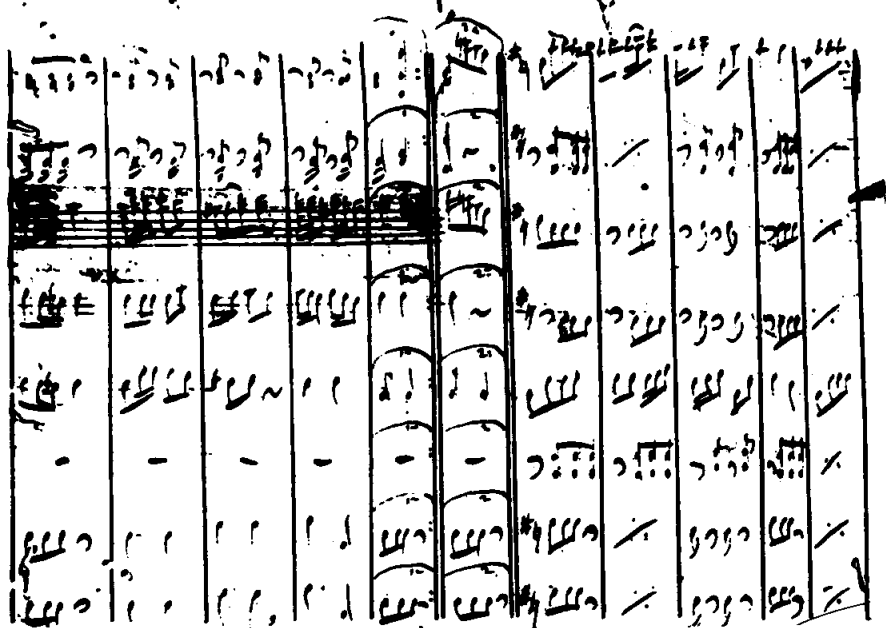
Hasta José White, los negros que mayor éxito alcanzaron, como los anteriormente mencionados, llegaron a tener sus propias orquestas, con las que obtuvieron el más alto reconocimiento social hasta entonces otorgado en nuestro país. En general, José White representa la cumbre de llegada —y a su vez de partida— alcanzada por un intérprete cubano a mediados del siglo XIX, y fue además el primer músico cubano que alcanzara un indiscutible reconocimiento en nuestro continente y en Europa.

Entre las obras que, según la biografía de su padre, White escribió antes de 1855 se encuentran: *Tema con variaciones* para violín y piano, dedicado a su padrino don Nicolás Valdés; *Variaciones sobre motivos de la Norma* con acompañamiento de cuarteto, dedicadas a don Juan Bautista Vallate, residente en La Habana; *Fantasia sobre un tema original* —variaciones para violín y piano—, dedicada a su padre don Carlos White; *Primer concierto para violín obligado*, con acompañamiento de piano, dedicado a su padrino don Juan Leblan; *El Carnaval de Venecia* de la canzonetta *Cara mama mia* con 16 variaciones para violín acompañado por cuarteto; *Dúo* para oficleide, dedicado a su amigo José Carmiolis de Vuelta y Flor, residente en La Habana; *Quinteto* para flauta y cuarteto de cuerdas, dedicado a don José Gara Aguirre y San Jorge; *Variaciones* sobre un tema original para clavicordio y orquesta; *Variaciones* sobre un tema original para piano, y *Misa*, *Lamentación*, *Miserere*, versos, marchas fúnebres y otras obras de carácter religioso, que unidas a las antes mencionadas suman diecisiete.

Es evidente que en modo alguno era restringido o pobre el desarrollo musical alcanzado por la ciudad de Matanzas donde nació y se educó José White, pues al margen de poseer un gran talento, era necesario contar con una fuente de información y dominar los recursos técnicos para escribir y ejecutar obras como las aquí mencionadas. White sólo contaba con dieciocho años y los títulos de sus obras pueden parangonarse con los de Paganini, Alard y otros autores de principio de siglo y hasta contemporáneos, en el desarrollo de las variaciones sobre temas de óperas y aun originales. La mayoría de las obras correspondientes a esta etapa no se han conservado, y es una lástima, porque a través de ellas podríamos deducir elementos muy importantes relacionados con su formación antes de partir hacia Europa.

⁸El padre del también famoso violinista cubano Claudio José Domingo Brindis de Salas y Garrido.

¡Vigüen nos! La Caprichosa Polka, Compuesta por el



Señor Fenelón, Instrumentada por José White



Foto del manuscrito original de la polka *La Caprichosa*, de Eugenio Fenelón, instrumentada por José White para orquesta típica. Fondo del Museo Nacional de la Música de Cuba.

Todo parece indicar que en los años que preceden a 1855, White se había dedicado más activamente al desarrollo de sus facultades como intérprete, dejando un poco de lado algunas de las otras ocupaciones que ejercía también en relación con la música. Es muy probable que tanto su padre como sus maestros, al advertir que estaban en presencia de un talento poco común, encaminaron más sus esfuerzos al desarrollo de estas facultades.

Hasta ese momento no había existido en Cuba un violinista de alta talla, si bien contábamos con buenos profesores de violín y con violinistas de mediano talento y de un cierto desarrollo como intérpretes. Figura importante es José Domingo Bousquet (1823-1875), quien luego de estudiar en Cuba con Joaquín Gavira (1780-1880), violinista de la catedral de La Habana, y más tarde con el maestro Rapetti, marchó a Europa donde estudió con el belga Robberechts. Al terminar sus estudios realizó una prolongada gira de conciertos por Europa y Estados Unidos en 1856, y luego se estableció en La Habana, donde se dedicó fundamentalmente a la pedagogía y a ofrecer conciertos. Las presentaciones en Cuba de grandes violinistas europeos durante la década del 40: A. Artôt en 1843, Ole Bull y A. Vieuxtemps en 1844 y Ernesto Camillo Sivori en 1848, puede mostrarnos también el nivel de información que sobre la interpretación del violín en aquella época pudo llegar hasta White.

Grande debió ser también la impresión que produjo White al célebre pianista norteamericano L.M. Gottschalk para que éste compartiera con él un recital en la ciudad de Matanzas el 21 de marzo de 1854, en el que White interpretó *Fantasia sobre Guillermo Tell*, de Rossini, junto a sus *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia* y *Melodías sobre aires cubanos*. Este es el primer concierto de White con una información detallada de las obras ejecutadas que ha llegado a nosotros, por lo que lo consideramos su primer recital profesional, que además fue ejecutado junto a un músico de la talla de Gottschalk, quien gozaba de gran prestigio como pianista y compositor.

El encuentro con Gottschalk fue definitivo para el futuro de White, puesto que a partir de este momento se apresuran los preparativos de su partida hacia la capital francesa. Louis Moreau Gottschalk, oriundo de Nueva Orleans, se presentó al público en París a los quince años y recibió elogios de Chopin. Por los años de su encuentro con White había recorrido el mundo, y dado la amplitud de mente de quien había vivido y conocido otros medios en los que las condiciones raciales no eran una limitante total, como lo era en esos momentos en Cuba, recomendó y apoyó a White para que recibiera una formación superior en Europa, hecho que, en plena esclavitud de los negros en Cuba, determina la posibilidad de un triunfo del talento sobre los prejuicios raciales, espejo en el cual se mirarían otros dos virtuosos cubanos en años posteriores, Brindis de Salas (1852-1911) y Díaz Albertini (1857-1928).

En 1854 son estrenadas dos obras de White de carácter religioso: *Invitatorio a maitines Christus natus est nobis* y *Misa a cuatro voces*, esta última en la fiesta de la Purísima Concepción de la Virgen, el 8 de diciembre en la ciudad de Matanzas, con la que obtuvo notable éxito.

El año 1855 estuvo lleno de importantes acontecimientos en la vida de

White. Se estrenó el Domingo de Ramos en la parroquia de San Carlos, en la ciudad de Matanzas, su obra *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, y el día 27 de mayo salió del puerto de La Habana, rumbo a París, a bordo de la fragata francesa "La Clementina".

A su llegada al Conservatorio de París, White obtuvo una plaza entre sesenta aspirantes, lo que demuestra con creces la solidez de la formación recibida de los maestros cubanos Román y Haserf.

Es curioso que White y Sarasate ingresaran a la clase de Jean Delphine Alard (1815-1888) el mismo día, 14 de junio de 1856, y que fueran citados a sus primeras clases el día 18 de ese mes, según consignan sus correspondientes expedientes en el Conservatorio. El hecho de que Alard tuviera que decidir entre White y Sarasate para participar en el concurso de 1855 sitúa a gran altura la forma y el nivel de preparación con que contaba el cubano a sólo un año de su llegada a París, si consideramos que Pablo de Sarasate fue una de las grandes revelaciones del violín del pasado siglo y la sola comparación con él es un aval más que suficiente para valorar el talento y la maestría de White, quien, por lo demás, alcanzaría el premio en su primera presentación. La victoria de Sarasate en este concurso tuvo lugar al año siguiente, en 1857, cuando también alcanzó el primer premio sin previos accesits⁹. Hacemos referencia a este episodio de la vida artística de White en París por la importancia que reviste para comprender que, ya en la primera mitad del siglo XIX, existían condiciones favorables en Cuba, desde el punto de vista musical y pedagógico, que sirvieron de base para el desarrollo de un artista de la magnitud de White, lo que se corrobora en el transcurso de la segunda mitad del siglo con otros brillantes violinistas cubanos.

Los éxitos de White en París constituyeron un estímulo para otros talento-

⁹No todos los violinistas que obtuvieron el primer premio en el Conservatorio de París, y aun entre los que posteriormente gozaron de fama y reconocimiento, pudieron alcanzarlo en sus primeras presentaciones. A continuación ofreceremos algunos datos al respecto. Entre los cubanos:

Rafael Díaz Albertini (1857-1928): 1^{er} accesit en 1872, 2^o premio en 1873 y 1^{er} premio en 1875, compartido con Pomercul, quien transitó desde 1872 a 1875 con 3^{er} accesit, 2^o accesit, 2^o y 1^{er} premio, respectivamente. Claudio José Domingo Brindis de Salas: 1^{er} accesit en 1872, 2^o premio en 1873.

Antonio Figueroa (1852-1892): Fue a concurso en 1874, 2^o accesit en 1875.

Entre los violinistas reconocidos europeos tenemos, entre otros: Jacques Joseph Thibaud: Fue al concurso en 1894 y no fue premiado; 1^{er} accesit en 1895 y 1^{er} premio en 1896 (año en que terminó, con el maestro White, quien sustituía a Marsick por encontrarse en una gira por los Estados Unidos).

George Enescu: 2^o accesit en 1897, 2^o premio en 1898 y 1^{er} premio en 1899, compartido con Oliveira, Lavel y Walf.

Karl Fleisch: 1^{er} accesit en 1892, 2^o premio en 1893 y 1^{er} premio en 1894, compartido con Roussillon.

No deja de ser interesante que el violinista Aimé Gross, discípulo de Massart, a quien White dedicara *Styrienne*, se presentó con White en el concurso en 1856 y recibió el 2^o premio. No se presentó en 1857, año en que terminó. Ese año se presentaba Sarasate y sólo en 1858 Gross se presentó y obtuvo el 1^{er} premio.



Foto de José White. Fondo del Museo Nacional de la Música de Cuba.

Los músicos cubanos que vieron allí la posibilidad del triunfo. Hacia la capital francesa se trasladaron los violinistas Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852-1911) y Rafael Díaz Albertini (1857-1928), y el pianista Ignacio Cervantes (1847-1905), entre otros, quienes fueron sólidos pilares del arte musical cubano de la segunda mitad del siglo XIX, con una amplia repercusión para el desarrollo ulterior de nuestra música.

White no regresa a Cuba hasta 1859 y éste, su primer viaje, es motivado por la gravedad del padre a quien acude a socorrer en los últimos días de su vida, la que llegó a su fin el 3 de febrero de ese mismo año. En mayo, White inicia en Matanzas un período de conciertos acompañado por el pianista Adolfo Díaz y el declamador francés Lacoste. En esta oportunidad comienza a escribir su obra *Fantasia cubana*, concluida en La Habana en el mes de junio; asimismo, en esta visita a Cuba escribe y dedica a su amigo y destacado músico habanero Secundino Arango, el sexto de sus estudios op. 13 para violín, y un estudio desconocido hasta 1981 que aparece en uno de sus álbumes manuscritos y no se encuentra

en ninguno de sus libros publicados en París, hoy en poder del Museo Nacional de la Música de Cuba.

White permaneció casi un año y medio en territorio cubano, y por primera vez recorrió varias ciudades ofreciendo conciertos. Durante su estada en Cuba, escribe *La bella cubana* y *Bolero de Concierto*; participó además en un homenaje ofrecido a la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda. Su última presentación en Cuba fue el concierto de despedida en Matanzas, que tuvo lugar el 4 de octubre de 1860. Según la información que recoge el doctor Antonio González López, en su conferencia del 6 de junio de 1937¹⁰ en la Academia Nacional de Artes y Letras, este concierto se desarrolló dentro de un clima de gran entusiasmo, colmado de vítores y muestras de reconocimiento y admiración hacia el artista, hijo ilustre de la ciudad. El concierto terminó con la interpretación, por primera vez en Matanzas, del *Pot-pourri sobre aires cubanos*, interrumpido en varias ocasiones por los aplausos del público, y terminó bajo una lluvia de aplausos, flores y hasta palomas, en momentos en que se le entregó una corona de laureles con espigas de oro y con una cinta en la que se leía "Al distinguido violinista José White. Matanzas". Al terminar el concierto, White fue seguido hasta su casa por sus amigos y una multitud del pueblo, acompañados por una banda de música.

La primera visita de White a Cuba tuvo lugar cuando Brindis de Salas y Díaz Albertini tenían ocho y tres años, respectivamente, y el laureado pianista y sólido pilar de la música cubana Ignacio Cervantes —que sería el próximo en marchar a París para completar su formación— tenía trece años. Podemos afirmar que a partir de este momento José White se transformó en el centro sobre quien en lo sucesivo giró el desarrollo de la interpretación del violín en Cuba, no sólo por lo que representaba el hecho que un descendiente de esclavos se convirtiera en una de las personalidades musicales más importantes del país, sino porque White fue un sólido y real apoyo para los violinistas cubanos que posteriormente viajaron a París durante la segunda mitad del siglo: Brindis de Salas y Rafael Díaz Albertini en 1871, Antonio Figueroa (1852-1898) en 1873; otros, como Casimiro Zertucha (1880-1950) a principios de siglo y el matancero Juan Torroella (1874-1938) en 1895, aunque no estudiaron directamente en el Conservatorio de París, ellos sí fueron atendidos por White en forma particular.

Juan Torroella, quien trabajó con White cerca de tres años en París, se estableció a partir de 1900 en la ciudad de La Habana y realizó una magnífica labor docente formando a violinistas y pedagogos muy importantes para el ulterior desarrollo de este arte en nuestro país: Joaquín Molina (1884-1950), Diego Bonilla (1898-1970), Virgilio Diago (1904-1941), Angel Reyes (1919 —), primer premio del concurso de París, entre otros muchos. Torroella profundizó en el aspecto histórico del instrumento en su trabajo *Esbozo histórico*

¹⁰ Antonio González López sitúa el concierto de despedida de White en el Teatro Sauto, cosa imposible, ya que éste fue inaugurado en 1863.



Foto tomada en la residencia de White en París (9 rue Bugeau) junto a Quiroga y a su discípulo cubano José Mitchell Dumois, quien rescató para Cuba gran parte del archivo personal de White. Fondo del Museo Nacional de la Música de Cuba.

del violín y publicó materiales técnicos para la enseñanza, tales como sus libros de *Escala y arpeggios para violín*. Fue así como la influencia directa de White sobre los violinistas cubanos del siglo xix se proyectó en Cuba durante la primera mitad del siglo xx de manera muy concreta a través de sus discípulos Casimiro Zertucha, a quien le dedicó su *Canto del naufrago*, y muy especialmente Juan Torroella.

Se afirma que White siempre fue, además de un excelente maestro, una mano amiga y un apoyo para todos los cubanos que lo necesitaron; podemos aseverar que no se trata sólo de hablar de White en Cuba sino también de Cuba en White, pues a pesar de haber residido fuera de la patria durante tres cuartas partes de su fecunda y prolongada vida, ésta siempre estuvo en un lugar importante en su pensamiento, y aunque la mayor parte de su obra para violín responde al lenguaje musical propio del medio cortesano y aristocrático en el que se desarrolló, sólo hubiera bastado *La bella cubana* para consagrarlo como uno de los catalizadores principales del pensamiento musical de nuestro pueblo, puesto que esta habanera constituye una de las páginas más genuinas y bellas de la música cubana y una de las más tempranas escritas dentro de un lenguaje nacional luego de la obra de Saumell y aun antes de las obras de Cervantes, cuando se consolidaba nuestra nacionalidad durante el pasado siglo. Además de *La bella cubana*, en un estilo similar a ésta, White compuso una



Foto de José White dedicada al pianista, compositor y director de orquesta camagueyano José Marín Verón (1859-1912), en 1904. Fondo del Museo Nacional de la Música de Cuba.

danza para violín y piano, *La sandunguera*, inédita aún, y la habanera *Juventud* para dos o cuatro violines, publicada en 1897 en París.

Pensamos que motivos no le faltaron a White para sentirse interiormente muy ligado a la tierra donde nació, se crió y recibió sus primeras impresiones musicales sólidas, las que constituyen la base de toda su formación. Aunque se mantuvo vinculado al Conservatorio de París donde sustituía a Marsick¹¹ y

¹¹En 1895 M.P.J. Marsick realizó una prolongada gira de conciertos por los Estados Unidos de América y dejó a sus alumnos al cuidado del maestro White. Este hecho figura en una carta de Marsick a White fechada en 1896 en los EE.UU., que se conserva en el Museo Nacional de la Música; durante este curso se encontraban en la matrícula de Marsick, J. Thibaud y George Enescu. En este curso Thibaud finalizó sus estudios en el Conservatorio y los inició Enescu.

Alard, nunca apareció en las listas oficiales del profesorado de esa institución¹² ni tampoco como jefe de cátedra. Según se ha repetido hasta ahora, tampoco sustituyó a su antiguo maestro J.D. Alard¹³ en 1875, quien fue sustituido ese año por Maurin;¹⁴ el nombre de White no aparece allí consignado de manera oficial luego de haber contribuido a la formación de muchos alumnos del Conservatorio, entre los que se destacaron Jacques Thibaud y George Enescu. ¿Razones?, no son de nuestro dominio, aunque parece que sus méritos como intérprete de destacada trayectoria en los salones de París; de compositor de obras como el *Concierto en Fa sostenido menor*, que merece un buen lugar entre los mejores escritos por sus contemporáneos; de obras didácticas como los *Estudios* op. 33 y op. 13 que aún permanecen en los catálogos de venta de Henry Lemoine; su contribución al mantenimiento y desarrollo de la cultura musical francesa, como fundador de la Sociedad de Tríos Clásicos y Modernos y miembro y activo participante de los conciertos de la Sociedad del Conservatorio; además de divulgador de obras de compositores alemanes en este país, no fueron argumentos suficientes, entre otros muchos, para pasar por sobre su condición de "extranjero". Esto no es más que una especulación, pero la ausencia de su nombre en documentos oficiales como los "tableaux des classes" es uno de los motivos por los cuales ha permanecido por tanto tiempo alejado del conocimiento de los investigadores y, por tanto, del público europeo.

El año 1874 marca la fecha de su última estada en Cuba, en momentos en que el país se hallaba inmerso en una intensa lucha contra España por la independencia. Esta situación no fue ajena a los sentimientos patrióticos de White, quien al igual que otros artistas de la época, se unió a la lucha aportando fondos provenientes de sus conciertos para ayudar a costear las armas y pertrechos del Ejército Libertador.

White llegó a Matanzas en diciembre y tocó un concierto al mes siguiente en el Teatro Esteban¹⁵. En esta gira ofreció un concierto en la villa de Guanabacoa, luego se trasladó a Santiago de Cuba, donde se presentó el 20 de febrero y el 7 de marzo; el 10 de abril ofreció un concierto en el Teatro Tacón de La Habana;

¹²Según documentos relacionados con la composición de las cátedras del Conservatorio y los registros de los alumnos por clases, que se encuentran en el archivo de París, White no formó parte del claustro oficial de esa institución, ya que no aparece en ninguno de los mencionados documentos. Sin embargo, en la prensa francesa de la época aparecen notas alusivas a numerosas sustituciones que White hacía de Alard con motivo de viajes de este último.

¹³En el curso que comenzó en 1875 (curso 1875-1876) no aparece en los registros del Conservatorio la clase de J.D. Alard, los alumnos que aparecían en su clase durante el curso 1874-1875 ahora aparecen con el maestro Maurin, J.D. Alard fue titular del conservatorio desde 1843 hasta 1875.

¹⁴M.M. Maurin, violinista francés que recibió el primer premio en el concurso del Conservatorio del año 1843. Luego de sustituir a Alard en 1875, se mantuvo como profesor del Conservatorio hasta 1894.

¹⁵"Esteban" fue el nombre con el cual se inauguró el actual Teatro Sauto de Matanzas. Adopta el nombre de Sauto a partir de 1899 en reconocimiento a Ambrosio Sauto, uno de los que costó su construcción.

el 12 del mismo mes, un segundo concierto en el Teatro Esteban de Matanzas; el 14 en la casa de los Ximeno y el 19 comparte un concierto con Ignacio Cervantes en el Teatro Tacón. Su última presentación en Cuba fue el concierto ofrecido el 22 de abril de 1875, en el mismo Teatro Tacón de La Habana, en el que ejecutó su *Fantasia sobre aires cubanos*, obra que provocó frases patrióticas enardecidas por parte del público criollo; este desorden trajo como consecuencia que la autoridad española lo conminara a salir del país, pues consideraron que su presencia en Cuba y su actividad artística eran contrarias a los intereses de España. Dada esta situación, White partió hacia México, país al que arribó en el mes de mayo. El 23 de ese mismo mes apareció en la *Revista Universal* un artículo escrito por José Martí dando la bienvenida al artista y compatriota. Es precisamente en las críticas a los conciertos de White en México, de los días 25 de mayo y 11 de junio, donde Martí, bajo el efecto que le causó la interpretación que hiciera White de la “Chacona” de la *Partita en Re menor*, de Juan Sebastián Bach, vierte sus más acabados conceptos acerca de la obra de este compositor, del desempeño de su compatriota y sobre música en general.

“Hay una lengua espléndida, que vibra en las cuerdas de la melodía y se habla con los movimientos del corazón... El color tiene límites; la palabra, labios; la música, cielo. Lo verdadero es lo que no termina: y la música está perpetuamente palpitando en el espacio... La música es la más bella forma de lo bello”¹⁶.

Nadie mejor que Martí, poeta, hombre de gran cultura, sensibilidad artística y profundo patriotismo, pilar de nuestra nacionalidad, para revelar la personalidad artística de White y las impresiones que en él dejaron sus interpretaciones¹⁷.

“White no toca —subyuga:...

White tiene en su genio toda la poesía de aquella tierra perpetuamente enamorada, todo el fuego de aquel sol vivísimo, toda la ternura de aquellos espíritus partidos..., las notas resbalan en sus cuerdas, se quejan, se deslizan, lloran: suenan una tras otra como sonarían perlas cayendo”.

Decir lo que representó para Martí haber escuchado a White en los conciertos de México en mayo y junio de 1875, es decir lo que representó White para Cuba en ese momento histórico:¹⁸.

“...¡Oh, patria de mi amor!, ¡tú eres bendita al través del alejamiento y la amargura; tú me mandas amores y promesas en el alma de uno de tus hijos: tú me mandas un canto de esperanza en una inspirada criatura, engendrada entre tus suspiros y tus lágrimas, calentadas al fuego de mi Sol!...

...yo me siento orgulloso con que mi patria sea la patria de ese artista perfecto y eminente”.

La Habana, Cuba, Conservatorio
Amadeo Roldán

¹⁶Obras Completas de José Martí, tomo 5, pp. 293 y 294.

¹⁷Ibid., pp. 295 y 296.

¹⁸Ibid., pp. 294 y 295.

RELACION DE OBRAS ESCRITAS
POR JOSE WHITE ANTES DE 1855
(todas estas obras son inéditas)

- | | |
|---|---|
| 1. Variaciones sobre un tema original para violín y piano. | Tomada de la biografía de José White escrita por Carlos White en 1855. |
| 2. Variaciones sobre motivos de <i>Norma</i> , de Bellini, para violín y piano o cuartero de cuerdas. | <i>Ibid.</i> |
| 3. Fantasía sobre un tema original para violín y piano. | <i>Ibid.</i> |
| 4. Primer Concierto para violín y piano. | <i>Ibid.</i> |
| 5. Variaciones sobre el <i>Carnaval de Venecia</i> para violín y piano o cuarteto de cuerdas. | <i>Ibid.</i> |
| 6. Dúo para oficleides. | <i>Ibid.</i> |
| 7. Quinteto para flauta y cuarteto de cuerdas. | <i>Ibid.</i> |
| 8. "Versos del amor hermoso". A dos voces y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 9. "Versos de las llagas de Nuestro Señor Jesucristo". A dos voces y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 10. Variaciones sobre un tema original para clavicordio y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 11. "Versos para la Virgen de La Merced". A dos voces y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 12. "Miserere mei, Deus secundum magnum". A dos voces y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 13. "Lamentación". A dos voces y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 14. Variaciones sobre un tema original para piano. | <i>Ibid.</i> |
| 15. Misa a cuatro voces y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 16. "Invitatorio a maitines Christus natus est, nobis". A cuatro voces y orquesta. | <i>Ibid.</i> |
| 17. "Versos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo". A dos voces. | <i>Ibid.</i> |
| 18. Varias marchas fúnebres. | <i>Ibid.</i> |
| 19. <i>La piedad</i> . Danza. | Por Referencia de la prensa, de la ciudad de Matanzas. |
| 20. <i>La Sabina</i> . Danza. | <i>Ibid.</i> |
| 21. <i>La casa consistorial</i> . Danza. | <i>Ibid.</i> |
| 22. <i>La Sandunguera</i> . Danza para violín y piano. | Inédita. Archivo personal de Armando Toledo. |
| 23. <i>La Juguetona</i> . Danza, para violín y piano. | La música de esta obra se ha transmitido por tradición oral solamente. White la tocó con el pianista Ignacio Cervantes en los Estados Unidos. Posteriormente Cervantes preparó una versión para piano solo que tampoco fue puesta en partitura. La hija del pianista, María Cervantes, la enseñó también por oído al pianista Alberto Joya, de quien la aprendió el autor del presente artículo. Actualmente Armando Toledo prepara una versión escrita para el medio original de violín y piano. |
| 24. <i>La Coqueta</i> . Danza para piano. | Por referencia de la prensa. |
| 25. <i>La Yumurina</i> . Polka para orquesta típica (de baile). | Manuscrito de Carlos Hudson. |

26. *La Amorosa*. Polka-Mazurka para orquesta típica.
 27. *La Fémima*. Polka-Mazurka para orquesta típica.
 28. Schottisch. Para orquesta típica.

*Ibid.**Ibid.**Ibid.*

CATALOGO DE LAS OBRAS DE JOSE WHITE

por Armando Toledo

Este catálogo ha sido preparado por el autor de este artículo en base al cotejo de diferentes fuentes primarias. No está completo, dado que falta por incluir, entre otras, las obras compuestas en Brasil, sobre las que no existe información en Cuba.

Nº	Pieza	Observaciones
1.	<i>El Carnaval de Venecia</i> para violín y piano, op. 1.	Fecha en París 1858. Manuscrito inédito. Museo Nacional de la Música (de aquí en adelante se abrevia como MNM). Capdevila Nº 1. La Habana, Cuba.
2.	<i>Romanza Barcarola</i> , para violín y piano, op. 2.	Editada en París en 1861.
3.	<i>Pot-pourri sobre aires cubanos</i> para violín y piano, op. 3.	Indicada por el compositor. MNM, Cuba.
4.	Fantasia sobre la <i>Traviata</i> , para violín y piano, op. 4.	Editada en París en 1860.
5.	Capricho Fantasia sobre la <i>Jota Aragonesa</i> , para violín y piano, op. 5.	Editado en París en 1863.
6.	Gran Fantasia sobre <i>Trovador</i> para violín y piano, op. 6.	Manuscrito inédito. MNM, Cuba.
7.	Bolero de Concierto para violín y piano, op. 7.	Tomado de programas de Claudio Brindis de Salas.
8.	<i>Segunda Romanza sin Palabras</i> para violín y piano, op. 8.	Editada en París en 1863.
9.	Capricho gracioso para violín y piano, op. 9.	Indicada por el compositor. MNM, Cuba.
10.	Fantasia Cubana para violín y piano, op. 10.	Manuscrito inédito. MNM, Cuba.
11.	<i>Styrienne</i> , Morceau de Concert para violín y piano, op. 11.	Editada en París.
12.	Andante Religioso, op. 12.	White la indica como op. 11 en una relación manuscrita, sin especificar el medio para el cual está escrita. MNM, Cuba.
13.	Seis Estudios para violín solo, op. 13.	Editados en París en 1869.
14.	Romanza sin palabras en Si menor para violín y piano, op. 14.	Indicado por el compositor.
15.	Concierto en Fa sostenido menor para violín y orquesta, op. 15.	Editado en Estados Unidos en 1976.
16.	Andante para alto [viola], op. 16.	Indicada por el compositor. MNM, Cuba.
17.	Cuarteto de cuerdas, op. 17.	<i>Ibid.</i>
18.	Tercera Romanza sin Palabras para violín y piano, op. 18.	<i>Ibid.</i>
19.	Texto ilegible, op. 19.	<i>Ibid.</i>
20.	<i>Le bol mal Placé</i> para violín y piano, op. 20.	<i>Ibid.</i>
21.	Fantasia para dos violines sobre <i>Mignon</i> , op. 21.	<i>Ibid.</i>
22.	Fantasia para violín sobre <i>Fausto</i> , op. 22.	<i>Ibid.</i>
23.	Capricho-vals para violín y piano, op. 23.	Editado en París en 1875.

24. *Fantasia sobre Martha* para violín y piano, op. 24.

25. *Cuarta Romanza sin Palabras* para violín y piano, op. 25.

Las obras correspondientes al opus 26, 27 y 28 no aparecen consignadas en fuente alguna.

29. *Juventud*, Habanera para cuatro violines y piano, op. 29.

30. *Zamacueca*, Danza chilena para violín y piano, op. 30.

31. *Zamacueca*, transcripción para piano de Lucien Lambert, op. 30.

32. Hasta el momento no se ha descubierto ninguna obra de White que corresponda al op. 31.

33. *Violinesque* para violín y piano, op. 32.

34. Nuevos estudios para violín con acompañamiento de un segundo violín, op. 33.

35. *La bella cubana* para dos violines y piano.

36. *La bella cubana* para dos violines y orquesta.

37. *Un recuerdo de Brasil* para violín y piano.

38. Vals de los niños para violín y piano.

39. *Canto del Náufrago*.

40. *¡Helas!* vals lento para piano.

41. Marcha Cubana para banda militar.

42. Manuscrito a cuatro voces.

43. *El pensamiento*, danza para piano.

44. *El llanto de una madre*, canción para voz y piano.

45. Estudio para violín.

46. Estudio para violín.

Indicado por el compositor. MNM, Cuba.

Ibid.

Editada en París en 1897.

Ibid.

Editada en París en 1881.

Editada en París en 1897.

Editados en París en 1902.

Editada en París en 1910. Boulevard San Rafael N° 104. Editado en La Habana por Editora Musical de Cuba [EMC] Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales [EGREM] 1979.

Editada en París en 1914.

Editado en París.

Ibid.

Ibid.

Editado en París en 1907.

Manuscrito inédito. MNM, Cuba.

Manuscrito inédito. MNM, Cuba.

Publicado en *Cuba Musical* (1904).

Editada por Anselmo López, 9 de septiembre de 1984, Obrapia N° 22 y 23, La Habana.

Manuscrito inédito fechado en Matanzas en 1859. MNM, Cuba.

Manuscrito inédito entre los autógrafos de músicos extranjeros a la exposición de París en 1900. Biblioteca de la Opera de París.

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES CONSULTADAS

1. *Documentos de Archivo y Materiales de Prensa*

Artículos de la prensa cubana. Biblioteca Nacional de Cuba (Ave de Rancho Boyeros, Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana).

Artículos de la prensa francesa. Biblioteca Nacional de Francia (27 rue Richelieu, París).

Albumes de José White (manuscritos, artículos de prensa, etc.). Museo Nacional de la Música, Ciudad de La Habana.

Documentos referentes al Conservatorio Nacional de París. Archivo Nacional (87 rue Vieille du Temple, París).

White, José. "Obras editadas y manuscritos".

Programas de conciertos de José White.

2. *Libros, Anales y Opúsculos*

Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras, abril-junio 1937, La Habana.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, Panuco, 63, México, 1946.

Clement, Pierre. *Le Conservatoire National de Musique et Declamation (Documents historiques et administratifs)*. París, 1900.

Fuentes, Matons, L. *Las Artes en Santiago de Cuba*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

Historia de Cuba. Editorial Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, 1981.

Martí, José. *Obras Completas*, tomo 5. Editora Nacional de Cuba, Ciudad de La Habana, 1964.

Toledo Cisneros, Armando. *Presencia y vigencia de Brindis de Salas*. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

———. *Notas al programa del Concierto homenaje a la música de Ramón Figuerola*. Museo Nacional de la Música (Capdevila N° 1, Ciudad de La Habana), 1988.

White, Carlos. "Biografía de José White", manuscritos. Biblioteca Nacional de Cuba.

BIBLIOGRAFIA

1. *Artículos de diarios y revistas* (ordenados en forma cronológica).

La Aurora de Yumuri (periódico de Matanzas) (19 y 21 de mayo, 1859; 6 de octubre, 1860; 31 de diciembre, 1874).

"Retrato y autógrafo de José White", *Revista Cuba Musical* (1 de abril, 1904).

Casimiro Zertucha. "José White, eminente compositor y violinista cubano recientemente fallecido", *Revista de Bellas Artes* (abril-junio, 1918).

Benjamín Muñoz Jinarte. "José Silvestre White Laffite", *Revista Adelante* (marzo, 1936), pp. 13-14.

Roberto Pérez de Acevedo. "Experto para que aclare si es un Stradivarius un violín del museo", *Diario El País* (2 de octubre, 1957).

Carlos A. Echanove T. "José White en el recuerdo de un discípulo", *Revista Humanismo*, VII/57 (septiembre-octubre, 1959).

Angel Augier. "José White, maestro de George Enescu", *El Mundo del Domingo* (suplemento del periódico *El Mundo*) (17 de septiembre, 1961).

María Luz de Nora. "José White". Sección: "Esta es la Historia", *Revista Bohemia* (22 de noviembre, 1963).

Armando Toledo. "Sin dejar de ser cubano. Cautivó París", *Viechernaya Odesa* (Diario de la ciudad de Odesa, Unión Soviética) (2 de junio, 1976).

J.A. Pola. "White no toca: Subyuga...", *Revista Bohemia* (número no identificado), p. 14.

Angel Augier. "Cubanos Universales. Donado a Cuba un valioso archivo de José White", periódico no identificado, pp. 92-96.

2. *Materiales de archivo*

Cuba, Biblioteca Nacional. Hoja de un diario de Carlos White.

Cuba, Museo Nacional de la Música. Correspondencia de José White.

_____ Manuscritos, álbumes de recortes de críticas de la prensa y fotografías de José White.

_____ Artículos, programas, críticas de la prensa francesa, de México, Perú, Chile, Venezuela, Uruguay, Argentina, Brasil, Estados Unidos de América de sus actuaciones desde 1874 hasta 1889.

_____ Manuscritos de obras de José White, propiedad de Carlos Hutson (fotocopias).

Francia, Archivo Nacional. Documentos referentes al Conservatorio Nacional de París (87 rue Vieille du Temple, París). Francia, Biblioteca Nacional. Artículos de la prensa francesa (27 rue Richelieu, París).

3. *Libros, Anales y Opúsculos*

Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras, abril-junio 1937, La Habana.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, Panuco, 63, México, 1946.

Clement, Pierre. *Le Conservatoire national de Musique et Declamation (Documents historiques et administratifs)*. París, 1900.

Fuentes, Matons L. *Las Artes en Santiago de Cuba*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

Historia de Cuba. Editorial Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, 1981.

Martí, José. *Obras Completas*, tomo 5. Editora nacional de Cuba, Ciudad de La Habana, 1964.

Toledo Cisneros, Armando. *Presencia y vigencia de Brindis de Salas*. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.

_____ *Notas al programa* del Concierto homenaje a la música de Ramón Figuerola. Museo Nacional de la Música (Capdevila N° 1, Ciudad de La Habana), 1988.

White, Carlos. *Biografía de José White*, manuscritos. Biblioteca Nacional de Cuba.

José White en Venezuela

por
Mario Milanca Guzmán

INTRODUCCIÓN

“Escucha, buen Sivori; aplauda a dos manos ilustre Rebagliati; guarda el violín, magistral Paul Jullien. Ha tocado White, y cuando White toca nos da a conocer la perfección del arte, la ciencia del instrumento; ya no se puede oír más que el estruendo de los aplausos que saludan al artista, al poeta, al hombre de ciencia y al hombre de corazón”¹. Así saludaba un cronista la presencia del violinista cubano en Chile en 1878. El año anterior José White había estado en Venezuela, y la crónica tanto de Caracas como de otras ciudades en las cuales se presentó, fueron tan elogiosas como la que se leía en un periódico de Caracas que sepultaba, de una vez, a todos los violinistas, tanto nacionales como extranjeros, que se habían presentado en la ciudad: “El violín concertista señor White, es el primero que ha venido en su jénero á esta capital; preciso es olvidar al oírlo todo lo que se ha exhibido en esta sociedad”². El comentario no dejaba de ser algo peculiar, por decir lo menos, pues sólo siete u ocho meses antes había actuado en Caracas el también violinista cubano Claudio Brindis de Salas, quien tuvo una discreta y a veces polémica acogida en el país. La polémica tuvo como escenario la ciudad de Puerto Cabello.

La bibliografía venezolana consagra escasas páginas a la visita que hiciera el violinista cubano José White al país, en la década de los ochenta del siglo XIX. El musicólogo José Antonio Calcaño en su obra —la más prestigiosa con que cuenta la historia de la música nacional— no hace mención de la gira que el artista cubano hiciera a varias ciudades venezolanas. Sólo se refiere a él cuando escribe de Felipe Larrazábal, hijo³. Señala que éste, a su paso por París, le habría mostrado un instrumento de su invención a músicos “como J. White y Henri Ravina”⁴. Quien le dio el homenaje correspondiente fue don Ramón de la Plaza, en su obra: *Ensayos sobre el arte en Venezuela*⁵. La nota del estético —como lo calificó un cronista de la época— tiene un mérito y una omisión, a la vez. El mérito por dedicarle un gran espacio en su libro consagrado a dar cuenta de la historia del arte en Venezuela; es interesante, pues él entendió que la historia de la música nacional no sólo la hacen los músicos nativos, sino que

¹Eugenio Pereira Salas. *Historia de la Música en Chile*. Santiago, 1957, pp. 183 y ss.

²*El Demócrata* 2 (467). Marzo 24, 1877.

³“Felipe Larrazábal hijo, fue, como su padre, un erudito en cuestiones musicales, buen pianista y renombrado profesor de este instrumento; durante su permanencia en Bogotá fue profesor en el Conservatorio de aquella capital”. Véase de José Antonio Calcaño: *La ciudad y su música*. Caracas, 1980, p. 326.

⁴*Ibid.*

⁵*Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas, 1ª edic. 1883, 2ª edic. 1977.

esa historia —y en la música es particularmente interesante— es incrementada con la visita, a través de giras artísticas, de múltiples músicos, tanto de gran mérito como medianos. Por ello don Ramón de la Plaza incluyó un artículo que había publicado seis años antes en *El Demócrata*, bajo el título: “Una palabra sobre White”. En ese extenso artículo se refiere obviamente a los estudios del violinista y escribe sobre el instrumentista, pero también se refiere al “compositor”. En definitiva, uno de los más interesantes artículos —tanto cuantitativa como cualitativamente— aparecidos en la prensa venezolana, cuando el músico cubano visitó el país. Hablábamos de “omisión”, puesto que Ramón de la Plaza no indicó en su libro ya citado, que ese artículo había sido publicado seis años antes, el libro se publicó el año 1883. Este es un detalle, pero lo que va más allá del detalle para convertirse en una notoria omisión está en que De la Plaza no dejó constancia explícita de la gira que el músico cubano hizo el año 1877 a Venezuela. Sólo dice, antes de pasar a referirse a José White, lo siguiente: “Difícil, si no imposible, sería para nosotros consignar aquí la lista de todos los artistas músicos que han sobresalido de algún modo en el país (...)”⁶. Es decir, el intelectual venezolano no indica en qué año visita el país el músico cubano, ni menos, por supuesto, entrega un relato completo de los conciertos.

Se deduce de lo anterior que un trabajo sobre la presencia de José White en Venezuela es legítimo y necesario. Por lo tanto, ésta será una contribución a la historia de la música venezolana, la cubana y en definitiva a la latinoamericana.

CARACAS, LO COTIDIANO Y LO HISTÓRICO

Cuando José White llega a Caracas el año 1877 está finalizando el primer período gubernamental del general Antonio Guzmán Blanco. Este se había iniciado siete años antes, por lo que es denominado en la historia como el “septenio”. No menos de veinte años, señala el historiador J.L. Salcedo-Bastardo⁷, están bajo el nombre de Antonio Guzmán Blanco, catorce de ellos los gobernó en forma directa, y de manera indirecta los restantes seis años. El gobernante transformó la soñolienta Caracas, que seguía con el trazado colonial y los hábitos de aquellos días, en la verdadera capital de una República. “Las obras públicas —escribe el distinguido historiador Guillermo Morón— se planean a escala nacional. En Caracas, los trabajos para embellecer y adecentar la ciudad —plaza Bolívar, paseo del Calvario— y en el interior, obras urgentes (...)”⁸. La transformación no sólo será de forma, sino que también de fondo y se dará en los planos de la educación, obras públicas y legislaciones, entre otras. En educación destaca el decreto sobre instrucción primaria obligatoria y gratuita firmada el 27 de junio de 1870. La República fue cohesionada a través de miles de kilómetros de nuevas vías, permitiendo así integrar territorios hasta ese entonces desconocidos. Caracas, la capital, fue la favorecida en los planes de

⁶*Ibid.*, p. 167.

⁷*Historia fundamental de Venezuela*. Caracas, 1982, p. 369.

⁸*Historia de Venezuela*. Caracas, 1971, t. v, p. 291.

modernización del autócrata. Hizo levantar el Panteón Nacional; la plaza de armas o plaza mayor se transformó en la Plaza Bolívar, sacando de ese sitio el mercado libre que allí funcionaba y convirtiéndolo en un hermoso lugar que preside la magnífica estatua del Libertador; se levantaron numerosos puentes; se hicieron paseos —boulevares—, el más importante, sin duda, fue el que llevaba el nombre del gobernante; acueductos, jardines y otros edificios. Hay que indicar que para llevar adelante estas iniciativas el gobernante se valió de dos instrumentos, la Compañía de Crédito y la Junta de Fomento⁹. Ambas iniciativas estaban en manos de la llamada elite financiera-comercial caraqueña que estaba integrada en su mayoría por comerciantes extranjeros, especialmente alemanes. A propósito de la alianza del gobernante con la elite financiera-comercial, indica una estudiosa: "Para Guzmán Blanco, la confianza en percibir siempre toda la renta nacional, lo que le permitía llevar a cabo sus programas, marcaba una notable diferencia con respecto al manejo de tales asuntos en el pasado. En lo político, le ayudó a disponer de los recursos necesarios para ganarse la aquiescencia de los caudillos regionales, ya fuese pagándoles algo a ellos mismos, o bien, mediante el situado constitucional (...)"¹⁰.

Bajo el "septenio" surgen decisivas iniciativas referidas a las artes, la música será especialmente beneficiada. En esta época se construye el Teatro Municipal, que llevó por espacio de muchos años el nombre del autócrata. Con fecha 6 de abril se decretó la creación del Instituto de Bellas Artes, y se nombró como su primer director al músico Ramón de la Plaza. En su segundo período, denominado el "quinquenio" (1879-1884), se decretó como himno oficial de Venezuela la canción patriótica titulada "Viva al bravo pueblo"¹¹; por aquella época se estrenó la primera ópera venezolana, *Virginia*, del maestro José Angel Monte-

⁹En las instituciones mencionadas —Compañía de Crédito y Junta de Fomento— tuvo participación destacada don Carlos Hahn, padre del músico Reynaldo Hahn. Véase nuestro libro: *Reynaldo Hahn, caraqueño*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1989.

¹⁰Mary B. Floy. *Guzmán Blanco...* Caracas, 1988, p. 95.

¹¹El decreto tiene fecha 25 de marzo de 1881. El año 1987 el investigador Alberto Calzavara estremeció a la ciudadanía venezolana al entregar una visión documental que negaba la autoría del citado himno a Juan José Landaeta (música) y Vicente Salías (letra). Su tesis la sustentó con una partitura impresa que encontró en una biblioteca de Texas (Austin, Texas, Estados Unidos). Según el investigador citado, la música sería de Lino Gallardo y la letra del humanista Andrés Bello. Alberto Calzavara expuso su tesis en el cap. 17 "En torno a los orígenes del Himno Nacional de Venezuela", en su obra titulada: *Historia de la música en Venezuela*. Caracas, 1987, pp. 144-159.

Como se comprenderá, la tesis del musicólogo fue ampliamente debatida en el país, tanto por especialistas como por legos. Una de las opiniones más autorizadas que se opuso a lo planteado por Alberto Calzavara, fue la del prestigioso músico Luis Felipe Ramón y Rivera, quien respondió a lo propuesto por Calzavara con un folleto titulado: "Sobre el autor del Himno Nacional". Caracas, 1987. Desgraciadamente meses después de publicado el libro que hemos citado, falleció de una corta enfermedad el musicólogo Calzavara, por lo cual la polémica no pudo continuar. Pero nos parece que los argumentos presentados por el profesor Ramón y Rivera son altamente convincentes, por lo cual, creemos, la paternidad del himno quedará como se estableció el año 1881, cuando el general Antonio Guzmán Blanco firmó el decreto respectivo.

ro, el autócrata asistió a la representación y condecoró al músico; por último, entre los hechos destacados del área artístico-musical, cabe mencionar que en el último período del gobernante, denominado la "aclamación" (1886-1888), regresará, después de casi veintitrés años de ausencia del país, la pianista y compositora venezolana Teresa Carreño¹².

Lo anterior fue lo histórico. Lo cotidiano serán los acontecimientos que el tiempo habrá borrado —para siempre— y por otros que fueron rescatados por cronistas, novelistas, poetas, en definitiva, por la prensa de la época. Pero ampliando un poco más el concepto, para no presentarlo en forma tan lineal, aceptemos la división que hace Henri Lefebvre. El establece el siguiente díptico: miseria de lo cotidiano y grandeza de lo cotidiano. En la primera estarían, según el maestro francés, las tareas fastidiosas, las humillaciones, la vida de la clase obrera, la vida de la mujer sobre la que pesa la cotidianidad, el niño y la infancia eternamente repetidos, las relaciones elementales con las cosas, con las necesidades y el dinero, así como con los comerciantes y las mercancías. En cambio, la "grandeza" se daría en una clase¹³ —como señala el ya citado Lefebvre—, en la burguesía, que cree escapar de lo "cotidiano" y lo hace perpetuando la "fiesta". Tomemos un día cualquiera de ese año de 1877, cuando el violinista cubano estaba viviendo en Caracas. Se había anunciado uno de sus conciertos, pero debido a una lluvia "menuda y tenaz", como anunció un periódico, ese concierto no se llevó a cabo, pero allí había un sector de la sociedad para proseguir la fiesta, y así lo señala el cronista que escribió: "Sin embargo, los templos estuvieron concurridos en la mañana, algunas calesas conductoras de graciosas damas y apuestos caballeros, cruzaron las calles de la capital en la tarde, y en la noche grupos de alegres parejas danzaron en algunos de nuestros salones"¹⁴.

Lo cotidiano se sigue "tejiendo" a través de las múltiples actividades que los hombres conciben, crean, proyectan. El músico Heraclio Fernández anunciaba su *Método*, en los siguientes términos: "El Método/ Compuesto por Heraclio Fernández, para aprender a acompañar al piano piezas de baile/ Sin necesidad de ningún otro estudio y a la/altura de todas las capacidades/ Está de venta en la librería de J.C. Cedillo. Sur 4-Nº 13"¹⁵. Arriban a Venezuela tres intelectuales caribeños de cierta notoriedad, José M. Samper, poeta y diplomático colombiano; Eugenio María de Hostos, una de las mentes más lúcidas, más cultivadas y más activas de la inteligencia hispanoamericana y un luchador sin descanso por la independencia absoluta de su patria y de Cuba¹⁶, y la poetisa Lola R. de Tió,

¹²Una parte importante de nuestra investigación de estos últimos años ha sido dedicada a la artista venezolana Teresa Carreño. De las investigaciones publicadas y de las inéditas —libros, ensayos, artículos—, sólo indicaremos un estudio publicado recientemente en esta misma revista: "Teresa Carreño: cronología y manuscritos", *RMCh.*, julio-diciembre de 1988, núm. 170, pp. 90-135.

¹³*La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, 1972, p. 49.

¹⁴*Diario de Avisos* 4(1.126). Marzo 31, 1877.

¹⁵*Ibid.* 4(1.127). Abril 2, 1877.

¹⁶*Hostos en Venezuela*. Caracas, 1989, p. 7.

puertorriqueños los dos últimos. Los tres personajes mencionados tuvieron una gran injerencia en la “cotidianidad venezolana”. El pensador Eugenio María de Hostos participó activamente en la cultura nacional, especialmente en la esfera de la educación, dictando clases en el Colegio La Paz, de Caracas; ofrece charlas y da discursos tanto en la inauguración de la Escuela Normal N° 2, como en el Instituto de Ciencias Sociales; participa en la fundación del renombrado Colegio Santa María, de Caracas y es nombrado Rector del Colegio Nacional de La Asunción, isla de Margarita¹⁷. María M. Samper se integra como columnista en los medios periodísticos de la capital, ya sea para denunciar lo que ocurría en su vecina patria, Colombia, o bien para homenajear a la capital u otra importante ciudad como Maracaibo¹⁸. Ambos poetas, Lola R. de Tió y el ya citado José María Samper, homenajearán con sendos poemas a un niño de tan solo tres años y escasos meses que se transformaría años después, en París, en un importante músico. Nos referimos a Reynaldo Hahn¹⁹.

En 1877 hubo dos acontecimientos relevantes: el traslado de los restos del sabio José María Vargas a Caracas, y las diversas manifestaciones que se concretaban en el país para ir en ayuda de la independencia de Cuba. José María Vargas (1786-1854) participó en la guerra de independencia, luego el Libertador lo nombró Rector de la Universidad (1830). Cinco años después fue elegido Presidente de la República, pero renunció el año 1836. Su obra de mayor envergadura, sin embargo, está en el campo de la medicina, por la que se le venera hasta el presente. Sus restos llegaron a la capital procedente de La Guaira, el 25 de abril de 1877. Un diario de la capital lo anunciaba el día anterior en los siguientes términos: “Mañana al caer el sol entrarán en Carácas los restos del Dr. José Vargas. Vamos todos á recibirlos; que no se quede nadie en su casa, que la ciudad en masa le lleve en brazos al templo de ‘San Francisco’. El, que fué tan sabio maestro, tan fiel amigo, tan modesto ciudadano, verá desde el cielo el cariño que le ha guardado este pueblo, todavía a los 23 años de muerto”²⁰. Días antes se había formado una Junta Directiva para el acto literario en homenaje al sabio Vargas. Así rezaba el boletín N° 1 que se publicó: “Apoteosis de Vargas. La Junta Directiva del acto literario que los aficionados al estudio de las bellas letras celebrarán en honor del sabio Vargas (...) se reunió ayer á las tres de la tarde con el objeto de ocuparse en el desempeño de su cargo (...)”²¹.

La situación cubana, como ya indicamos, tenía una presencia relevante en las páginas de la prensa venezolana. Esta situación era de plena beligerancia.

¹⁷*Ibid.*, pp. 179 y ss.

¹⁸La Silva que el poeta dedicara a Maracaibo apareció en *El Demócrata* 2(482). Abril 14, 1877.

¹⁹En efecto, el poeta colombiano escribió un poema titulado: “A Reinaldo Hahn (niño de tres años y medio) [*El Semanario* 1(19):294-295. Febrero 9, 1878]. La poetisa portorriqueña, Lola R. de Tió, hizo publicar un texto cuyo título decía: “Lo que soi yo. Versos escritos para ser recitados por el simpático niño Reinaldo Hahn” [*El Semanario* 1(26): 412-413. Marzo 30, 1878].

²⁰*Diario de Avisos* 4(1.145). Abril 24, 1877.

²¹*Diario de Avisos* 4(1.130). Abril 5, 1877.

Durante el año 1877 el general Antonio Maceo recorría la isla a entera voluntad, incendiaba cañaverales, atacaba centros militares, tendía emboscadas; a pesar de la presencia de 26.000 soldados de línea que habían llegado a Cuba en septiembre del año anterior, y a pesar de las medidas políticas destinadas a desmoralizar a los patriotas cubanos. La situación de ese año queda plenamente reflejada en una carta del general dominicano Máximo Gómez: "Resumiendo, la campaña se ha reducido a la destrucción de nuestras labranzas, pero usted sabe que hay algunos frutos que sería un trabajo ímprobo arrancarlos o destruirlos por completo; el incendio de ranchos, que poco trabajo y ningún costo implican su fabricación; el apresamiento de muchas familias que nada pesaban en las ventajas para la revolución y que antes, por el contrario, han dejado al soldado libre de atenciones y expedito de no ocuparse de otra cosa que de su rifle y dedicarse exclusivamente a la vida de campamento. En cambio de todo esto, el ejército enemigo, día por día se aniquila y consume en marchas agotadoras y terribles y lo que no puede hacer la bala y el machete, la completa el clima; así los hospitales están repletos de enfermos y no menos desanimados y flojo el soldado que marcha en la fila"²². Entre la devastación del campo por parte del ejército español y la guerra de guerrilla que hacía Maceo, la situación cubana preocupaba a los habitantes del resto del continente latinoamericano. Y esa preocupación se materializaba en la constitución de diversas "sociedades". Bajo el título de "Cuba libre", se indicaba: "El lunes próximo se instalará una sociedad patriótica defensora de los intereses cubanos, la que con el título de 'Sociedad Auxiliadora de la República de Cuba en Carácas', se propone fomentar el espíritu palpitante de independencia que aquella isla robustece con la sangre de sus hijos. El pensamiento no puede ser ni más elevado ni más simpático en un país que, como el nuestro, hace votos fervientes por la irrevocable libertad de aquel suelo americano". Y luego de un punto y aparte seguía: "La perla cautiva; la opulenta India, que á pesar de su riqueza deja ver la marca del grillete que oya su cuello prisionero, hallará siempre entre nosotros, no sólo demostraciones de ferviente simpatía, sino que también encontrará hombres i elementos para afrontar en aquel suelo nuestro, la tiranía castellana, abatiendo la soberbia del centenario León, cuya edad provecta tiene ya los escesos [*sic*] de la decrepitud"²³. La denominada "Sociedad Auxiliadora de la República de Cuba" se constituyó el día 12 de marzo de 1877. Entre las actividades y finalidades de la mencionada Sociedad estarían, entre otras: "a. Dar conciertos i representaciones dramáticas de aficionados en el Teatro Carácas, i con los productos de éstos, las dádivas de los afectos á la causa cubana, forman un Bazar, i que el dinero producido por estas combinaciones se remita al agente jeneral de la República de Cuba en New York, para que le dé el destino que esta sociedad le indique; b. Que todos los ciudadanos presentes que no estén inscritos como socios i quieran serlo, se inscriban desde ahora manifestando las cantidades con que pueden suscribirse para sufragar los primeros gastos que se

²²*Historia de Cuba*. La Habana, 1981, p. 289.

²³*El Demócrata* 2(456). Marzo 10, 1877.

hagan en adquirir fondos para auxiliar la independencia de Cuba; c. Que todos los que nos hayamos reunidos traigamos en la noche, si es posible, á nuestras esposas, hijas, hermanas, parientes i amigas para que constituyan una sociedad de señoras con el mismo objeto que esta; d. Solicitar de los Poderes Lejislativos i Ejecutivo, el reconocimiento de la belijerancia de los cubanos, por medio de una esposicion bien razonada fundada en el derecho que les asiste para obtener su independencia, la cual irá firmada por todos los socios i los buenos republicanos adictos á la causa de la emancipación de Cuba; y cuya esposición será presentada por una respetable comisión; e. Promover é invitar para un *meeting* á fin de obtener de los concurrentes los donativos con que cada uno quiere favorecer la independencia de Cuba, i que firmen una esposición dirigida al Congreso nacional pidiendo el reconocimiento de la belijerancia cubana, en cuyo *meeting* se pronunciarán discursos análogos al objeto de la reunión; f. Que puedan concurrir á las sesiones de esta sociedad todos los cubanos i portorriqueños [sic] que estando de tránsito se presenten á ella, teniendo derecho de palabra i voto en las deliberaciones que se susciten en el seno de esta"²⁴. Esta última disposición habrá permitido que asistiesen a las reuniones, y tuvieran una participación muy activa los músicos cubanos Brindis de Salas y White, así como los puertorriqueños Eugenio María Hostos y Lola R. de Tió. Pero Hostos, que estaba involucrado espiritual e intelectualmente con la independencia cubana, y consideraba —como le escribió al intelectual colombiano Samper, en una carta firmada en Caracas— su patria a toda América²⁵, tuvo una participación muy activa, siendo uno de los fundadores de la Sociedad Auxiliadora. Trece días después una sociedad similar se creaba en la ciudad de Valencia²⁶.

Al hacer mención de la situación política de la isla cuando el violinista José White llega a Venezuela no es, como se podría creer, un hecho gratuito. Al contrario, el viaje del músico a algunos países del Caribe y de América del Sur se inscribe dentro de la situación de su país. En 1875 habría sido expatriado de Cuba por su contribución al movimiento revolucionario²⁷, eso le permitió planificar una gira por países de nuestro continente. Así visitó, además de Venezuela, Panamá, Perú, Chile, Uruguay, Argentina y Brasil, donde permanecerá entre 1879 y 1889.

CLAUDIO BRINDIS DE SALAS PRECEDE A SU COMPATRIOTA

J.M. Suárez señala en su *Compendio de historia musical* a algunos de los artistas de "fama europea", que visitaron los teatros de la capital, y allí, entre cantantes,

²⁴El *Demócrata* 2(461). Marzo 16, 1877.

²⁵La carta citada está fechada en Caracas, junio 28 de 1877. La frase que hemos citado se inserta en el siguiente contexto: "(...) a la intención patriótica con que, considerando patria mía a toda América, trato de serle útil en cualquier pedazo de tierra americana (...)", *Hosto en Venezuela*, p. 169.

²⁶El *Demócrata* 2(478). Abril 10, 1877.

²⁷Otto Mayer-Serra. *Música y músicos de Latinoamérica*. México, 1947, p. 1.100.

pianistas y guitarristas, incluye a los violinistas. Ellos habrían sido: Segura, Coonen, Paul Julien, la Filomeno, Juanito Manén, Brindis de Salas²⁸. En julio de 1876 Brindis de Salas llega a la capital venezolana; su primer concierto lo ofreció el 28 de ese mes. Un periódico decía a propósito de ese concierto: *Gran violinista*. Mañana en la noche dará en el Teatro Caracas su único concierto musical el gran violinista Brindis de Salas, primer premio de los conservatorios de París i Leipzig [*sic*]. El público caraqueño debe apresurarse á concurrir mañana al teatro, para aprovechar la oportunidad que no siempre se presenta, de admirar un grande artista, que es para nosotros una especie de cometa en el cielo musical. Autoridades competentes en la materia nos aseguran que el jóven Brindis de Salas deja mui atras, en la ejecución del violín, á Coenen, Paul Julien, la Filomeno etc., etc., i que es, por último, el émulo del célebre White²⁹.

Brindis de Salas dio tres conciertos en la capital: julio 28, agosto 14 y noviembre 19, de 1876, y un concierto en La Guaira, septiembre 8. También dio conciertos en Velencia y Puerto Cabello; en este último ofreció, por lo menos, tres conciertos: septiembre 19 y 24, y octubre 20, respectivamente. Además fue invitado a sitios cercanos a Puerto Cabello, Borburata, en septiembre, en el que tuvo lugar un desagradable incidente. Un ciudadano de ese lugar, llamado José Ruiz Muñoz, hizo publicar en un periódico local una extensa carta, bajo el rótulo de "Carta de recomendación", que apostrofaba contra Brindis de Salas³⁰. Pero días después el autor de la carta tuvo que retractarse y hacer pública, en el mismo periódico en el cual había dado a conocer su "carta", una "Satisfacción", que decía: "Me complace en darla públicamente por medio de estas líneas al caballero Brindis de Salas, por el artículo que impremeditadamente y solo por un acto de acaloramiento publiqué contra dicho señor en 'La Epoca' número 196. Reconozco en el señor Brindis de Salas cualidades apreciabilísimas, ya en su calidad de artista distinguido, ya como hombre social. No siendo por tanto acreedor á los conceptos vertidos contra él en el espresado artículo, hago de ello cumplida y solemne retractación. Pto. Cabello Setiembre 27 de 1876. (firma) José Ruiz Muñoz"³¹.

Con fecha 1 de agosto de 1876 —el músico había ofrecido para esa fecha sólo un concierto en Caracas— don Ramón de la Plaza publica un extenso y muy interesante artículo. Antes de ocuparse del artista cubano, De la Plaza centra su comentario en el desarrollo de las artes en Venezuela y cómo este país habría tenido, desde la Colonia, notables músicos. Al respecto escribió: "Venezuela es uno de esos pueblos eminentemente inspirados en los sentimientos de la belleza. Apénas nacido á la vida de la civilización, dió el espectáculo sorprendente de producir artistas como Lamas cuya elevada inspiración ha perfumado más de una vez los sagrados muros del Vaticano; como Velásquez,

²⁸Jesús María Suárez. *Compendio de historia musical desde la antigüedad hasta nuestros días...* Caracas, 1909, p. 78.

²⁹*El Demócrata* 2(310). Julio 27, 1876.

³⁰*La Epoca* 2(196). Septiembre 27, 1876.

³¹*La Epoca* 2(197). Septiembre 29, 1877.

Meseron i Carreño cuyas obras se conservan como ejemplo saludable del estímulo que guardaron en la enseñanza creada por el sacerdote Sojo³². Al final de su extenso comentario señalaba el crítico: "No terminaremos estas líneas sin dar nuestra voz de aliento al violinista cubano. Si para alcanzar su fin, el jénio busca instintivamente lo desconocido, lo nuevo, no ha de olvidar que, sin el estudio concienzudo i la insistente contracción, sería vano su empeño en lograr la perfección. El campo es dilatado, escabrosa la senda. Luchar con la ignorancia, sufrir la envidia, la emulación y el sarcasmo, es el cruel martirio de los predestinados. No importa. Por encima de todas esas miserias está la luz, el brillo, el poder i la grandeza incomparables que se orijinan del arte, porque el arte es el reflejo de Dios en la mente i en el corazon del hombre"³³.

TABACOS, COMPAÑÍAS DRAMÁTICAS
Y MÚSICOS CUBANOS ARIBAN A LA GUAIRA

El vapor *Lessing*, que arribó a La Guaira el día 15 de marzo de 1877, procedente de Cuba, no sólo traía al violinista de esa nación, José White, sino que también portaba picadura, tabacos, cigarrillos. En efecto, se leía en un periódico la siguiente relación de esa carga: "Aduana de la Guaira. Carga de la Habana. Luis Felipe García C., 61 barriles picadura, 6 bultos tabacos. El Cojo, 60 barriles picadura. Marturet Hermanos y comp. 6 barriles picadura, 1 caja tabacos, medio barril cigarrillos. C.J. González y comp. 10 barriles picadura"³⁴.

O sea, que todo el tabaco que se consumía en Venezuela en la década de los sesenta era de procedencia cubana. Y veremos cómo por aquel mismo tiempo comienzan a llegar al país cubanos de distintos oficios, entre ellos los que se ocupaban de la agricultura (caña en especial), tabacos, destilación de ron y hasta de trabajos menores, como por ejemplo una señora que llega a Puerto Cabello y ofrece sus servicios para "repartir comida con la esactitud [*sic*] posible"³⁵.

En 1876 se crea en Caracas una empresa para elaborar cigarrillos y tabacos llamada "El Aroma", y como informan en el aviso que publicaron en la prensa de la capital, no sólo importó el tabaco, sino que trajeron de la isla semilla de la "Vuelta-abajo", para mejorar el cultivo del tabaco en Venezuela. Así decía el aviso en cuestión: "*El Aroma*. Con esta marca hemos establecido una pequeña fábrica de cigarrillos y tabacos, importado directamente de los artículos más finos y costosos que vienen de la Isla de Cuba, como hemos tenido el gusto de probarlo á muchos de nuestros amigos, poniéndoles de manifiesto esos ricos materiales/ /Nuestro propósito no es montar un gran establecimiento, sino sostener *siempre* en pequeña escala, un excelente surtido de cigarrillos y tabacos, esmeradamente elaborados, que satisfaga las mayores exigencias del mas delica-

³²*El Demócrata* 2(314). Agosto 1, 1876.

³³*Ibid.*

³⁴*Diario de Avisos* 4(1.116). Marzo 16, 1877.

³⁵*La Epoca* 2(196). Septiembre 27, 1876.

do gusto de los consumidores. / Como este país posee tan buenos terrenos para la siembra del tabaco hemos hecho venir semilla de la Vuelta-abajo, que vendemos al costo, con el único objeto de que se mejore el cultivo de esta rama en Venezuela”³⁶.

Ahora bien, lo descrito anteriormente —incluyendo obviamente el arribo de los violinistas, Claudio Brindis de Salas y José White— se explica dada la situación política que vivía la isla por aquella época. Entre los años 1868 y 1878 se produce la “Guerra de los diez años”, y como producto de aquello una población se desplaza al exilio. Ese fue, ya lo vimos, el caso de White y también lo será de miles de cubanos que buscaron en países de la región del Caribe, unos, otros en los Estados Unidos, un lugar más seguro para sobrevivir. Así lo hace ver un historiador cubano, quien señala: “(...) fue el estallido de la guerra de los diez años cuando numerosos tabaqueros cubanos, perseguidos en La Habana y sus comarcas aledañas, huyeron al peñón vecino, secular refugio de los expatriados de Cuba. Las pasiones políticas, por entonces vivísimas, fueron causa de que dos fabricantes de tabaco de La Habana, uno valenciano, don Vicente Martínez Ibor y otro cubano don Eduardo Hidalgo Gato, creyesen útil salir de la colonia y arraigar en ciudades de La Florida, creando allí la industria de la fabricación de *tabacos* con materias primas y obreros expertos sacados de Cuba (...) Así el capitalismo montó sus fábricas en el extranjero y se llevó de Cuba el tabaco, los tabaqueros y los salarios. Así se ha ido descubanizando económicamente el tabaco en su fase industrial”³⁷.

A la Florida... y también a Venezuela, llegaron muchos de esos cubanos trayendo, como ha señalado Fernando Ortiz, el conocimiento de una industria artesanal y hombres que conocían su elaboración. Leemos en un periódico de Puerto Cabello del año 1876 el siguiente aviso: “UN CUBANO. De reconocida honradez, bastante inteligente en la agricultura, y principalmente en el ramo de ingenios ó plantaciones de caña, como también perito en la destilación de buen ron, desea colocarse para administrar ó fomentar una ó dos fincas, bien sea en esta jurisdicción ó bien en la de Valencia. Si algun hacendado quiere ocuparlo, puede dar aviso de su morada, calle de Valencia, número 33, ó en la redacción de este periódico. Conoce toda clase de aparatos para la elaboración de azúcar, desde trenes Jamaquinos ó comunes, hasta los aparatos al vacío de Derosne y Cail, lo mismo que el sistema estensivo é intensivo para las siembras de caña, como asimismo el régimen económico para la purga de azúcar con fuerza centrífuga. Tiene personas que garantizan su honradez y buenas costumbres”³⁸.

El tabaco, escribió Fernando Ortiz, ha sido siempre más cubano que el azúcar, por su nacimiento, por su espíritu y por su economía³⁹. Tan cubano, digamos, como el mismo Brindis de Salas y White, como la misma Adela

³⁶ *La Epoca* 2(200). Octubre 6, 1876.

³⁷ Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas, 1978, pp. 75 y ss.

³⁸ *La Epoca* 2 (177). Agosto 11, 1876.

³⁹ Fernando Ortiz, *op. cit.* p. 61.

Robreño, cantante dramática, que por aquella época arribó a Puerto Cabello. Días antes de su presentación se le saludaba en este poema: "Tejed guirnalda de rosas,/ de mirtos y de violetas/ para arrojar á las plantas/ de la simpática Adela./ /La hermosa perla de Cuba/ está mañana de fiesta,/ y caballeros y damas/ deben concurrir á verla."⁴⁰

CONCIERTOS DEL VIOLINISTA JOSÉ WHITE EN CARACAS

El violinista cubano dio en total cinco conciertos en Caracas. De ellos cuatro fueron públicos y uno privado; este último tuvo lugar en casa del señor Francisco Hernández Uztariz. Los conciertos públicos los ofreció en el único teatro con que contaba la capital en ese entonces, el Teatro Caracas, pues el Teatro Municipal fue inaugurado recién el año 1881.

Veamos cómo recibió la prensa de la capital el arribo del violinista cubano. La información que entrega *La Opinión Nacional* titulada "El afamado White", dice: "Acaba de llegar á esta ciudad el célebre violinista White, que era ansiosamente esperado desde el año pasado que se había anunciado su venida á esta capital./ Caracas conoce su brillante reputación como uno de los principales violinistas de París, y solo carecía de la satisfacción de oírle, que va á lograr en breve./ /De tránsito en Venezuela para el Pacífico, es indudable que obtendremos de él que dé uno o dos conciertos durante los cortos días de su permanencia en el país./ /Respecto de sus talentos y habilidades nada podremos añadir á lo que tiene proclamado su gran celebridad. Este es uno de aquellos artistas cuyo solo nombre basta para espresar sus escelencias"⁴¹.

Como era la costumbre de la época el artista visita los principales medios periodísticos. Uno de ellos anunció: "Ha llegado á esta ciudad y nos ha hecho una visita el célebre violinista José White, primer premio y profesor del Conservatorio de París". Luego informaban muy parcamente: "Entendemos que nos obsequiará con algunos conciertos"⁴². Otro periódico, también de la capital, daba cuenta del arribo del artista y destacaba sus méritos profesionales en los siguientes términos: "Por previa recomendación diremos: que este violinista ha sido por diez años Director adjunto del Conservatorio de París i obtuvo el premio en 1856"⁴³.

Al reconocimiento de la prensa al talento del cubano, sólo desentonó un comentario un tanto frívolo de un cronista que se firmaba como Don Simón: "Afortunadamente acaba de llegar á esta ciudad un violinista, qué á juzgar por las trazas y las apariencias, es hombre que maneja la varilla como pocos lo saben manejar (...)"⁴⁴.

Durante la visita que el músico hizo a los diarios capitalinos llevó comenta-

⁴⁰*Diario de Avisos* 4(971). Septiembre 13, 1876.

⁴¹*La Opinión Nacional* 10 (2.360). Marzo 16, 1877.

⁴²*Diario de Avisos* 4(1.116). Marzo 16, 1877.

⁴³*El Demócrata* 2 (461). Marzo 16, 1877.

⁴⁴*Diario de Avisos* 4(1.117). Marzo 17, 1877.

rios aparecidos en la prensa europea y cartas de reconocidos músicos. Se publicó una carta que suscribía Gioacchino Antonio Rossini, que en traducción al castellano decía: "Al señor White. Permitidme expresaros todo el placer que experimenté [en] casa de mi amigo el señor David, el último domingo; vuestra calorosa ejecución, el sentimiento, la elegancia, la brillantez de la escuela á que pertenecéis, son cualidades en un artista tal como vos, de las cuales puede enorgullecerse la escuela francesa. Os bendice i desean un feliz viaje i pronta vuelta, G. Rossini"⁴⁵. La carta del compositor estaba fechada en París, 28 de noviembre de 1858. Al día siguiente de la publicación de la carta de Rossini, el mismo periódico transcribía otra, ésta suscrita por el director del Conservatorio de París, Daniel François-Esprit Auber, en la que se leía: "La comisión de estudios musicales del Conservatorio ha leído con interés la obra que Mr. White ha sometido a su aprobación. La colección se compone de seis estudios para violín donde se hayan abordadas las dificultades de ejecución que presenta este instrumento. Nótese en sus paginas ingeniosas combinaciones propias á desarrollar el mecanismo de la mano izquierda. El comité aprueba estos seis estudios llamados á fortalecer el talento de los violinistas. Auber. Director del Conservatorio i Presidente del Comité"⁴⁶.

Independiente de estas cartas se citaron dos comentarios de periódicos franceses. De la *Francia Musical* se transcribió la siguiente noticia, reiterada luego hasta la saciedad, sobre el reemplazo que hizo el violinista cubano de su maestro Alard en el Conservatorio de París. "Nuestro célebre violinista Alard que había salido á dar una recorrida artística en provincias, está de regreso en París; durante su ausencia se hizo reemplazar en su clase del Conservatorio por uno de sus antiguos discípulos, el violinista White". El otro comentario se refiere a una de las presentaciones realizadas por el artista y dice: "En el último concierto de la sociedad de conciertos, Mr. White, un violinista de nuestra bella escuela francesa, que es un compositor sabio al par que inspirado, ejecutó el *Concierto* de Mendelson [sic], una de las obras más melodiosas i más proporcionada á este ilustre Maestro. El ejecutor se mostró digno intérprete del compositor, i por su ejecución amplia, correcta, calurosa i contenida, Mr. White, merecidamente obtuvo un suceso que llegó al entusiasmo. Fué llamado unánimemente el violinista á la escena que salió á saludar al público i volvió á tomar modestamente su puesto en la orquesta de donde había salido" (mayo de 1872)⁴⁷. El otro comentario es a propósito del concurso que ganó el violinista en París en 1861: "El concurso de violín ha ofrecido este año un hermoso espectáculo; la lucha ha sido de las más brillantes. El primer premio fué concedido al señor White, discípulo del señor Alard; el segundo al señor Gros, de la misma clase. Una señorita de nombre Hameler, obtuvo el primer accesit. La verdad nos obliga a declarar que el señor Gros merecía un primer premio, pero el señor White se mostró de tal manera superior, que hubiese sido

⁴⁵El *Demócrata* 2(461). Marzo 16, 1877.

⁴⁶El *Demócrata* 2 (462). Marzo 17, 1877.

⁴⁷*Ibid.*

conveniente, á nuestro parecer, el crear en su favor un premio excepcional. Tocó con animación extraordinaria no como discípulo, sino como un artista que domina su auditorio. El juzgado mismo estaba electrizado. Solo maestros en el arte pudieran rivalizar con este jóven"⁴⁸.

Con tal respaldo, que no lo necesitaba por supuesto, hacía su aparición en los escenarios caraqueños José White. Esos comentarios fueron positivos, obviamente, pero también pudieron tener un efecto contrario, esto es, que muchos de los músicos, o simple *dilettanti*, que habitualmente escribían en los periódicos a propósito de espectáculos artísticos, se vieron un tanto cohibidos ante tal figura que, como reconoció un crítico, no era frecuente tener en los países que estaban lejos —y alejados— del gran centro artístico de la época: Europa.

El primer concierto se fijó para el día jueves 22 de marzo. De acuerdo con lo que habían señalado algunos de los medios periodísticos de la capital, se anunció que este concierto sería "el único que nos obsequiará White"⁴⁹. Al día siguiente de este anuncio se insistía en que ese concierto sería el único que daría el violinista cubano: "Recordemos a los amantes de la armonía, que mañana en la noche tendrá efecto el concierto con que nos obsequiará el célebre violinista White, será el único, y es necesario asistir á él para oír á una de las notables celebridades artísticas de la época"⁵⁰. Otro periódico especulaba que a esa primera función asistiría el Presidente de la República. La nota decía textualmente: "Siéntese gran animación entre los dilettanti con motivo del gran concierto con que obsequiará á Carácas el juéves próximo el célebre violinista White. No hai quien no desee haberle oído ya, y se censura que no hubiese dispuesto para ántes este concierto á fin de haber podido dar otro en la misma semana para satisfacer el deseo de todos, que no cabrán en el teatro en una sola función. Asegúrese, no sabemos si con fundamento, que el Presidente de la República y el Ilustre Americano honrarán [*sic*] al artista con su presencia. Bien lo merece el genio americano de que es él verdadero y legítimo representante en el divino arte de la música"⁵¹. El Presidente, así como el general Antonio Guzmán Blanco —El Ilustre Americano—, asistieron al tercer concierto público, que se verificó el día domingo 8 de abril.

Como era lo habitual en la época, José White invitó a músicos venezolanos para que participasen en su primer concierto. Es así como aparecen en el programa los pianistas Leopoldo Sucre, Salvador N. Llamozas, Manuel F. Azpurua, Manuel Revenga y Sebastian Díaz Peña. Además, hace sus primeras presentaciones públicas el tenor Fernando Michelena. El programa, que desgraciadamente no se publicó en la prensa como era la costumbre, constaba de dos partes, con cuatro piezas cada una.

La respuesta al primer concierto de José White no pudo ser más favorable.

⁴⁸El *Demócrata* 2 (464). Marzo 20, 1877.

⁴⁹*Diario de Avisos* 4 (1.119). Marzo 20, 1877.

⁵⁰*Diario de Avisos* 4 (1.120). Marzo 21, 1877.

⁵¹*La Opinión Nacional* 10(2.363). Marzo 20, 1877.

En un mismo periódico —*El Demócrata*— se publicaron tres extensos comentarios, uno de ellos especialmente importante por la firma que lo suscribe, que no es otra que la de don Ramón de la Plaza, autor de la obra que inaugura los estudios musicales venezolanos⁵². A pesar que la prensa, como hemos visto, se había encargado de informar sobre la categoría del violinista, la asistencia al primer concierto no fue del todo satisfactoria. Así lo decía el periódico citado: “White. Anoche dió su primer concierto este célebre violinista, cuya presencia en esta capital puede considerarse un hallazgo de mucho precio. La concurrencia de anoche fue escasa, pero estuvo animadísima i salió llena de frenético entusiasmo. Encontró más de lo que esperaba (...)”⁵³. Pero la crítica oficial y la espontánea saludó alborozada la presencia de White en Caracas. Don Ramón de la Plaza publicó un extenso artículo a tres columnas titulado: “Una palabra sobre White”; el señor José R. Yépes publicó un trabajo titulado: “El primer concierto del señor José White”, y bajo el título “Los jénios no se detallan”, la redacción daba cuenta del concierto que comentamos: “(...) acerquémonos á White, sombrero en mano, demostración que consagramos únicamente al talento verdadero, que no viene rubricado con la farsa del charlatan, ni con la comparsa del cómico social; despejémonos ante ese hombre, que viene como el tribuno del Calvario de la multitud, i á quien la multitud le ha dado las coronas consagradas al jénio, i los reyes las distinciones que ojalá se concedieran solo al talento; i ya que el estético RAMÓN DE LA PLAZA, nos ha arrancado un triunfo que sienta bien en su frente pensadora; ya que él, con buril de fuego, juzga al artista en ideas jenerales, como debe juzgarse á Verdi, Donizzetti, Sivori, Vieuxtemps, Gounod, etc. rindamos al grande artista nuestro humilde óbolo, en mas humilde suelto de crónica, i en someros detalles, haciendo vénia de respeto i admiración al Estético que nos precedió, i que tan bien ha juzgado al artista en cuestión”. Luego de punto aparte, el cronista deja establecido un juicio que no sólo sepulta a los anteriores violinistas que visitaron Caracas, sino que el directamente aludido no es otro que Claudio Brindis de Salas, quien había ofrecido conciertos en esa ciudad meses atrás. En ese párrafo se lee: “El violín concertista señor White es el primero que ha venido en su jénero á esta capital; preciso es olvidar al oírlo todo lo que se ha exhibido en esta sociedad”⁵⁴. El artículo de José R. Yépes es de sumo interés porque hace un comentario, que detalla el orden del concierto, desde el ingreso del artista, acompañado por el pianista Leopoldo Sucre, hasta apagarse el último sonido del Stradivarius de White. Pero antes el cronista reproduce un diálogo que él habría tenido con el “maestro”, a propósito de su proyecto de escribir sus *impresiones* acerca del primer concierto⁵⁵.

Como decíamos, el artículo de Ramón de la Plaza es extenso e interesante, no sólo porque se refiere con toda propiedad al músico y a su maestría como

⁵²“Una palabra sobre White”, *El Demócrata* 2(466). Marzo 23, 1877.

⁵³*El Demócrata* 2(466). Marzo 23, 1877.

⁵⁴*El Demócrata* 2(467). Mayo 24, 1877.

⁵⁵*El Demócrata* 2(467). Marzo 24, 1877.

ejecutante, sino porque es una reflexión sobre la situación del "arte" en Venezuela. Destaca el "virtuosismo" de José White, señala que es hijo de nuestro continente y deplora la situación del arte en Venezuela: "Noble orgullo para la América de Colon que ha fecundado en su seno juvenil hijo que le da puesto distinguido entre las nacionalidades artísticas (...). Pero si grande es nuestra satisfacción por la gloria del célebre violinista cubano, que es la nuestra propia ¿cuánta no es la pena que sentimos al acogerle en nuestro hogar con la pobre ovación de quien no tiene del arte sino el sentimiento para comprenderlo? Fáltannos los elementos, cuando sobran las disposiciones; fáltannos las escuelas, las academias, los institutos que sobran en todo país que aspire a manifestar el poder de su civilización en la protección y desarrollo de las artes. Sin la vulgarización de estas en las masas populares que son las llamadas á sustentarmas, no es posible establecer el hábito, esa atmósfera benéfica en que se vivifican. Solo por la falta de hábito podemos explicar el poco concurrir de nuestro público al teatro, mayormente cuando toca á la música hacer los gastos del divertimento. Cuántas veces oyendo artistas como White, puesto nuestro pensamiento en la patria, hemos lamentado, cómo sus hijos eminentemente inspirados en el sentimiento del arte, pasan sin embargo, echados al abandono, cuando muchos pudieran ventajosamente llegar á la cima de las categorías artísticas. I cuantas otras hemos imaginado ver bajo el manto humilde del artista espontáneo, la gestación laboriosa de alguna obra maestra, que muere sin nacer ahogada por la impotencia de los esfuerzos. Acallemos nuestros lamentos sin embargo, dejando las cosas como se están, i volvamos á White, el huesped distinguido que honra nuestro suelo con su visita, para ofrecerle las más sinceras manifestaciones nuestras admiración i simpatía"⁵⁶.

Visión adelantada la que manifiesta don Ramón de la Plaza en ese párrafo. Luego, se duele de que al ver artistas del nivel de José White inevitablemente surgen ante él imágenes de "hijos eminentes" de la patria, que teniendo el talento, sin embargo carecen de apoyo para sobresalir. Las reflexiones de don Ramón de la Plaza se tendrían que extender a casi todo el continente, pues en escasos sitios —en aquella época— se le daba respaldo a los talentos⁵⁷. Y en

⁵⁶*El Demócrata* 2 (466). Marzo 23, 1877.

⁵⁷Cuando el estudioso Otto Mayer-Serra se refiere a la "presencia" de los artistas americanos en los grandes centros del arte musical, alude a los escasos talentos de nuestros países que han tenido ese privilegio. Y entre otros menciona al brasileño Carlos Gomes, al mexicano Melesio Morales, y a los violinistas cubanos objeto de este trabajo. De ellos escribió: "José White había ganado, en 1856, el primer premio de violín en el Conservatorio de París. Como otro violinista cubano de raza negra, Brindis de Salas, realizó giras de conciertos por los países de ambos continentes; se hizo apreciar también como compositor de valiosos *Estudios* de violín y de la clásica contradanza *La bella cubana*". Y su listado lo completa con la mexicana Angela Peralta y la venezolana Teresa Carreño. De ella señala el autor que citamos: "Pocos son los intérpretes hispanoamericanos que, como ella, han adquirido actualmente su renombre internacional. Esto se debe no a falta de talentos innatos, los cuales abundan de manera sorprendente". Y a renglón seguido hace una aseveración que justifica esta nota, pues lo une al razonamiento que el año 1877 había hecho don Ramón de la Plaza. Este se dolía de la falta de apoyo para los talentos que, como señala Otto Mayer-Serra, abundan; pues bien, casi cien años después de la reflexión del intelectual

cuanto a las academias e institutos que don Ramón de la Plaza dice que es necesario, urgente, tener en el país, éste se creará semanas después, según ya se ha señalado. Aunque el decreto que creó el Instituto de Bellas Artes lo firmó el gobierno del general Linares Alcántara⁵⁸, la iniciativa misma correspondió al gobernante anterior, el Ilustre Americano, general Antonio Guzmán Blanco. Esto lo precisa De la Plaza en su libro al escribir: "Durante el septenio, fué idea concebida por el general Guzmán Blanco la creación de un Instituto de Bellas Artes y con tal fin se dió forma al proyecto que debía instituirlo; faltó tiempo, sin embargo, para poner por obra el pensamiento en las proporciones que deseaba, y hubo de confiar el encargo á la administración que le sucedía dados los proyectos ya elaborados y depositados en el Ministerio de Fomento". Luego de un punto aparte continúa De la Plaza: "Instalado el nuevo gobierno, fué nuestro primer cuidado instar por la realización de aquel propósito, en el cual tanto se había pensado de antes. Obtúvose al fin su aceptación en parte, y procedióse á la organización del Instituto"⁵⁹. En el párrafo transcrito encontrará todo su sentido el largo artículo publicado en *El Demócrata*. Es decir, el primer concierto de White —su crítica— le sirvió a don Ramón de la Plaza como pretexto para presionar al nuevo gobierno para que se firmara el decreto que fundaba el Instituto de Bellas Artes, del cual él mismo sería su primer director. José White talvez jamás se enteró del enorme servicio que le hizo a la música venezolana.

El otro comentario que no podemos dejar de mencionar, aunque no lo transcribamos dada su extensión, es el del músico José Rius, quien, habiendo llegado con la última compañía de zarzuela española, decide quedarse en Venezuela. Un periódico de Valencia decía: "El profesor Rius que vino en la última zarzuela ha fijado su domicilio en Caracas"⁶⁰. Dos meses después el periódico ya citado anunciaba que el músico Rius había decidido trasladarse a Valencia⁶¹. Será en esa ciudad donde el profesor José Rius va a desarrollar toda su actividad de ejecutante y profesor. Rius, además de destacar la dulzura, sentimiento, limpieza, fraseo admirable y armónicos acordes, compara al músico cubano con Sivori, Monasterio y Lotto.

Tres días después del primer concierto, que fue recibido con una ovación por la crítica, José White fue invitado a casa del señor Francisco Hernández Uztariz para ofrecer allí un concierto privado. Este se dio el domingo 25 de marzo al mediodía. Uno de los asistentes hizo la siguiente descripción de la reunión y del concierto: "El estimable jóven Francisco Hernández Uztariz tuvo el buen gusto de reunir en su morada, en el medio del domingo último, un

venezolano, el estudioso Mayer-Serra llega a una conclusión similar, dirá que si bien existen talentos, sin embargo éstos se frustran por: "la carencia de adecuados centros de enseñanza". Véase "Panorama de la música hispanoamericana (esbozo interpretativo)", en *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, 1984, pp. 59 y ss.

⁵⁸*El Demócrata* 2(475). Abril 6, 1877.

⁵⁹*Ensayos sobre el arte en Venezuela*, p. 236.

⁶⁰*La Voz Pública* 3(650). Marzo 23, 1877.

⁶¹*La Voz Pública* 3(682). Mayo 8, 1877.

corto pero escogido número de señoras i caballeros, con el especial objeto de oír al célebre violinista White, que es actualmente nuestro huésped. Préstose éste, con su jenial caballerosidad, á exhibirse en aquel acto privado; i por cierto que no ha debido arrepentirse de ello, pues que a un artista de corazón i de verdadero mérito, á un hombre como el, que posee el arte por pasión, por juicio y no por medro, tanto le satisface el entusiasmo de una reunión inteligente i culta, como la ovación teatral de la multitud. Las horas corrieron allí deliciosas. White parecía inspirado, i las notas que arrancaba su arco electrizaran á la concurrencia. No hemos tenido tal vez en Caracas un intérprete más correcto de la música clásica; ni hemos oído anteriormente un ejecutante que convierta, con tanta brillantez, las dificultades del ingrato violín en abundantes fuentes de riquísima armonía. En medio de la animación jeneral, una señorita fue llevada al piano, i en dulces i conmovedores sonidos nos reveló las impresiones de una naturaleza delicada i sensible. Otra señorita fué llamada a cantar, i cautivó con la riqueza i limpidez de su voz, con el sentimiento de que estaba poseida i con la gracia que le es ingénita”⁶². En los párrafos finales el cronista comenta que el violinista cubano fue acompañado por el pianista Leopoldo Sucre. Este, como veremos más adelante, también lo asistirá en los conciertos que dio en ciudades del interior del país. En cuanto al concierto privado, digamos que éste no fue el único, pues en Valencia también ofreció un concierto para un grupo muy selecto de invitados de una casa particular.

El segundo concierto público fue anunciado para el 1 de abril, pero fue pospuesto para el lunes 2 del citado mes. Un periódico había anunciado, a propósito del primer concierto, que “si la buena suerte de Carácas permite que White la obsequie con otra velada musical, no será bastante el local del teatro para contener el gentío que la fama de este grande artista atraerá á sus palcos y bancos”⁶³. Ese mismo periódico anunció el segundo concierto público en los siguientes términos: “Deliciosos momentos prepara el célebre White á la Sociedad caraqueña para mañana domingo en el Teatro principal. Lo escogido de las piezas que forman el programa de la función, y el cariño y admiración que profesa al grande artista esta población, que lo ha tomado ya como su predilecto, no sólo persuaden de que el teatro tendrá un lleno absoluto, sino que será objeto el maravilloso violinista de las más calurosas demostraciones del publico que, además de sentirse subyugado por la magia del genio, se llena de orgullo al celebrar nuestra propia gloria americana”⁶⁴. El mismo día otro periódico de la capital anunciaba una próxima reunión de la “Sociedad Auxiliadora de Cuba Libre en Caracas”⁶⁵ y también aludía, en breve nota, el segundo concierto: “El célebre violinista White es hoy el tema obligado de los círculos literarios y artísticos, y no decimos políticos, porque en estos hai pocos aficionados á la armonía”⁶⁶. Cinco días después este mismo medio señalaba: “Bueno es recordar

⁶²*El Demócrata* 2(469). Marzo 27, 1877.

⁶³*La Opinión Nacional* 10(2.366). Marzo 23, 1877.

⁶⁴*La Opinión Nacional* 10(2.372). Abril 3, 1877.

⁶⁵*Diario de Avisos* 4(1.123). Marzo 24, 1877.

á los amigos de la armonía que mañana tendrá efecto el segundo concierto del célebre violinista White, concierto en el cual el protegido del inmortal Rosini [sic] nos hará ver una vez más de cuanto es capaz el ingenio y la habilidad del hombre, unidos al arte y á la perseverancia”⁶⁷.

El día 24 de marzo un cronista se quejaba del “calor desesperante” en nota que publicó un diario, y decía bajo el título de “Calor”: “La primavera ha entrado tostándonos la mollera. Hace un calor desesperante, hasta el extremo de que los zancudos hayan desaparecido y toda clase de alimañas. Se suda como en las antiguas galeras. Los pañuelos no alcanzan para limpiar los chorros que brotan de los poros... el viento que sopla trae polvo por toneladas”⁶⁸. Pero ese “calor desesperante” se transmutó, días después, en una persistente lluvia que hizo que el concertista aplazara su función para otro día. “Pero si la lluvia logró interrumpir el concierto del señor José White, no consiguió lo mismo con la cotidianidad y rutina de la ciudad... así, ese mismo día los templos estuvieron concurridos, algunas calesas conductoras de graciosas damas y apuestos caballeros, cruzaron las calles de la capital en la tarde, y en la noche grupos de alegres parejas danzaron en algunos de nuestros salones”⁶⁹. Pero, a pesar de la lluvia, muchas personas fueron al Teatro de Caracas para escuchar al virtuoso, por ello éste se apresuró a dar explicaciones al público. Al día siguiente de la postergada función, apareció en un periódico la siguiente carta firmada por José White, que decía: “Caracas, abril 2 1877/Señor Editor de *La Opinión Nacional* Mui Señor mio y amigo/ Permítame U. servirme de su estimable periódico para presentar mis excusas á aquella parte del público que haya sufrido contrariedades ó perjuicio por la suspensión del concierto de anoche. A pesar del mal tiempo que reinaba, no había yo suspendido de ningun modo la representación, si alguna persona no me hubiera asegurado que por costumbre general, nadie va aquí al teatro cuando llueve. En tal concepto, y teniendo entendido que muchas familias que tenían tomadas localidades se abstendrían de ir, me pareció cumplir con un deber al posponer el concierto. Soi de U. atento servidor y amigo. José White”⁷⁰. Tanto fue el respeto del músico hacia el público que no sólo envió la carta antes transcrita, sino que él fue en persona a otros periódicos a presentar sus explicaciones; en uno de ellos se lee: “Hoi se ha presentado á nuestra oficina de Redaccion, este celebrado artista, manifestando la pena que profundamente ha sufrido á causa de la asistencia de algunas familias al teatro en la noche de ayer sin haber sido oportunamente notificadas de la suspensión del concierto anunciado para dicha ocasión. El señor White se excusa con el consejo que muchas personas le dieron acerca del diferimiento del concierto para esta noche, las cuales le hicieron ver que era costumbre en esta ciudad el suspenderse las funciones de teatro cuando el tiempo estaba como

⁶⁶*Ibid.*

⁶⁷*Diario de Avisos* 4(1.126). Marzo 31, 1877.

⁶⁸*La Opinión Nacional* 10(2.367). Marzo 24, 1877.

⁶⁹*Diario de Avisos* 4(1.127). Marzo 31, 1877.

⁷⁰*La Opinión Nacional* 10(2.271). Abril 2, 1877.

anoche, mui lluvioso. Dada esta excusa, el señor White pide al público se le disimule por lo ocurrido, i ofrece en cambio dar esta noche el concierto anunciado, cualquiera que sea el carácter con que aparezca el tiempo, i esmerarse ademas en todo lo posible para dejar bastante bien satisfecha la concurrencia"⁷¹. Luego, el calor se trocó en lluvia, el polvo en barro y las excusas en disimulo.

En este segundó concierto también participaron algunos músicos nacionales, éstos fueron Manuel Revenga, Leopoldo Sucre y Fernando Michelena. En este concierto, el tenor Michelena interpretó una *Barcarola* compuesta por don Ramón de la Plaza con letra del poeta F.G. Pardo. De Ramón de la Plaza nos hemos ocupado con anterioridad en esta misma revista⁷². En el campo de la composición venezolana su aporte es escaso y de relativo mérito. Su importancia y vigencia se deben a esa obra, que nunca nos cansaremos de destacar, titulada: *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (Caracas, 1883), en la que su autor trata de sistematizar, por primera vez tanto en Venezuela como en el resto de los países latinoamericanos, materiales para una historia de la música. Inclusive en la actualidad la obra de don Ramón de la Plaza sigue nutriendo la obra de numerosos investigadores, aunque no siempre reciba el reconocimiento que merece⁷³.

A propósito de la *Barcarola* de De la Plaza, un cronista escribió un comentario centrado en su autor. Allí se nos entrega numerosa información de gran valía, que era hasta ese entonces desconocida. De él sabíamos, por ejemplo, que muy joven se había trasladado a los Estados Unidos donde estudió arte y

⁷¹ *El Demócrata* 2(471). Abril 2, 1877.

⁷² "Ramón de la Plaza Manrique (1831-1886), autor de la primera historia musical publicada en el continente latinoamericano", *RMCh.*, julio-diciembre de 1984, núm. 162, pp. 86-109.

⁷³ Cuando fuimos invitados a la Academia Nacional de la Historia de Venezuela, para dar cuenta de nuestro trabajo de investigación, sometimos a consideración de ese honorable cuerpo académico dos proposiciones muy concretas referida a don Ramón de la Plaza. 1. La primera tiene que ver con el monumento que la viuda del intelectual hizo levantar en la tumba de don Ramón de la Plaza, esa tumba no había sido mencionada por los profesionales que escriben sobre la historia general, tampoco había sido indicada por los que se ocupan de la historia de la música nacional. En el discurso en la Academia señalamos: "En concreto, proponemos que la Academia Nacional de la Historia solicite a la Comisión Protectora y Conservadora del Patrimonio Histórico y Artístico de la Nación, gestionar la restauración de ese valioso monumento y luego poner una placa en su base, donde se indique claramente que en ese sitio están los restos de Ramón de la Plaza Manrique, autor de una de las obras que inaugura los estudios musicológicos en Venezuela y en el continente". 2. La segunda proposición decía relación con una reedición de la obra de don Ramón de la Plaza: *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Allí decíamos: "(...) proponemos una 3ª edición anotada, con las siguientes características: a) Ensayo previo que dé cuenta tanto de la vida como de la obra de Ramón de la Plaza, y su importancia dentro del contexto nacional y continental. A nivel biográfico se deberían entregar, en ese estudio previo, aspectos desconocidos hasta el presente; b) Notas al pie de página para ampliar y precisar aspectos biográficos de compositores e instrumentistas, de los cuales el autor en su momento no entregó mayores detalles, pues eran ampliamente conocidos por sus contemporáneos; c) Por último, agregar a esa edición un índice onomástico, lo cual enriquecería considerablemente su contenido y lo haría accesible a estudiantes y público en general". *Boletín Academia Nacional de la Historia*, 1989.

comercio, pero aún existe toda una etapa de su vida por conocerse, por ejemplo, ¿cómo y cuándo obtiene el grado de “general”? Pues bien, aunque el autor de la crónica citada no nos da una respuesta directa, por lo menos nos acerca a la vida “militar” del intelectual: “Corría el año de gracia de 1860. La oligarquía había diezmado las filas liberales. Cuatrocientos proscritos saboreábamos el pan del desterrado en Curazao, esperando el momento bienhechor de volver á la patria, vengadores de las libertades públicas, que un puñado de sanguinarios había convertido en un rasgo de carnaval. Ramón de la Plaza pertenecía á aquel número. Ya él había dado su sangre en Maracay; i alma jenerosa, espíritu de artista, ya en Curazao, rehabilitándose de sus heridas, tenía para esas fieras con ración de sangre el perdón que las almas elevadas consagran siempre a sus victimarios”. Luego el cronista cuenta cómo Ramón de la Plaza, desterrado en Santo Domingo —otro dato nuevo— junto a otros compatriotas, escribió una “tristísima melodía” que su autor llamó “El llanto del destierro” y concluye, a propósito de la pieza, que en ese segundo concierto de White: “hemos oído esa Barcarola compuesta por PLAZA, i á la verdad, si el estilo del Escritor es el hombre, en la obra musical destaca mayormente la personalidad del compositor, sin perder nada de la propia originalidad...”⁷⁴.

La concurrencia, como apuntó un diario, fue numerosa, es decir, que se escucharon —digamos “leyeron”— no sólo los lamentos de don Ramón de la Plaza. Un cronista comentó: “La velada musical que tuvo efecto ayer en el Teatro de Caracas no dejó nada que desear. La concurrencia fué numerosa, particularmente de damas, que llenaron todos los palcos, formando como una corona de flores, destinadas á premiar los portentos del genio... En una palabra, White subió anoche unos codos más en la escala del mérito, cuando los que le habían oído en el primer concierto creyeron imposible que ascendiera más”⁷⁵.

El tercer concierto se fijó para el día 8 de abril y también se anunció como el último, tal como aconteció con el primero que, según algunos medios periodísticos, sería el único que el violinista ofrecería en Caracas, pues estaba de paso hacia el Pacífico. El tercer concierto tuvo una particularidad: fue dedicado al Presidente de la República y a su esposa, pero también asistió el Ilustre Americano y su familia, quien lo había designado en el cargo. Al encontrarse ambos generales, faltaban escasos meses para que el “designado” Francisco Linares Alcántara abjurara de la lealtad ayer proclamada al Ilustre Americano.

Un diario de la mañana reseñó ese concierto en los siguientes términos: “El teatro estuvo anoche plenísimo. Ni en los palcos, ni en los sofás, ni en el patio, ni en la galería había cabida para mas concurrencia de la que asistió á oír en su último concierto al incomparable White. El señor Presidente de la República y su respetable señora, á quienes fué dedicada respetuosamente la velada por el grande artista, ocupaban su palco correspondiente, habiendo sido saludado el primer Magistrado con aplausos y vivas de la concurrencia cuando apareció en

⁷⁴*El Demócrata* 2(472). Abril 3, 1877.

⁷⁵*La Opinión Nacional* 10(2.372). Abril 3, 1877.

su localidad. Fué objeto también de la atención pública el Ilustre Americano que con su distinguida familia, ocupaba uno de los palcos de la izquierda, dando con su presencia mayor realce y solemnidad al espectáculo. El señor General Alcántara había hecho al pueblo el obsequio de ordenar que se le diesen francas las entradas á la galería; y sin duda por orden suya estuvo la banda marcial, durante todas las horas del concierto, á las puertas del teatro solemnizando con sus armonías los intermedios. El programa, que había sido cuidadosamente escogido, se cumplió con esplendidez. White, que siempre parece nuevo y en cada pieza puede decirse que se estrena, tal es la impresión de sorpresa y novedad que causa, estuvo admirable, cautivando á cada movimiento de su arco mágico el alma y el corazón del inteligente auditorio que había acudido á deleitarse una vez mas con los prodigios de su habilidad y de su talento descollante⁷⁶. Nótese que estuvo presente la Banda Marcial, que en esa época dirigía el músico José Angel Montero, quien hacía algunos años atrás —1873— había estrenado su ópera *Virginia*⁷⁷. Uno de los periódicos de Caracas, que había apoyado fervorosamente al candidato Francisco Linares Alcántara, *El Demócrata*⁷⁸, describió así la presencia de su “candidato” en el Teatro de Caracas: “Con numerosa concurrencia se exhibió anoche el célebre White en el teatro principal de esta ciudad. Tocó el instrumento con que Dios quiso significarle que es uno de sus privilegiados por el corazón, con esa maestría reveladora de sus grandes conocimientos en el arte divino. El jeneral Presidente quiso honrar con su presencia el concierto de despedida del señor White. Al presentarse en el palco junto con su digna i virtuosa compañera, un Hurra estrepitoso i mil vitores saludaron la presencia del Majistrado, poniendose de pié i descubriéndose toda la concurrencia masculina. La democracia tiene esas espansciones [*sic.*], cuando ella reconoce á sus hijos predilectos, es decir: aquellos que en los campos de batalla ó en el solio del poder, siempre tienen para los pueblos el abrazo del hermano i la sincera compasión para el aflijido. El severo Repúblico acogió aquella singular manifestación de simpatía dando un victor al ilustrado pueblo de Carácas. El señor Michelena cantó la Barcarola del señor PLAZA. El señor Sucre exhibió sus facultades poderosas en el instrumento que domina⁷⁹”.

Como en los programas anteriores, el concertista cubano fue secundado por algunos músicos venezolanos, pero él, una vez más, fue la estrella de la noche, así concluía su comentario un periódico: “Para hablar de este violinista es necesario emplear toda la elocuencia artística, pues como dijo nuestro inolvidable Juan Vicente Camacho, para cantar á un gigante es preciso ajigantar el cuerpo, alzar la frente alta como los cedros del Líbano para buscar en sus

⁷⁶*La Opinión Nacional* 10(2.377). Abril 9, 1877.

⁷⁷*Virginia*, ópera de José Angel Montero, se estrenó el día 26 de abril de 1873. Esta ópera es considerada por los especialistas como la primera ópera venezolana; sin embargo, el profesor José Peñín señala que la primera ópera nacional la habría escrito el músico José María Osorio (1803-1852). Esa ópera bufa se titula: *El maestro Rufo* (1848). Véase a este respecto el libro del mencionado profesor Peñín: *José María Osorio*. Caracas, 1985.

⁷⁸*Historia de Venezuela*, t. v, p. 295.

⁷⁹*El Demócrata* 2(477). Abril 9, 1877.

autros la voz del huracán. Pobres nosotros de palabras y de alteza, sólo nos limitaremos á espresar las impresiones que produjo anoche en nuestro ánimo el célebre violinista. Deslumbrados, y como impulsados por un resorte misterioso, seguimos con el corazón y la cabeza los dulcísimos acordes y tiernas melodías que brotaban del violín de White, como la fuente que corre murmurando entre guijas y se dilata en la campiña dando frescor á los delicados arbustos que la bordean”⁸⁰.

Ese tercer concierto marcó época, lo presenciaron dos gobernantes, los espectadores eran recibidos por los acordes de la banda marcial, los palcos estaban colmados de bellas damas que formaban como una corona de flores, según términos que utilizó un cronista, y por si ello hubiese sido poco, el Presidente de la República condecoró al músico cubano con la medalla del Busto del Libertador. Un periódico comentó: “Así como felicitamos al agraciado por el merecido obsequio, nos congratulamos por el testimonio elocuente que ha dado con este paso el primer Magistrado de la República de su amor a las artes, á los talentos y al mérito”. En el decreto respectivo se leía: “Francisco L. Alcántara Presidente Constitucional de los Estados Unidos de Venezuela... En ejercicio de la autorización conferida al Ejecutivo Nacional por el legislativo de 11 de marzo de 1854 vengo en concederle la medalla del Buto del Libertador Simón Bolivar al señor José White. Esta condecoración que lleva la efigie del Héroe fundador de cinco Repúblicas Sur-americanas, es el maspreciado honor con que la Patria premia a sus más notables servidores, así como también aquellos que, sean ó no sus hijos, se hacen dignos por su mérito sobresaliente, de tan calificada y expectable distinción. Dado, firmado de mi mano y refrendado por el Ministerio de Estado en el Despacho de Relaciones Interiores en Caracas á 9 de abril de 1877”⁸¹.

Días después del tercer concierto, que fue, como hemos comprobado, un éxito en todo sentido para el músico, quien no sólo se iría del país con el recuerdo de los aplausos y gentilezas del público, sino que agregaría a su colección de medallas y demás joyas obsequiadas por príncipes y reyes europeos, una medalla de oro, que representaría para él algo más que una medalla, que tendría un significado espiritual profundo que llegaría a lo más hondo de su sensibilidad de artista, allí llevaba la efigie del héroe venezolano que luchó y murió por conseguir la libertad de gran parte de nuestro continente y a pesar de haberlo logrado, a pesar de que el ideal suyo como el del otro héroe y humanista Francisco de Miranda calaron hondo en el espíritu de hombres y mujeres de estas jóvenes naciones, su patria, la isla de Cuba, seguía bajo el dominio español, de ahí que para José White esa medalla tendría un significado muy especial... era la premonición de la liberación de su patria que él vería algún día.

Tres días después del concierto del 8 de abril viajó a La Guaira en compañía

⁸⁰*Diario de Avisos* 4(1.133). Abril 9, 1877.

⁸¹*La Opinión Nacional* 10(2.378). Abril 10, 1877.



José White, grabado publicado en la Revista *El Zancudo*.

del pianista Leopoldo Sucre para ofrecer un concierto en ese puerto. El día anterior, un periódico de la capital anunciaba: "En el próximo número de *El Zancudo* aparecerán el retrato y algunos esbozos biográficos del célebre violinista White"⁸². La mencionada revista *El Zancudo* publicó un extenso artículo firmado por Soul y un magnífico grabado que aquí reproducimos. Soul, autor del artículo, finalizaba con estas palabras: "nosotros rendiremos, como todos, culto á sus talentos, le daremos gracias agradecidos por la honra que nos ha dispensado con su visita y sobre todo, como ofrenda particular, le tributaremos admiración por su modestia, desprendimiento y filantropía, caracterizados; lo primero por el enaltecimiento que hace de todo artista sin las pretensiones del superior; lo segundo por la espontaneidad con que siempre se deja oír, sin hacer de ello una especulación; y tercero, porque no hai artistas menesterosos

⁸²*Diario de Avisos* 4(1.134). Abril 10, 1877.

para quienes no tenga su precioso instrumento notas de caridad. De manera que White como artista es un Genio; como hombre es un gran corazón"⁸³.

De La Guaira regresó a Caracas el 12 de abril, el cuarto concierto, que será en definitiva el último, se anunció para el domingo 15. Si el tercero fue dedicado al Presidente de la República, el músico —aconsejado, quizá, por amigos venezolanos— creyó conveniente, para equilibrar la situación, solicitar los auspicios de las esposas del general Francisco Linares Alcántara —Belén— y del Ilustre Americano —Ana Teresa.

Cuando Soul, el autor del artículo que publicó *El Zancudo*, escribió que si White como artista era un genio, como hombre era de gran corazón, lo dijo, seguramente, al enterarse que éste iba a destinar el producto de su último concierto a socorrer algunas familias desgraciadas⁸⁴. El mismo periódico que estamos citando, anunció así el referido concierto: "Esta fiesta verdaderamente filantrópica ha sido puesta al patrocinio de las distinguidas y humanitarias señoras Belén de Alcántara y Ana Teresa de Guzmán Blanco. La sociedad caraqueña, tan notable y digna por sus virtudes acudirá, como siempre, a llenar el coliseo para dar una prueba más de sus nobles y generosos sentimientos"⁸⁵. Otro medio periodístico informó así: "*Concierto*. El dedicado á favorecer varias familias en desgracia, preparado por el artista White, tuvo lugar anoche, bajo el amparo de una escasa concurrencia. Suponemos mui pobre el producto en esa función; pero esto no destruye el sentimiento de caballerosa piedad, que animó al artista al disponerlo. Esas familias le quedaron siempre agradecidos"⁸⁶.

CONCIERTOS EN LA GUAIRA, PUERTO CABELLO Y VALENCIA

La Guaira era el lugar de paso obligado para los que llegaban del exterior. Se entraba al país por Puerto Cabello y de allí a La Guaira; como puerto de importancia mantenía un teatro para los artistas, especialmente extranjeros. Allí, tal como sucedía en Puerto Cabello, había una gran colonia extranjera, principalmente de alemanes, quienes tenían sus grandes casas de importación/exportación. Los productos alemanes que llegaban vía Hamburgo, Bremen y Altona, a Venezuela, traían linos de Sajonia, Silesia, Hannover y Westfalia, junto a las telas de Sajonia, cristales de Bohemia, mercancías de Nurenberg, cerveza de Hamburgo, como también ginebra, jamones de Westfalia, mantequilla y quesos de diferentes lugares. La carga de regreso incluía café, algodón, tabaco y pieles⁸⁷.

El corresponsal de *La Opinión Nacional*, en La Guaira, informó en los

⁸³*El Zancudo* 2(10). Marzo 11, 1877.

⁸⁴*La Opinión Nacional* 10(2.382). Abril 14, 1877.

⁸⁵*Ibid.*

⁸⁶*El Demócrata* 2 (483). Abril 16, 1877.

⁸⁷Rolf Walter. *Los alemanes en Venezuela*, Caracas, 1985, p. 144.

siguientes términos acerca del concierto que ofreció en ese puerto José White: "Tuvo efecto anoche en el teatro de esta ciudad el concierto anunciado por el profesor José White. La concurrencia fue muy escasa y lo sentimos porque nuestra humilde opinión como profanos es que aquí no hemos oído nada mejor. No queremos atribuir la ausencia de asistentes al teatro, á otra cosa sino al mucho calor ¡Valla qué calor!"⁸⁸. Para viajar a La Guaira José White acompañado del pianista Leopoldo Sucre utilizaron los coches de la empresa "Caracas". White y Sucre salieron de la capital el día 9 a primera hora⁸⁹ y dos días después ofrecía su concierto con el resultado ya visto.

Como dejáramos establecido en los primeros párrafos de este trabajo, el año 1877 se trasladaron los restos del sabio José Vargas, de La Guaira a Caracas, para depositarlos en el Panteón Nacional el día 27 de abril del citado año. Previo al traslado al Panteón Nacional, las autoridades realizaron un último homenaje en el templo de San Francisco, al que fue invitado el violinista, pero éste ya tenía previsto actuar en las ciudades de Puerto Cabello y Valencia, para ello abandonó Caracas en la tarde del día 25 de abril⁹⁰.

En Puerto Cabello ofreció dos conciertos los días mayo 5 y julio 17, respectivamente. Un periódico de Valencia anunciaba a sus lectores el arribo del artista al vecino puerto: "El sábado dará su primer concierto en Puerto Cabello el violinista White"⁹¹. El diario de Puerto Cabello anunciaba a sus lectores el mismo día del concierto: "Recordamos a nuestros lectores que esta noche exhibirá este artista su extraordinaria maestría en la ejecución del violín. La fama le precede pregonando los portentos de su genio; y Puerto Cabello no debe perder la ocasión que se le ofrece de admirar al célebre White. El concierto tendrá lugar en el salón situado en la calle del Comercio, al lado de la casa mercantil de Grooner y Ca. No se debe faltar á esta cita del genio"⁹².

El mismo día —mayo 5— el citado periódico publicaba un poema dedicado "Al vate cubano José Joaquín Palma", firmado con el seudónimo de Yara. ¿Quién era José Joaquín Palma? Poeta y educador, nació en Bayamo, Cuba, el año 1844 y falleció en Guatemala el año 1911. Sabemos que en 1868 se incorporó a la revolución reclutando voluntarios, y fue designado regidor del Ayuntamiento libre de Bayamo, su ciudad, por las fuerzas patriotas que tomaron la villa. Presentó una moción a favor de la abolición de la esclavitud junto con Ramón Céspedes Borrero. Fue uno de los principales redactores de *El Cubano Libre*. En 1873 se trasladó a Jamaica con la misión de allegar fondos para la causa cubana. Pasó más tarde a Nueva York, al Perú y a otros países de Sudamérica⁹³. Luego, el viaje del poeta Palma adquiere gran importancia al crear —tanto en Caracas, como en algunas ciudades del interior del país— las

⁸⁸ *La Opinión Nacional* 10(2.380). Abril 12, 1877.

⁸⁹ *La Opinión Nacional* 10(2.372). Abril 10, 1877.

⁹⁰ *Diario de Avisos* 4(1.147). Abril 28, 1877.

⁹¹ *La Voz Pública* 3(678). Mayo 3, 1877.

⁹² *La Prensa Libre* 1(3). Mayo 5, 1877.

⁹³ *Diccionario de la literatura cubana*. La Habana, 1984, t. II, p. 706.

denominadas sociedades auxiliaadoras de Cuba Libre; entre los países sudamericanos que el texto citado no indica —ahora lo sabemos— estuvo Venezuela. Al mes siguiente de su arribo al país, la “Sociedad Patriótica Igualdad” publicaba en Caracas el primer número del periódico destinado a la causa cubana, bajo el título *La Estrella Cubana*⁹⁴. El poema aludido decía en sus dos primeras estrofas: “¿Veis ese ser desolado/ Qué vaga meditabundo?/ Lleva en su cabeza un mundo,/ Pero, es un mundo soñado./ Hai en sus labios cantares/ Y en su frente resplandores,/ Y en su pecho más dolores/ Que borrascas en los mares.” Obviamente el autor de este poema alude a la situación política de la patria del poeta José Joaquín Palma.

José White no sentiría tan lejana la patria... numerosos compatriotas estaban establecidos en Venezuela; otros, como el poeta Palma, visitaban el país a nombre de los revolucionarios pidiendo ayuda y, otros, artistas como él, estaban de paso en la tierra del Libertador, entre ellos Claudio Brindis de Salas y Adela Lobreño y su compañía dramática. Además se publicaban periódicos en pro de la causa de su país, como el ya mencionado *La Estrella Cubana*. De ahí que, seguramente, el viaje que él previó como de paso por Venezuela se prolongara por espacio de casi tres meses.

El músico Manuel Larrazábal se encargó de escribir los comentarios del concierto que diera José White en Puerto Cabello, el día sábado 5 de mayo. Comienza por recordarle al lector que White es un músico de la escuela francesa y primer premio del Conservatorio. Se refiere, obviamente al “premier prix” que éste obtuvo el año 1856. Luego señala: “El salón estaba pleno y grande era la amistad que se observaba en este público tan inteligente, por satisfacer el deseo de oír aquel renombrado artista, de quien ha hablado la prensa de Europa y América tan ventajosamente. En efecto, desde las primeras tonalidades que robustamente ejecutara en la Fantasía de *Robert le diable*, se conoció la maestría y seguridad con que dominaba el instrumento, pero adelante se remontó la ejecución rapidísima de la pieza, con trozos armónicos del más lindo efecto, con dobles y octavas de una dificultad de afinación suprema y no obstante, tan bien, tan firme y seguro, como lo mostraba la tranquilidad que se le observaba. Aquella inmensa dificultad para otros, era para White una frase común y de diario ejercicio: lo mismo que deber. Esta celebridad europea, formado en la escuela de Alard, de Wieutemps [sic], de Sivory, de Beriot y de los grandes Maestros en el arte, y en el instrumento; á quien escribió Rossini frases lisonjeras enviándole su retrato. ‘Recuerdo de admiración y reconocimiento ofrecido á mi joven amigo White, violinista mui distinguido. J. Rossini’; y el Director Auber, haciéndole igual envío, le dice: ‘Al señor White cuyos talentos honran al Conservatorio’. Ambroise Thomas y Gounod le hicieron sus honores; y á quien la Reina de España y el Emperador Napoleón y la Emperatriz Eugenia, condecorándolo con medallas de honor y dirigiéndole la palabra de aprobación y gusto, le hicieron gozar de los placeres de las cortes y regalos de

⁹⁴*La Opinión Nacional* 10(2.387). Abril 21, 1877.

los Principes; este hombre prodijoso, decíamos nacido en 1835 en Matanzas, pequeña ciudad de la isla de Cuba, á donde su padre lo educara y diera las primeras enseñanzas, en que mas tarde, había de ser una notabilidad Europea. El señor White, no podía reducirse á simple ejecutor aunque haya llegado á la perfección más acabada, él es también compositor, y conocedor del contrapunto y de la ciencia armónica; ejecuta el piano, el violoncello y demás instrumentos de cuerda y creemos de algunos de viento como sucede comunmente con los Maestros. En el ritmo es exactísimo; en la frase donoso y acabado; en la ejecución limpio y correcto; en la afinación tan preciso que baste decir, que dominando el sistema de armónicos como si fuera la ejecución natural del instrumento, juega ya con uno como con otro y aparecen constantemente dos violines dejando al auditorio maravillado de aquellos efectos tan sorprendentes”⁹⁵.

El mismo Manuel Larrazábal informa en su crónica que habrá un próximo concierto del virtuoso cubano: “De vuelta de Valencia á donde se ha marchado este admirable profesor, por solo ocho días, se promete regalarnos con otro concierto, que de seguro concurrirá toda la parte inteligente de este puerto, pues ocasiones como la presente no son comunes en estos países”⁹⁶.

El periódico de Valencia, *La Voz Pública*, que había informado a sus lectores de las actuaciones de White en Caracas: “El violinista White ha gustado extraordinariamente en Caracas”⁹⁷, anunció la presencia del músico en esa ciudad el día 10 de abril, en una breve noticia que decía: “El célebre White estará pronto en esta ciudad”⁹⁸. Por esos días el mismo periódico había transcrito una extensa carta en la que el músico Rius manifestaba su deseo de establecerse en esa ciudad.

José White llegó el día 8 de mayo a Valencia. Al día siguiente los valencianos se enteraron por la siguiente nota que publicó un periódico que decía: “El célebre violinista White ha llegado á esta ciudad y venido á nuestra oficina, donde en aquel momento no nos hallábamos. Lo sentimos, pero ya tendremos la oportunidad de tratar al afamado artista que va á exhibirse en nuestro público el próximo domingo 13 de los corrientes”⁹⁹. Si en los conciertos de Caracas y La Guaira —¿también de Puerto Cabello?— fue acompañado al piano por Leopoldo Sucre, en Valencia lo será por el músico Sebastián Díaz Peña.

El día anterior al concierto el cronista de *La Voz Pública* anunciaba: “Mañana en la noche, á las ocho, tiene lugar en el teatro el primer concierto del reputado violinista White. La sociedad amante del arte divino de la música se dispone á deleitarse oyendo á esta celebridad, que es primer premio del

⁹⁵*La Prensa Libre* 1(4). Mayo 12, 1877.

⁹⁶*Ibid.*

⁹⁷*La Voz Pública* 3(658). Abril 6, 1877.

⁹⁸*La Voz Pública* 3(661). Abril 10, 1877.

⁹⁹*La Voz Pública* 3(683). Mayo 9, 1877.

Conservatorio de París”¹⁰⁰. Se produjo el concierto, pero desgraciadamente el periódico que nos ha servido de fuente no publicó ningún comentario. Sólo el martes siguiente —el concierto fue el domingo 13— se comunicaba que había habido una reunión en la casa de gobierno; la nota concluía: “Tuvo por objeto prestar concurso al célebre violinista White en su próximo concierto. Anoche mismo quedaron colocados 14 palcos; los demás serán colocados hoy. Entendemos que el concierto se verificará el domingo próximo”¹⁰¹. Es efectivo que el segundo concierto tendría lugar el domingo 20 de mayo, así lo hacía saber a sus lectores un periódico: “Mañana tendrá lugar el segundo y último concierto del célebre violinista White. Creemos que el teatro está completamente lleno y que el renombrado artista llevará gratas impresiones del público de Valencia”¹⁰². Pero el anunciado segundo concierto fue suspendido por motivos “de una fuerte tempestad que se declaró á las ocho y duró hasta pasadas las diez. Hoy tendrá efecto el concierto sin más diferimiento”¹⁰³. Si se dio o no, como indicó el periódico citado, no lo sabemos, pues no hubo comentarios posteriores, aunque por la última noticia que se nos entregó de la presencia del violinista en Valencia, suponemos que éste dio el concierto. Vuelve a Puerto Cabello, recordemos que Manuel Larrazábal había anunciado que, regresando el músico de Valencia “se promete regalarnos con otro concierto”¹⁰⁴. No sabemos si lo dio y si lo realizó no fue reseñado por la prensa.

El día 26 de mayo un periódico de Puerto Cabello informaba lo siguiente: “Como está anunciado tendrá efecto esta noche el concierto de despedida del célebre White en el que le acompaña la interesante jóven [*sic.*] pianista Señorita Isabel Noblot. No dudamos que habrá un lleno completo, pues todos estamos impacientes por aplaudir, una vez más, las sublimes cadencias del discípulo de Alard” (*La Prensa Libre* 1 (6). Mayo 26, 1877). Habrá que precisar que en Puerto Cabello el virtuoso dio cuatro conciertos, los ya citados del 5 de mayo y del 17 de julio, el recién descubierto —26 de mayo— y el anuncio, sin precisar la fecha, en julio 17.

A pesar que del tercer concierto —mayo 26— no se publicó comentario alguno, no queda duda que se verificó, pues dos meses después de la fecha indicada, el periódico que nos sirvió de referencia publicó un poema titulado “A ‘Los dos genios. El anjel del puerto. La bella porteña’”. El asterisco remitía a una nota al pie de página que decía: “Alusión á dos piezas dedicadas á ellas; inspiración del artista profesor señor White”. Y “ellas” eran las señoritas Ascensión Sauvage e Isabel Noblot, a quienes estaba dedicado el poema (*La Prensa Libre* 1 (18). Julio 24, 1877). Recordemos que en la crónica que anunciaba el concierto del 26 de mayo se aludía a la pianista Isabel Noblot, quien acompañaría al virtuoso al piano; es decir, que la mencionada señorita reem-

¹⁰⁰*La Voz Pública* 3(685). Mayo 12, 1877.

¹⁰¹*La Voz Pública* 3(687). Mayo 15, 1877.

¹⁰²*La Voz Pública* 3(691). Mayo 19, 1877.

¹⁰³*La Voz Pública* 3(692). Mayo 21, 1877.

¹⁰⁴*La Prensa Libre* 1(4). Mayo 12, 1877.

plazó al pianista Leopoldo Sucre, quien acompañó al violinista tanto en Caracas como en La Guaira.

En el tercer concierto que José White dio en la capital —8 de abril— vimos cómo ocupaban los palcos oficiales el Presidente de la República, general Linares Alcántara y el Ilustre Americano; el primero asumía recientemente el poder ejecutivo, en tanto que el segundo lo dejaba como custodia en manos del sucesor que él había elegido. También comentábamos cómo semanas después que el Ilustre Americano dejó la primera magistratura, se inició en todo el país una reacción a sus siete años de gobierno, que sus adversarios no discutían en considerar una dictadura; y también indicábamos en esos párrafos, cómo el Presidente de la República alentaba toda esa reacción, con el deseo muy preciso de aparecer ante la historia como un gobernante independiente de la influencia —buena o mala— del general Antonio Guzmán Blanco. Pues bien, en el mismo lugar en donde se encontraba dando conciertos White, Puerto Cabello, se hizo presente la mencionada reacción antiguzmanista¹⁰⁵.

Dentro de este marco político el violinista cubano seguía ofreciendo conciertos en Puerto Cabello. El periódico de Valencia, *La Voz Pública*, anunciaba el 23 de mayo: "Hoy ha salido para Puerto Cabello, y de ahí se dirigirá á Panamá, el célebre violinista White"¹⁰⁶. Este itinerario ya había sido adelantado por Manuel Larrazábal cuando comentó el primer concierto que dio José White en ese puerto; allí escribió el músico: "De aquí irá White al Pacífico, en cuyas Repúblicas estamos seguros que segará laureles de gloria inmarcesibles en el campo de las artes que adornarán su frente y llenarán su espíritu de pura satisfacción. Allá lo esperan los *dilettanti* de Panamá, Lima, Valparaíso, Santiago, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y otras grandes poblaciones. Que la dicha lo acompañe"¹⁰⁷.

LOS PROGRAMAS INTERPRETADOS POR JOSÉ WHITE EN VENEZUELA

Para la historia de la música será interesante conocer los instrumentos utiliza-

¹⁰⁵Cf. un editorial titulado "Las estatuas", publicado en *La Prensa Libre* 1(49). Julio 10, 1877, refiriéndose obviamente a las que el Ilustre Americano se había hecho levantar en Caracas. Como punto de fondo el editorialista afirmaba que "Guzmán Blanco, ciego por la vanidad, no dejó sentimiento alguno que no profanara y atentó contra su propia dignidad, haciendo el gasto de sus estatuas y presenciando su erección. Ya es tiempo de que Venezuela proteste contra ese sarcasmo, tolerado en mala hora, y que á la efígie del moderno Nabuco, sustituya la efígie de la Libertad ó de la Lei, únicas deidades ante quienes debe inclinarse su altiva frente el independiente venezolano".

La respuesta a la petición de fondo del editorial, se producirá en diciembre del año siguiente —1878—; en efecto, el día 11 de diciembre el Congreso decreta la demolición de las estatuas. Pero cuando el Ilustre Americano retome el poder el año 1879, esas estatuas volverán a sus sitios, exactamente un 13 de febrero de 1879, para desaparecer definitivamente el 26 de octubre de 1889 cuando, ya no por decreto del Congreso, sino por decisión de los estudiantes de la universidad, esas estatuas fueron derribadas. Cf. "A mis hijos" en *La Opinión Nacional* del 10 de mayo de 1879.

¹⁰⁶*La Voz Pública* 3 (694). Mayo 23, 1877.

¹⁰⁷*La Prensa Libre* 1 (4). Mayo 12, 1877.

dos por los intérpretes, los contratos que hubo entre éstos y los teatros donde actuaron, como también conocer los programas que ejecutaron. De los contratos desgraciadamente no podemos dar cuenta, pues no existe —que sepamos— un archivo en el centenario Teatro Nacional y, por supuesto, menos aún los del desaparecido Teatro Caracas, en el que actuó White. Por lo tanto, no podemos ahondar en ese importante punto. En cuanto al repertorio, éste se encontraría obviamente en los “programas”, pero éstos no se han conservado. Por lo tanto, para cubrir este capítulo dedicado a los programas, nos servirá de fuente, una vez más, la hemeroteca de la época.

Tampoco podemos esperar encontrar en la prensa de la época todos los programas interpretados por el virtuoso cubano. Las razones son varias, indicando entre otras que en ese entonces no existía una prensa musical especializada, ni menos aún periodistas como los actuales, con estudios sobre una disciplina determinada que les permitiera hacer llegar a sus lectores una información oportuna y significativa. Quienes se ocupaban del denominado “arte” eran ciertos “dilettanti”, como se les llamaba, amantes de tal o cual disciplina artística e inclusive éstos tenían múltiples limitaciones al no contar con espacios fijos como es la costumbre en la prensa contemporánea. Estaban a merced del director o propietario de la revista o periódico. En la época en que White ofrece sus conciertos en Venezuela —1877— se estaban produciendo acontecimientos políticos, como ya hemos visto, los que obviamente desplazaban las noticias artísticas y con mayor razón las musicales, que son más abstractas, lo que no ocurre por supuesto con otras áreas del arte, por ejemplo la literatura, cuyos contenidos son altamente connotativos y de carga ideológica difícil de soslayar. En parte esto sirve para explicar el hecho que la prensa no registrara todos los programas que interpretó White en sus giras, tanto en Caracas como en otras ciudades del país. Tuvo, al contrario de su compatriota Claudio Brindis de Salas, poca fortuna en este sentido, pero de todos modos indicaremos los de las fuentes básicas hemerográficas y las que deduciremos de los comentarios de los “dilettanti” que asistieron a sus conciertos.

En su primer concierto en Caracas, José White contó con el concurso de músicos locales. Esta práctica se mantendrá durante casi todo el siglo XIX. Recordemos que cuando Teresa Carreño visitó Venezuela, luego de aproximadamente veintitrés años de ausencia, también integró a sus programas a varios músicos locales¹⁰⁸. Ignaz Jan Paderewski (1860-1941) fue quien prácticamente abolió esta tradición actuando solo, con programas propios, excluyendo a los músicos locales y, además, habría sido él quien también impuso la costumbre de presentar programas homogéneos, con obras de uno o dos compositores. Si revisamos cualquier programa de los conciertos de Teresa Carreño en Caracas

¹⁰⁸Bastará, para comprobar lo que hemos señalado, revisar el programa del primer concierto que ofreciera Teresa Carreño el día 27 de octubre de 1885. Los músicos invitados fueron Francisco de P. Magdaleno, Régulo Berra, Tomás Michelena y Lino J. Arvelo, además de una gran cantidad de cantantes de la compañía de zarzuela que por aquella época visitaba Caracas. Ver *El Siglo* 5 (1.277). Octubre 26, 1885.

(1885-1886), veremos que en cada presentación incluía una enorme cantidad de obras de diversos autores¹⁰⁹.

Los músicos locales Manuel F. Azpurua y Salvador N. Llamozas fueron quienes abrieron el programa del primer concierto que el violinista cubano dio en Caracas. Ellos interpretaron un *Capricho* para dos pianos, cuya autoría compartían. Enseguida tocó José White, en compañía del pianista Leopoldo Sucre, una gran Fantasía sobre motivos de *Roberto el Diablo*, de su maestro Alard. Un comentarista escribió sobre la interpretación de White: "Ya empezó. El piano lo acompaña como diciendo palabras á media voz para dejar oír las frases espléndidas que salen del violín de White. Las notas se suceden, pasan, se mueven, brillan con las vislumbres que tienen las facetas de los diamantes, con el iris de las perlas, con el calor de la imaginación que sueña en la felicidad - La atención de la galana i numerosa concurrencia es profunda: nadie se mueve, todos respiramos á medias; i sin embargo, allí, ántes que extinguirse la vida, se tiene la seguridad de su plenitud, de su dicha, de su gloria. White se ha apoderado repentinamente de nosotros haciendo brotar en el alma, al ritmo de sus armonías divinas, el entusiasmo y la admiración. Pero el uno i la otra nos ahogan, porque White está de pie en el proscenio haciendonos temblar imponiendo silencio con su arco mágico, como las cuerdas de aquella cajilla hueca llamada violín, que en tal momento, como si encerrase la múltiple voz del universo, respondiendo al encantador, murmura, canta, grita, solloza, musita lamentos, i deja oír ecos profundos que no dan vagar [*sic.*] ni espacio sino para el éxtasis"¹¹⁰. El programa siguió con dos "aires criollos", una danza y un vals, además de una pieza sobre motivos de *La Sonámbula*. Las piezas de aires criollos fueron una danza cubana y un vals venezolano. Sobre la interpretación de esas piezas escribió un crítico: "En cuanto a las dos piezecitas [*sic.*] americanas, las creemos que, tocadas como fueron por el señor White, se pueden clasificar como contagiosas. Nuestros aires criollos tienen siempre una especie de secreto deleite, que pone á prueba la sensibilidad más circunspecta y contenida - El valse venezolano i la danza cubana son las dos tentaciones de que se arma el diablo en las noches tropicales para reirse á carcajadas de todos los santos propósitos. Ahora, escuchad esa danza i ese valse, en el violín de White, acompañados por nuestro compatriota Sucre, i se sacudirán escaños, sillas y palcos, con el temblor nervioso, por supuesto, de aquellos que los ocupan"¹¹¹. La segunda parte la inauguró Leopoldo Sucre con el *Capricho* para piano, "Los correos", de Ritter. ¿Quién no sabe —escribió el crítico que estamos citando— en Caracas lo que es como artista distinguido el señor Sucre? Cuando el señor White llegó a nuestra capital, lo primero que hizo fué preguntar por el amigo que había conocido en París. Encontrando aquí á Sucre, White quedó satisfe-

¹⁰⁹En el programa citado en la nota anterior podemos indicar los siguientes autores interpretados esa noche por la pianista: Chopin, Gottschalk, Liszt y obras de la propia pianista.

¹¹⁰José R. Yépes. "El primer concierto del señor José White", *El Demócrata* 2 (467). Marzo 24, 1877.

¹¹¹*Ibid.*

cho. Nosotros también lo quedamos anoche oyéndolo. Mucha seguridad, mucha maestría, y sobre todo el gusto depurado i la sobriedad del verdadero arte"¹¹². Luego se presentó el tenor Fernando Michelena quien cantó la romanza "Non é ver", de F. Mattei, acompañó al tenor el "modesto" —adjetiva el autor de la crónica— señor Salvador N. Llamozas, y a propósito de la actuación de Michelena, el crítico escribe: "La voz de Michelena es cuanto armoniosa, simpática, i Llamozas toca con el sentimiento de una naturaleza privilegiada. El público aplaudió al joven y sereno cantor, tanto en esta romanza como en la de 'Luisa Miller', de Verdi, en cuya ejecución todos quedamos satisfechos ¡Y cómo no! Michelena, seguro de su voz i comprendiendo esta Romanza en que unen el pensamiento musical i el poético con una uniformidad maravillosa, se entusiasma hasta la declamación teatral, i se retiró bajo una lluvia de aplausos"¹¹³. El virtuoso cubano se presentó en la segunda parte del concierto para interpretar una Fantasía sobre motivos de *Guillermo Tell*, de Beriot y Osborne, "y usted en ese instante —sigue diciendo José R. Yépes— nos electriza interpretándola con todas las dotes de su privilegiada aptitud. Callen por Dios, esos aplausos que vienen á romper bruscamente el deleite del alma. ¡Oh simpatía de la admiración! Le hemos comunicado a White nuestro entusiasmo i parece que se excede á sí mismo. ¡Cuanto brillo! ¡Qué portentosa seguridad en esos sonidos! El alba de esta tierra amada derramándose, por decirlo así, en colores, en perfumes i en dulcísimos ruidos, no tiene mayor encanto, no, ni sonrisas tan celestiales, como el indefinible i placentero concierto de tonos, de voces, de melodiosos suspiros, escapados como un reguero de chispas, del violín de White"¹¹⁴. Y cierra el programa White con las Variaciones sobre el *Carnaval de Venecia*, de Paganini. Señala José R. Yépes que esa obra se la había oído a Conner, Julien, la Filomeno y a Brindis de Salas. "Las variaciones que empiezan —dice el cronista— son las del Carnaval, es verdad, pero... ¡Cómo la cajilla, el violín parece que habla! Al rumor del Adriático i bajo el suelo risueño de Venecia, estoy oyendo el animado diálogo de una hija de las lagunas i un gondolero arrebujaado, en la popa de su barca - ¡Qué sonido tan argentino - Qué nota tan profunda! El uno es la voz que suplica al perezoso marino la pase al otro lado del canal. Esta es la réplica, la negativa soñolienta de quien se vé importunado en medio de su placentero abandono, mecido dulcemente por las olas i respirando las brisas de Italia. La armonía se estiende [*sic.*] vibra, se duplica haciendo oír el maravilloso eco de dos timbres á la vez, ya unísonos, ya discordantes, llenos de sentimiento é imitativos todos de la voz humana; pues no parece sino que White, apretando con una mano el brazo del violín é hiriendo con la otra sus cuerdas, le ha dado un poder extraño [*sic.*], ventrílocuo para hacer que las melodías se reproduzcan aquí, allá, más lejos. Lleno está el pecho de los espectadores de dicha i el recinto del teatro de armonías espléndidas. Un momento más i el gran artista se inclina

¹¹² *Ibid.*¹¹³ *Ibid.*¹¹⁴ *Ibid.*

con la modestia del verdadero mérito, para darnos las gracias por nuestros frenéticos aplausos”¹¹⁵.

Apreciaciones más profesionales hizo el músico José Rius a propósito del primer concierto del virtuoso cubano. Rius se limitó a comentar sólo la participación de White en el programa y no opinó sobre los dos “aires criollos” que José R. Yépes destacó. José Rius escribe sobre la Gran Fantasía sobre motivos de *Roberto el Diablo*: “el andante modulado á la cuarta cuerda, fue bien *fraseado*, especialmente en las *cadencias*, que arrebataron al público. En la segunda variación de la fantasía, nos hizo conocer más sus profundos conocimientos en el difícil instrumento que posee: la facilidad y la limpieza con que dice los *armónicos*, ora picados, ora ligados, nos demuestran muchos años de estudio y la grande habilidad de sus manos maestras. La fuerza y seguridad en el *picatto*, sin casi movimiento en el brazo, son otras buenas cualidades que admiramos en el señor White”. “La Pieza para violín solo compuesta y ejecutada por el señor White sobre el *quinteto de la Sonámbula*: es corta, pero bien trabajada, y el autor sabe sacar gran partido de ella. Sobre el mismo motivo modula dos ó tres veces, haciendo oír perfectamente tres melodías y bajo, á la vez. En el último período es de mui buen efecto, á la par que difícil, el *contramotivo* colocado en el *medium* y la imitación de esta á la parte aguda”. La Fantasía sobre temas de *Guillermo Tell* “fue tocada por el señor White; con esto está dicho todo. Este señor no puede ejecutar nada mal, por difícil que sea lo que deba interpretar”. Sobre el *Carnaval de Venecia* afirma que “después de unas cuantas variaciones sublimes y ejecutadas por mano maestra, tocó una que es capaz de dejar atónito á cualquiera. El duo que hace ya con *tercias*, ya con *sextas* en la tercera y cuarta cuerda sosteniendo el pedal *pizzicato* y á contratiempo, es de un grande efecto, y solo los grandes concertistas que dominan el instrumento pueden hacérselo oír”¹¹⁶.

El segundo concierto —esta vez privado— tuvo lugar el día 24 de marzo. El programa, espontáneo por supuesto, fue el siguiente: “Una señorita interpretó al piano dulces y conmovedores sonidos. Otra señorita cantó i cautivó con la riqueza i limpieza de su voz, con el sentimiento de que estaba poseída i con la gracia que le es injénita. Luego actuó White acompañado, como siempre, por el pianista Leopoldo Sucre; el eminente violinista, arrastrado á los recuerdos de su patria, terminó ejecutando una danza cubana, tipo especial de música, de cuyas cadenciosas melodías parece escaparse el ¡ai! de profundo dolor con que la hermosa antilla llora su larga esclavitud”¹¹⁷.

El segundo concierto público anunciado para el domingo 31 de marzo fue diferido por causa de la persistente lluvia que cayó sobre la ciudad. Recordemos que el propio White fue a los diversos periódicos para dar explicaciones por la suspensión de ese concierto. Se fijó definitivamente para el lunes 2 de abril. Desgraciadamente tampoco se publicó el programa de este segundo concierto, por lo cual tendremos que deducirlo de algunos comentarios apare-

¹¹⁵*Ibid.*

¹¹⁶*Diario de Avisos* 4 (1.122). Marzo 23, 1877.

¹¹⁷*El Demócrata* 2 (469). Marzo 27, 1877.

cidos al día siguiente del concierto: “1. Las alegres comadres de Windsor, obertura para piano á cuatro manos/Leopoldo Sucre y Manuel Revenga; 2. Fantasía sobre motivos de ‘Marta’/White; 3. Dúo de violín y piano sobre temas de ‘La Favorita’/White; 4. Variaciones del ‘Carnaval de Venecia’/White; 5. Elejía, de Ernst/White; 6. La ‘Stella confidente’/Fernando Michelena; 7. El aria del Trovador/Fernando Michelena; 8. La ‘Barcarola’, de Ramón de la Plaza/Fernando Michelena”. El violinista habría interpretado, señala uno de los cronistas, algunos aires nacionales que desgraciadamente no identifica, aunque otro “dilettanti” hizo un brevísimo comentario: “White tuvo... la feliz humorada de obsequiar al auditorio con algunos aires nacionales de nuestra música primitiva y original, que ejecutó en el violín con delicadeza, y sorprendiéndonos con el conocimiento de esas melodías de que no lo creíamos todavía en posesión”¹¹⁸. Nos preguntamos si esos “aires nacionales” que interpretó José White, no serían algunos de los que seis años después publicará don Ramón de la Plaza —presente esa noche con una obra titulada *Barcarola*— en su libro: *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, bajo el título de “Aires Nacionales de la República”. Si así hubiese sido, y es casi seguro, pues no existía otra fuente más directa que la que hemos mencionado, entonces el músico cubano interpretó posiblemente algunas de las piezas que se mencionan a continuación: Joropo o fandango redondo, El cambullón, La Marucha, La Toz, La jinga, La Mariquita, La engaripola, La hormiga, El tono llanero, La Juana Bautista, La Yuga, La mata de agi o el caramba, La pita, La jurga, El raspón, El záfate, El Juan Bimbe, La Ursula, Agua caliente, El polo, El sirindongo, La pava, El sambe, La Marcela, La chipola, La zapa, El papá sirigué, La bamba, Juan Garandé, Ya cantan los gallos, Los aguinaldos, A Belén pastores, El charandé, El cachupín, El guarapo, Lazaro Patricio, La navecilla, El palo, El cuando, El Amarillo, La gallina, El araguato, Canto aragueño¹¹⁹.

Entre José White y don Ramón de la Plaza existió una mutua simpatía. El intelectual escribió un extenso artículo, ya citado, luego del primer concierto que ofreciera White en Caracas¹²⁰. A su vez, José White le dedicará una obra titulada *Danza cubana*, que se publicó por aquellos días en que se produjo el segundo concierto público¹²¹.

¿Qué opinó la prensa del programa de este segundo concierto? “Las alegres comadres de Winsor [*sic.*], obertura para piano, ejecutada á cuatro manos por los hábiles pianistas Sucre y Revenga, fué tocada con toda propiedad y limpieza; White estuvo admirable en la fantasía sobre motivos de ‘Marta’, en el dúo de violín y piano sobre temas de ‘Favorita’ y en las variaciones del

¹¹⁸*La Opinión Nacional* 10 (2.372). Abril 3, 1877.

¹¹⁹A propósito de los “Aires nacionales de la República” remitimos al lector al excelente ensayo de la Dra. Isabel Aretz, donde la distinguida musicóloga hace un exhaustivo análisis sobre cada una de las piezas transcritas por don Ramón de la Plaza. Ver “La música y el folklore”, *Venezuela 1883*, t. III, pp. 151-198.

¹²⁰*El Demócrata* 2 (466). Marzo 23, 1877.

¹²¹*El Zancudo* 2 (14). Abril 8, 1877.

‘Carnaval de Venecia’. Donde nos electrizó fué en la tierna y dulcísima Elejía de Ernst, en que no supimos que admirar más, si el sentimiento y delicadeza con que fué interpretada, ó la deslumbrante, segura y afinada ejecución del artista. Al contacto de aquellos dedos y de aquel arco maravilloso, brotaron libres, fáciles, espontáneas y sonoras las más dulces y arrebatadoras armonías, y á veces llegamos a creer que una lluvia de perlas caía en una urna de cristal. ¿Qué de constancia, cuánta consagración, cuánto estudio y cuánto jenio se necesitan para hacer de un instrumento tan difícil y tan ingrato una arpa eolia de notas celestiales? Sucre acompañó al piano todas las piezas ejecutadas por White, y es justo decir que las acompañó con la conciencia y propiedad de un veterano del arte, y que entre los frenéticos aplausos tributados al ingenio cubano, muchos fueron ofrendados al talentoso hijo de Cumaná. Michelena da pruebas cada día de sus aptitudes para la escena lírica, y de la dulzura y buen timbre de su voz de tenor amoroso. La ‘Stella Confidente’ y el aria del ‘Trovador’ fueron cantadas por él con sentimiento, afinación y dulzura, pero donde mas nos cautivó fué en la tiernísima y delicada ‘Barcarola’ de Plaza, cuya repetición pidió el público y le valió á su simpático autor el haber sido llamado al palco escénico, en medio de atronadores aplausos”¹²².

La obra de don Ramón de la Plaza fue muy bien recibida, como hemos comprobado en la nota anterior, y mereció los más linsonjeros comentarios y aplausos. Así, en un periódico se publicó un extenso artículo titulado: “La barcarola del artista Ramón de la Plaza”. Ya hemos citado ese trabajo para destacar aspectos biográficos que se desconocían, pero ahora lo retomamos para centrarnos en la *Barcarola*. De esta obra opinó el cronista: “Hemos oído una barcarola compuesta por PLAZA, i á la verdad, si el estilo del Escritor es el hombre, en la obra musical se destaca mayormente la personalidad del compositor, sin perder nada de la propia originalidad; la melodía corre perfumada en el aroma de la escuela italiana i sostenida por una inspiración espontánea. La gracia, la sencillez i la espresión, acusan bien el carácter de la composición, lijera como la onda que mece en las aguas cristalinas la góndola del náuta i sentida como una plegaria balbuceada por la infancia que ruega. Con el ritmo de la del mismo caracter en ‘Marino Falliero’, con la sencillez de ésta, el artista traza notas adecuadas á la del poeta, ora fugaces como lo requiere este jénero de melodía; ora rápidamente sentidas como también lo exige el carácter musical de una barcarola”¹²³. Otro cronista aludió en los siguientes términos a la *Barcarola*: “No cerraremos estas líneas sin hacer notable mención de la bellísima barcarola, hija del fresco génio de nuestro compatriota Ramón de la Plaza, que estrenó anoche el señor Michelena. Melodía pura, sencilla, melancólica como nuestras tardes, mecida en un ritmo apropiado como se mecen las barquillas en nuestros rizados lagos americanos, y trascendiendo toda ella el olor de nuestras selvas y ese misterioso y vago perfume que llevan en sus alas las auras de nuestros

¹²²*Diario de Avisos* 4 (128). Abril 3, 1877.

¹²³*El Demócrata* 2 (472). Abril 3, 1877.

puertos marinos, cautivó tanto el auditorio con su insidiosa dulzura, que no consistiendo en dejar de oírla, pidió primero que se repitiese, y llamó después al autor á las tablas para tributarle sus más sinceros homenajes¹²⁴.

Dos meses después de haber sido estrenada por el tenor Michelena, la *Barcarola* de Ramón de la Plaza fue litografiada por Neum, y circuló en el ambiente musical caraqueño. Así lo hizo saber un periódico cuando anunció lo siguiente bajo el título "Barcarola de Plaza": "Hemos recibido con sumo aprecio y agradecimiento el obsequio que se nos ha hecho de la preciosa Barcarola del poeta Francisco G. Pardo, puesta en música por el sentimental artista Ramón de la Plaza, que tan aplaudido ha sido en nuestro teatro en las sorprendentes funciones dadas hace poco por el célebre violinista White. Está primorosamente litografiado en la litografía de Neum, y se vende en el almacén del señor Alfredo Rothe"¹²⁵.

El autor de la música de la *Barcarola* fue aplaudido... y el intérprete también cosechó su parte de ese éxito, pues uno de los cronistas señalaba que no se debían contentar con los aplausos que se le prodigaron al tenor, y a renglón seguido señalaba: "Nosotros sentimos que el señor Presidente de la República no hubiese concurrido al concierto de White, porque estamos seguros de que le hubiese llamado la atención la voz de Michelena y acaso habría determinado desde ese instante incluirlo en el número de los jóvenes venezolanos que en Europa aprovechan la educación artística que les ofrece la nación como un estímulo y un bien para el mismo país"¹²⁶. El tenor tendrá que esperar cuatro años para obtener que el gobierno lo envíe a Europa a estudiar canto¹²⁷.

Al parecer, el Presidente de la República —Francisco Linares Alcántara— escuchó la queja del cronista, pues en el tercer concierto público asistió con su esposa. Ese tercer concierto, como ya se ha indicado, tuvo lugar el domingo 8 de abril. El programa desgraciadamente, como sucedió en los conciertos anteriores, no fue publicado, pero lo deducimos de los comentarios de la prensa: 1. La obertura de *Zampa* a cuatro manos, Sucre y Revenga; 2. Un galop-capricho, Revenga; 3. Dúo de violín y piano sobre temas de *Lucía* / White y Sucre; 4. Dúo de violín y piano sobre temas de *Marta* / White y Sucre; 5. Dúo de violín y piano sobre temas de *Traviata* / White y Sucre; 6. Dúo de violín y piano sobre temas de *Sonámbula* / White y Sucre; 7. Romanza de *Luisa Miller* / Fernando Michelena; 8. La *Barcarola*, de Ramón de la Plaza / Michelena; 9. Canción "La Sevillana" / Michelena; 10. Canción "La Molinera" / Michelena.

Aun cuando los comentarios de este tercer concierto no son muy diferentes —nos referimos al estilo— de los anteriores, es conveniente, sin embargo, transcribir la opinión de la prensa. "En la repetición de *Marta* —señalaba un

¹²⁴La Opinión Nacional 10 (2.372). Abril 3, 1877.

¹²⁵La Opinión Nacional 10 (2.427). Junio 12, 1877.

¹²⁶La Opinión Nacional 10 (2.374). Abril 5, 1877.

¹²⁷A propósito del tenor, consúltese nuestro estudio titulado "La música en el Centenario del Libertador", *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, enero-diciembre de 1983, núms. 9/11, pp. 13-141.

crítico— hubo oportunidad para admirar bellezas de ejecución y de composición que se habían escapado naturalmente al que lo había oído sólo una vez, completando el lujo de sus maravillas con el para otro insuperable *solo* sobre temas de la *Sonámbula*, donde hizo gala de vencer las más ásperas y rebuscadas dificultades que pueden aglomerarse en una parte de violín; instrumento ese que, como divino, no revela sus secretos sino á los grandes sacerdotes del arte. No es necesario ser inteligente en el ramo para gozar admirando la pureza y precisión de los sonidos, la amplitud del arco y su maestra economía, con sus irreprochables *staccatos*; la intachable afinación de los sonidos dobles, el cristal de los armónicos que ni faltan ni vacilan, y en los cuales alardea con tanta gallardía de la facilidad en que los armoniza en terceras, que es suprema victoria cuando así se recorren las escalas y se persiguen constantemente una dilatada melodía. Basta sentir, tener corazón para que se conmueva, espíritu que se sienta herido, para quedar prisionero de los encantos que se derraman del violín de este excelente artista. El público de Caracas ha mostrado ante White cuánto caudal de sentimiento artístico y de desarrollo estético hai en su alma, porque, para solo oír á un artista, que no trae consigo el prestigio de las decoraciones ni el interés de un asunto dramático, no solo ha concurrido dos o tres veces al teatro, sino que ha ido siendo mayor en número á cada nuevo concierto. Esta es circunstancia digna de notarse en comprobación del mérito de White y en honor de la inteligencia de nuestro público”¹²⁸.

A pesar de que el tercer concierto —8 de abril— fue anunciado como “De despedida”, el violinista después de ofrecer un concierto en La Guaira, regresó a la capital y ofreció su cuarto recital público el domingo 15 de abril. En esta ocasión se publicó el programa completo en uno de los periódicos de Caracas. El aviso en cuestión decía: “Teatro Caracas / Positivamente el último gran concierto que dará el eminente violinista. / JOSÉ WHITE Con el concurso de los señores Sucre, Revenga i Mechelena, el domingo 15 de abril de 1877./ Para socorrer á algunas familias desgraciadas, quienes lo dedican respetuosamente á las distinguidas i humanitarias señoras, / Belén de Alcántara i Ana Teresa de Guzmán Blanco / PROGRAMA: / Primera parte / 1. Duo para piano á 4 manos, ejecutado por los señores Sucre i Revenga. —Herold./ 2. ‘Stella Confidente’, romanza cantada por el señor Michelena i acompañada en el violín por el señor White. Mattei. / 2. [sic.] Fantasía sobre temas de ‘Roberto el Diablo’, ejecutado por el señor White. Alard. /4. ‘La Sevillana’, cantada por el señor Michelena./ Segunda parte/ 5. Duo sobre motivos de ‘Guillermo Tell’, ejecutado por los señores White i Sucre. Osborne i Beriot/ 6. Romanza del ‘Trovador’, por el señor Michelena. Verdi. /7. Solo de piano, por el señor Revenga./ 8. A petición del público. Nuevas variaciones sobre el Carnaval de Venecia, ejecutada por el autor.”¹²⁹.

Y aunque en el programa aparecía la participación del tenor Fernando

¹²⁸La Opinión Nacional 10 (2.377). Abril 9, 1877.

¹²⁹El Demócrata 2 (482). Abril 14, 1877.

Michelena, éste no habría actuado por encontrarse enfermo, según indicaba un periódico: "Anoche dió su último concierto el célebre violinista White, con la cooperación de Sucre, Revenga, y no la de Michelena por hallarse enfermo, según él mismo nos lo ha manifestado"¹³⁰.

De los conciertos ofrecidos por el virtuoso cubano en el interior del país —La Guaira, Puerto Cabello y Valencia— no tenemos, desgraciadamente, programas. En La Guaira y Valencia no se publicaron programas ni menos comentarios posteriores a los conciertos, con la excepción del despacho del corresponsal de un periódico de Caracas en La Guaira¹³¹. Sólo en Puerto Cabello el músico Manuel Larrazábal escribió un extenso comentario al primer concierto que White ofreció en el puerto, artículo que ya hemos comentado. De las obras que habría interpretado el violinista Larrazábal sólo indica una basada en *Robert le diable*. Pero es de suponer que los programas ejecutados por el virtuoso no serían muy diferentes de los ofrecidos en la capital. Sólo habría un cambio favorable para el violinista, pudo tocar programas sin el concurso de artistas de las ciudades visitadas, porque obviamente no tendrían el nivel de los músicos que se encontraban en la capital. Sabemos que en el concierto de La Guaira lo acompañó el pianista Leopoldo Sucre, en tanto que en Valencia lo hizo Sebastián Díaz Peña.

Haciendo un resumen de las obras interpretadas por José White en sus presentaciones en Caracas y en otras ciudades, quedaría el siguiente cuadro:

1. Gran Fantasía sobre motivos de *Roberto el diablo*, de Alard.
2. Dos aires criollos: una danza cubana y un vals venezolano.
3. Pieza para violín solo, sobre el quinteto de *La Sonámbula*, compuesta y ejecutada por White.
4. Fantasía sobre motivos de *Guillermo Tell*, de Osborne y Beriot.
5. *Carnaval de Venecia*, de Paganini.
6. Fantasía sobre motivos de *Marta*.
7. Dúo de violín y piano sobre temas de *La Favorita*.
8. *Elejía*, de Ernst.
9. Dúo de violín y piano sobre temas de *Lucía*.
10. Dúo de violín y piano sobre temas de *Traviata*.
11. Nuevas variaciones sobre el *Carnaval de Venecia*, del propio White.

CLAUDIO BRINDIS DE SALAS Y JOSÉ WHITE SE UNEN EN UN CONCIERTO DE BENEFICENCIA

Un periódico de Puerto Cabello anunciaba un concierto de José White para el 26 de mayo. Posteriormente, en la prensa no se encuentra mención del artista durante casi dos meses. Finalmente, reaparece el virtuoso en un extenso y muy heterogéneo programa que sólo tendrá la virtud de unir a dos talentosos violinistas cubanos: Brindis de Salas y el mencionado White. Del primero, que

¹³⁰*Diario de Avisos* 4 (1.139). Abril 16, 1877.

¹³¹*La Opinión Nacional* 10 (2.380). Abril 12, 1877.

comenzó a dar conciertos en Caracas en el mes de julio del año 1876, encontramos una última mención en el mes de octubre del año citado; en esa fecha estaba dando conciertos en Puerto Cabello. No sabemos qué sucedió con Brindis de Salas entre octubre de 1876 y julio del año siguiente. ¿Habría emprendido giras por el área del Caribe? Lo único cierto es que el 17 de julio de 1877 *La Prensa Libre*, de Puerto Cabello, anunciaba el concierto en el cual participarían ambos violinistas. Este dato es todo un hallazgo y la pregunta surge de inmediato, ¿en qué otra ocasión —en qué país o ciudad— se habrían encontrado estos dos talentos cubanos? Por ahora sólo podemos dar testimonio de su encuentro en la ciudad de Puerto Cabello, en Venezuela.

Así decía la nota a propósito del concierto en el cual participarían Brindis de Salas y White: “Una grande y variada función se prepara con el concurso de inteligentes y afamados artistas, para el domingo próximo en el espacioso salón sito en la calle del Comercio, antiguo almacén de los señores Meyer Cohen y Ca. Un sentimiento de filantropía ha dado calor á este proyecto, que no dudamos merecerá de este caritativo público, toda la acogida que sabe prestar á lo hermoso y bello, cuando lleva el perfume delicado de la beneficencia. La función se compondrá de las siguientes partes:- Ejecución por la banda de Mútuo Auxilio de las mas selectas piezas de su repertorio. Concierto vocal é instrumental, ejecutado por las celebridades artísticas White y Brindis de Salas, y por el aplaudido tenor venezolano Augusto Sarria, con acompañamiento al piano por el maestro Manuel Larrazabal; y representación de dos lindas piezas, en la que tomarán parte artistas ya conocidos y aplaudidos por el público de Puerto-Cabello. La mitad del producto de tan selecta función, será á beneficio del Hospital de la Caridad y para el mejor éxito de ella está puesta bajo el patrocinio de personas respetables de esta sociedad. Prepárese Puerto-Cabello, á distraer una noche siquiera, la monotonía de esta cansada vida, con un espectáculo de la amenidad y gusto, como el que tendrá lugar el domingo, á la vez que enjugar las lágrimas del desvalido, con el óbolo de la beneficencia”¹³².

El público venezolano —el caraqueño en particular— tendrá que esperar ocho años aproximadamente para poder oír a un artista del nivel del violinista cubano José White. No será otra que la pianista y compositora venezolana Teresa Carreño, quien regresará después de veintitrés años de ausencia. La presencia del virtuoso cubano no sólo serviría para “deleitar” —expresión usada por la prensa de la época— al público que tuvo la suerte de escucharlo, sino que su arte habría servido para estimular el estudio de su instrumento —el violín— a numerosos dilettanti nacionales y especialmente de Puerto Cabello. Años después, saldrá de ese puerto un notable violinista llamado Augusto Félix Brandt. ¿Surgió de la semilla que dejó el virtuoso José White?

¹³²*La Prensa Libre* 1 (6). Julio 17, 1877.

BIBLIOHEMEROGRAFIA

1. Libros citados

- Aretz, Isabel. "La música y el folklore". *Venezuela '83*. Caracas, Ediciones Conmemorativas del Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar, 1ª edición, t. III, 1983, 316 pp.
- Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música*. Caracas, Fundarte, 2ª edición, 1980 (1ª edición, 1958), 518 pp.
- Calzavara, Alberto. *Historia de la música en Venezuela*. Caracas, Edit. Ex-Libris, C.A., 1ª edición, 1987, 342 pp.
- De la Plaza, Ramón. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas, Imprenta Nacional, 2ª edición, 1977 (1ª edición, 1883), xix+262+56 pp.
- De Ximeno y Cruz, María. *Aquellos tiempos*. La Habana, Imprenta y Papelería El Universo, 1ª edición, 1928, 382 pp.
- Diccionario de Literatura Cubana*. La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Edit. Letras Cubanas, 1984, tomo II, 1.132 pp.
- Floyd, Mary B. Guzmán Blanco, *la dinámica de la política del septenio*. Caracas, Biblioteca Nacional-Funres, 1988, 265 pp.
- Historia de Cuba*. La Habana, Edit. de Ciencias Sociales, 1981, 611 pp.
- Hostos en Venezuela*. Caracas, La Casa de Bello, 1989, 182 pp. Compilador: José Ramos; prólogo: Oscar Sambrano Urdaneta.
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1972, 254 pp.
- Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos en Latinoamérica*. México, Edit. Atlante, S.A., 1947, 2 vols., 1.134 pp.
- . Panorama de la música hispanoamericana (esbozo interpretativo). En: *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1984, 441 pp.
- Milanca Guzmán, Mario: "Discurso en la Academia Nacional de la Historia". Caracas, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 1989.
- Morón, Guillermo. *Historia de Venezuela*. Caracas, Edit. Italgráfica, 5 tomos, 1971.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas, Edit. Biblioteca Ayacucho, 1978, 595 pp.
- Peñín, José. *José María Osorio, autor de la primera ópera venezolana*. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, 1985, 176 pp.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, Edit. Del Pacífico, S.A., 1957, 379 pp.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. *Sobre el autor del Himno Nacional*. Caracas, Fundación Internacional de Etnomusicología y Folklore, 1987, 36 pp.
- Salcedo-Bastardo, José Luis. *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Edic. de la Biblioteca, 1982, 649 pp.
- Suárez, Jesús María. *Compendio de historia musical desde la antigüedad hasta nuestros días. Obra escrita para la juventud*. Caracas, Nuevo Almacén de Música, 1909, 86 pp.
- Walter, Rolf. *Los alemanes en Venezuela*. Caracas, Edic. Asociación Cultural Humboldt, 1985, 283 pp.

2. Periódicos y revistas citadas. Todos los periódicos y revistas consultados son de Caracas, a menos que junto al título se indique otra procedencia.

Camafeos (Cuba)	La Prensa Libre
Cuba Musical (Cuba)	El Semanario
El Demócrata	El Siglo
Diario de Avisos	La Voz Pública
La Epoca	El Zancudo
La Opinión Nacional	

Repercusiones Nacionales e Internacionales de la Visita a Chile de José White

por
Luis Merino

I

El 22 de enero de 1878, el vapor británico *Amazonas* llegó a Valparaíso, Chile, trayendo como pasajero al violinista negro de ascendencia africana y compositor José White (nacido en Matanzas, Cuba, en 1835). El artista se había embarcado en el puerto de Iquique, a la sazón en Perú, y ofreció su primer concierto el 16 de febrero en Valparaíso¹.

Antes de la visita de White, varios destacados violinistas virtuosos, formados en Europa, habían actuado en Chile, entre ellos Camillo Sivori en 1848, Miska Hauser en 1854, Paul Julien en 1865 y Pablo Sarasate en 1870 y 1871². No obstante, la permanencia de José White es, sin duda, la de mayor importancia desde el punto de vista de la historia de la música latinoamericana, puesto que tuvo repercusiones nacionales e internacionales durante el resto del siglo XIX y bien entrada la primera década del siglo XX.

Entre las obras estrenadas por White en Chile figura como lo más conocido su propia *Zamacueca* para violín y piano. Sin embargo, antecedentes sobre la *Uraufführung* de esta obra no se encuentran en la literatura musicológica, al igual que sobre otros aspectos importantes que aún son desconocidos sobre la visita de José White a Chile. En este *status quaestionis* se hace necesario un examen musicológico crítico de la estada de White en Chile. Esto constituye el propósito prioritario de este trabajo, para lo cual se ha hecho una revisión detallada de la información contenida en la prensa local y en otros documentos, que se complementan con la información recogida en años pasados en Buenos Aires, Montevideo, Lima, Río de Janeiro, Londres y París, gracias a becas otorgadas por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y por la Universidad de Chile³.

II

Hasta la fecha, el estudio de mayor confiabilidad sobre el viaje de White a Chile se encuentra en las páginas 183-184 de la *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*, escrita por el insigne historiador musical Eugenio Pereira Salas, quien afirma que White sólo tocó en Valparaíso y Santiago, entre febrero y septiembre de 1878, abandonando Chile poco después del 14 de septiembre de 1878 para radicarse en Brasil.

Es un hecho que White tocó en Valparaíso, en ese entonces la segunda ciudad chilena de mayor tamaño, y en Santiago entre abril y septiembre de

Revista Musical Chilena, Año XLIV, enero-junio, 1990, N° 173, pp. 65-113.

1878⁴. Pero en realidad permaneció en Chile después de septiembre. Entre octubre y diciembre tocó en San Felipe y en las siguientes tres ciudades del sur de Chile: Talca, Chillán y Concepción. Después de ofrecer dos conciertos en Quillota, ciudad vecina a Valparaíso, se dirigió hacia el norte tocando en enero de 1879 en La Serena, Coquimbo y Copiapó. Su concierto del 24 de enero de 1879 en el Teatro Municipal de Copiapó, fue la despedida. Después se embarcó en Guayacán, cerca de La Serena, en el vapor inglés *Liguria* que llegó a Valparaíso el 21 de abril⁵. El 7 de mayo White partió a Buenos Aires embarcándose en el vapor *Sorata*⁶, poco después del inicio de la Guerra del Pacífico.

III

A su llegada a Valparaíso, White encontró que una compañía de ópera francesa se aprestaba a debutar el 24 de enero de 1878 en el Teatro de la Victoria. Por otra parte, el influyente periódico *La Patria* recomendaba fervientemente el Teatro de la Victoria (inaugurado en 1844) como el lugar más apropiado para el inicio de los conciertos de White en Valparaíso, en una entusiasta campaña de prensa que incluía asimismo referencias a los comentarios periodísticos de la reciente gira de White en Lima y citas de críticas parisienses extraídas “de un artículo firmado por Emile de Girardin”⁷.

La gestión para combinar la presentación en el Teatro de la Victoria de la compañía de ópera y la de White, no tuvo éxito. El estreno de White tuvo que ser postergado en casi tres semanas y finalmente tuvo lugar el 16 de febrero en el más pequeño Salón de la Sociedad Filarmónica. En *La Patria*, el comentarista afirmaba que si el concierto se hubiese realizado en el Teatro de la Victoria, la audiencia habría sido tres o cuatro veces mayor que las 300 personas que llenaron el Salón de la Filarmónica⁸.

White fue presentado como “Miembro de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París”⁹. El programa del concierto del 22 de enero de 1878 tuvo un formato similar al de su concierto inaugural en Perú, el 29 de agosto de 1877, en el Teatro Principal de Lima¹⁰. En su debut en Valparaíso se ejecutaron piezas instrumentales y vocales con la cooperación de artistas locales. White tocó al inicio y final del concierto piezas de bravura, que le permitieron lucir su deslumbrante técnica. Además de trozos solísticos, acompañó con su violín a uno de los cantantes locales y el resto del programa estuvo a cargo de otros artistas asistentes. Dentro de este esquema, aunque con pequeñas variaciones, organizó sus posteriores conciertos en Chile.

El 16 de febrero los artistas asistentes fueron dos pianistas locales, Enrique Rudolphy y Oscar Boltz, la cantante Eugenia Bocabadatti (=Rocabadatti) y a otro cantante que se menciona simplemente como “un caballero aficionado”. Enrique Rudolphy cooperó en varios de los conciertos ofrecidos en Valparaíso por Gottschalk en 1866¹¹. Oscar Boltz era considerado “un perfecto caballero”, con gran facilidad para la lectura a primera vista¹². Se inició el concierto con la Gran Fantasía de White sobre temas de *Martha*, obra que posteriormente repitió con frecuencia en Santiago (25 de agosto y 8 de septiembre), en Concepción (5 de noviembre), en Chillán (14 de noviembre) y en Quillota (22 de

diciembre). Después acompañó a Eugenia Bocabadatti (=Rocabadatti) en el canto de *Il sogno*, romanza de Nicola Vaccai. Al iniciarse la segunda parte, White tocó una *Cavatina* de Joachim Raff y una Danza Húngara de Brahms, no especificada, que acompañó Enrique Rudolphy. Terminó con su transcripción de un Aire de *La Sonnambula*, que luego repitió en Santiago (13 de abril y 30 de junio) y en Concepción (10 de noviembre, 1878) y sus Nuevas Variaciones sobre el *Carnaval de Venecia* (una de sus primeras composiciones ejecutadas en público en 1854¹³, con la que culminó varios de sus conciertos en Chile). Otro acontecimiento interesante de este programa fue la "Fantasía para piano sobre motivos de Rigoletto" de Franz Liszt, que tocó Oscar Boltz, obra que presumiblemente corresponde a "Rigoletto: paraphrase de concert"¹⁴. En este concierto inaugural Eugenia Bocabadatti (Rocabadatti) cantó un aria de *Don Carlo* junto al Rondeau y variaciones basadas en *Pietro il grande* de Nicola Vaccai y el "caballero aficionado" cantó una romanza de *Un ballo in maschera*.

El comentarista de *La Patria*, quien fue Isidoro Errázuriz, según Pereira Salas¹⁵, después de parangonar a White con personajes tales como el italiano Camillo Sivori, el francés Paul Julien, el británico John Jesse White, el francoruso Louis Rémy, el español Pablo Sarasate, el peruano Rebagliati (Reynaldo o Claudio) y la chilena Josefina Filomeno, quien realizaba una gira con su padre en los alrededores de Valparaíso, al mismo tiempo que White¹⁶, concluía con la reafirmación de la indiscutible superioridad del cubano. El periódico *La Patria* continuó insistiendo que el Teatro de la Victoria era el lugar apropiado para el siguiente concierto de White, porque las entradas eran más baratas y el teatro mismo era más grande, de mayor amplitud, más confortable y tenía mejor acústica que el Salón de la Filarmónica¹⁷.

Una vez más esta solicitud fue inútil y el segundo concierto de White finalmente tuvo que realizarse el 2 de marzo en el *Deutsche Saengerbund* ubicado en la *Plaza del Orden* de Valparaíso. No hubo cobro de arriendo y el auditorio fue predominantemente alemán¹⁸. No sorprende, por lo tanto, que White programara varias piezas de compositores de habla alemana¹⁹. En un comienzo, una joven cantante de apellido Spoerer, acompañada por Enrique Rudolphy al piano, White en violín y un ejecutante de violoncello local, de nombre Luis Waddington, cantó una pieza basada en *Die lustigen Weiber von Windsor*, de Otto Nicolai²⁰. White acompañó también a un "caballero aficionado" que cantó una *Romanza* de Geltermann y él mismo, para terminar, combinó el *Air varié* de Vieuxtemps con una Fantasía sobre temas de *Otello*, de Heinrich Wilhelm Ernst.

Más de seis meses después White por fin pudo tocar en el Teatro de la Victoria, viajando especialmente de Santiago a Valparaíso para ofrecer dos conciertos anunciados para el 21 y 22 de septiembre²¹. El primero de estos conciertos tuvo que ser cancelado al último minuto y el segundo tuvo un auditorio reducido²². No obstante, el concierto del 22 de septiembre tiene un significado histórico, porque fue la última presentación musical que se realizara en este teatro antes de quemarse el 26 de septiembre. El incendio fue espectacular, esto según el periódico santiaguino *Las Novedades*, porque ilumi-

nó todo el puerto de Valparaíso como si fuera de día²³. El periódico de Valparaíso *La Patria* informó que “al menos unos 60 mil han presenciado desde la plaza, las calles, las casas y los cerros, la catástrofe que anoche ha reducido a pavesas el templo del arte...”²⁴.

IV

Después de su éxito inicial en Valparaíso, White realizó un triunfal ingreso a Santiago. El periódico *Las Novedades* lo aclamó como un “eminente concertista”, de “universal reputación”²⁵. Juan Agustín Barriga, quien llegaría a ser un abogado muy conocido, parlamentario y profesor de la Universidad²⁶, rindió un panegírico en la revista *La Estrella de Chile* alabando a White como dueño “de un rarísimo genio musical”²⁷.

El 13 de abril, White inició una serie de tres conciertos en Santiago. El primero tuvo lugar en el Teatro Variedades y los otros dos en el Teatro Municipal, el 12 de mayo y 2 de junio²⁸. Tres de los mejores músicos que entonces vivían en Santiago ayudaron a White, José Ducci, Eustaquio Segundo Guzmán y Ruperto Santa Cruz. El compositor italiano, pianista y empresario José Ducci, nació en Florencia, se radicó en Chile en 1875 realizando una importante contribución al cultivo de la música de cámara desde 1876 a través de los “Conciertos Clásicos Ducci”²⁹. Una contribución similar prestó desde 1871 el prolífico compositor, pianista, profesor e impresor Eustaquio Segundo Guzmán a través del Orfeón de Santiago, creado por Juan Jacobo Thomson para impulsar la música artística en Chile³⁰. Guzmán acompañó a White en cuatro de sus conciertos en la capital de Chile, los dos ofrecidos en San Felipe el 19 y 20 de octubre y los dos realizados en Quillota el 21 y 22 de diciembre. Ruperto Santa Cruz comenzó a darse a conocer como flautista, compositor y pedagogo a principios de la década de 1860, participó en un concierto de caridad ofrecido por Gottschalk el 3 de julio de 1866 y él también tocó frecuentemente con White en Santiago³¹. Entre los otros músicos que acompañaron a White figura la arpista Julia Airaghi Lilienthal³², la pianista y profesora del Conservatorio Nacional, Aurelia Oliva de Guzmán³³, el coro de la Sociedad Academia Musical de Santiago y la orquesta de esta sociedad que se ofreció graciosamente “como muestra de adhesión al distinguido artista”³⁴.

Dado el buen número de músicos calificados a la disposición de White, el concierto del 13 de abril constó sólo de música instrumental y se inició con una obertura orquestal de Franz von Suppe, *Dichter und Bauer*³⁵. Posteriormente White tocó la Gran Fantasía sobre temas de *Robert le Diable* de Delphine Alard, su maestro en el Conservatorio Imperial de París. Enseguida se tocó “La Isleña, melodía habanera” de Camille Saint Saëns, que ejecutó José Ducci quien, enseguida, acompañó a White en el Gran dúo basado en *Les Huguenots*, de Sigismond Thalberg y Charles Beriot. En la segunda parte hubo otra novedad, un conjunto instrumental que tocó el Trío de Raffaele Galli basado en *Ernani* ejecutado por Santa Cruz, White y Guzmán.

A pesar que los auditores demostraron gran entusiasmo, el concierto del 13 de abril no logró llenar la sala³⁶. En cambio el concierto del 12 de mayo atrajo al

Teatro Municipal a una multitud que casi llenó la sala con "las mas distinguidas familias de Santiago"³⁷. Según *El Estandarte Católico*, el público "pedia escuchar tres, cuatro i cinco veces cada una de las piezas musicales del programa"³⁸. A pesar que el tercer concierto de la serie, el del 2 de junio, fue anunciado como el de despedida³⁹, el extraordinario éxito del ciclo seguramente influenció a White para permanecer en Santiago un período más largo.

La decisión de White de quedarse fue anunciada por *El Estandarte Católico* el 18 de junio de 1878, agregando que "a solicitud de muchas personas dará algunas lecciones i tomará parte en algunos conciertos de beneficencia". Acotaba además que "nos damos por ello los parabienes, puesto hartó ha probado el señor White, no sólo que es un violinista eximio sino tambien un profesor distinguido"⁴⁰.

Previamente se había anunciado el nombre de White como participante en el programa de un concierto de caridad a beneficio de la Junta de Beneficencia de Señoras, fijado para el 9 de junio en el Teatro Municipal⁴¹. El día antes del concierto murió el Arzobispo de Santiago Rafael Valentín Valdivieso (n. el 8 de noviembre de 1804) y hubo que posponer el concierto para el 23 de junio. White tocó "*Souvenir de Bellini*" de Alexandre Artôt, acompañado por Eustaquio Segundo Guzmán, durante la primera parte, y al final repitió sus propias variaciones sobre *El Carnaval de Venecia*. El 15 de septiembre repitió *Air varié*, de Henry Vieuxtemps, al final de otro concierto de caridad, que se realizó en el Teatro Municipal a beneficio de los huérfanos de la casa del Patrocinio de San José y de las víctimas del hambre en Brasil, país en el que residiría desde octubre de 1879⁴².

Conjuntamente con apoyar estas obras filantrópicas, White demostró una generosidad especial hacia el músico Ruperto Santa Cruz⁴³. Este último había editado ya el "Primer cuaderno" de sus *Ejercicios Preparatorios para el Estudio del Piano/Adaptables hasta para niños de cuatro años* (Santiago: "Impta. Lit. L. Bravo", 1877) dedicado a su entonces pequeña hija. En una carta de recomendación fechada el 15 de junio de 1878, White con entusiasmo apoyó la obra, basando su opinión en sus "veinticuatro años de residencia en Europa" y en el largo período en que se había "ocupado mucho del piano"⁴⁴.

White supo apreciar de tal manera los ejercicios de Santa Cruz, que agregaba, "no trepidaré en hacer seguir el excelente método de usted a mi hijita, desde que su edad se lo permita". El 30 de junio un "Gran Concierto White" se realizó en el Teatro Municipal "a beneficio del Profesor de piano i Flauta Ruperto Santa Cruz H.", "para contribuir con su producto a la publicación del segundo libro de los ejercicios para piano escritos por dicho profesor"⁴⁵. Dada la premura en la preparación del concierto, hubo por desgracia escaso público y los organizadores escasamente lograron cancelar los gastos básicos⁴⁶. (Este impedimento quizá contribuyó a retardar hasta 1886 la publicación del siguiente volumen de los ejercicios de Santa Cruz.)⁴⁷

El 25 de agosto de 1878, White una vez más ayudó a Santa Cruz al participar en el concierto en el Teatro Municipal a beneficio de la hija de Santa Cruz, Lucila Santa Cruz Anguita⁴⁸. Además de su Fantasía sobre *Martha*, White

dio a conocer a su auditorio de Santiago su *Fantasia* para dos violines y piano basada en *Fausto*, acompañado por Guzmán y un violinista de apellido Durán, presumiblemente uno de sus estudiantes santiaguinos. White había tocado la misma obra con el famoso violinista peruano Reynaldo Rebagliati en el Teatro Principal de Lima, el 28 de septiembre de 1877⁴⁹. En *El Comercio* del 29 de septiembre el comentarista escribió que “R. Rebagliati fué el héroe de la jornada” en este concierto y tuvo que agregar dos solos, dado el entusiasmo del público⁵⁰. La razón que tuvo White para dar a conocer esta *Fantasia* sobre *Fausto* en Santiago, con un violinista poco conocido, sólo puede suponerse porque, basándonos en la información disponible, no tocó otros dúos de violín en Chile. En el concierto de beneficencia en Santiago el 25 de agosto, hubo dos novedades más, un Trío, de Raffaele Galli basado en *La Sonnambula* para piano, violín y flauta, que White tocó con una alumna de piano de Santa Cruz llamada Elvira Arredondo y con Santa Cruz en flauta, y el movimiento final del segundo Trío de piano op. 66 de Félix Mendelssohn con Guzmán al piano y un violoncellista llamado Olea. No hubo un gran público en este concierto, pero White fue aplaudido como de costumbre. Además, el periódico *Las Novedades* informó que poco antes del concierto White había recibido una carta desde Francia comunicándole la muerte de su hermana en París. Según el comentarista, White se hizo querer más aún, por haber tocado el concierto a pesar de su pena, obrando de acuerdo con su previo compromiso con Santa Cruz y por demostrar tan gran respeto por el público⁵¹.

Entre julio y septiembre, White también dio brillo con su violín a importantes eventos sociales de Santiago. Uno de ellos tuvo lugar el 7 de julio y fue patrocinado por la Sociedad de Instrucción Primaria⁵². Otro fue la inauguración del Círculo Católico de Obreros, el 28 de julio, “espléndida fiesta católica” según *El Estandarte Católico*⁵³, en la que White tocó acompañado por Ducci⁵⁴. La celebración más impresionante, que duró tres horas, fue el sexto aniversario del hogar de expósitos del Patrocinio de San José, el 8 de septiembre, a la que asistieron más de tres mil personas que llenaron totalmente el local de la calle Santa Rosa⁵⁵. A pesar que el nombre de White no figuró en el programa que dio *El Estandarte Católico* y *Las Novedades*⁵⁶, él sí participó con “una fantasía sobre *Marta* i una *zamacueca*, que arrancó estallidos de aplausos i carcajadas”⁵⁷.

Al lograr la cumbre de la popularidad en Santiago, al llegar el mes de septiembre, White programó dos “Grandes Festivales White” en el Teatro Municipal, en la tarde del 18 de septiembre, día de la Independencia de Chile y al día siguiente. Como había ocurrido con Gottschalk doce años antes, White fue secundado por 350 músicos locales que incluían, según el programa impreso, profesores, diletantes, estudiantes masculinos y femeninos del Conservatorio Nacional de Música, las orquestas de la Sociedad Santa Cecilia y de la Academia Musical de Santiago y un gran coro, a los que se agregaron las bandas de la brigada policial y de los tres regimientos acuartelados en Santiago: Artillería, Cazadores y el Batallón 4º de Línea.

Durante este festival, White cambió su papel de violinista por el de director. Ambos programas se iniciaron con la Canción Nacional de Ramón Carnicer,

con la participación de las orquestas, bandas y coros. Después se tocó la obertura de *Guillaume Tell*, de Rossini, por ambas orquestas, enseguida el gran coro de las dagas de *Les Huguenots* ejecutado por ambas orquestas, bandas y coros, terminándose la primera parte con el vals "El Céfiro", de Joseph Gungl, a cargo de las orquestas y bandas.

La segunda parte se inició con la obertura de *Otello*, de Rossini, con las bandas combinadas. Después se tocó la *Canción patriótica*, de Federico Guzmán, por los coros y bandas, seguido por el tercer y cuarto movimiento de la Sinfonía Pastoral de Beethoven, y la Gran Marcha de *Fausto*, de Gounod, ejecutada por la combinación de coros, orquestas y bandas. El concierto culminó con una *Zamacueca chilena*, la que después de una introducción a cargo de 25 guitarristas, fue cantada por los coros combinados, acompañados por las orquestas y las bandas⁵⁸.

Según *El Estandarte Católico* y a pesar del frío y la lluvia, estos conciertos fueron lo mejor del programa oficial en la celebración del día de la Independencia de Chile en 1878⁵⁹. El teatro estaba casi lleno y el público aplaudía permanentemente a White con entusiasmo⁶⁰, mientras dirigía por los menos dos de las obras de memoria, la Sinfonía Pastoral, de Beethoven y la Gran Marcha, de Gounod⁶¹. El 19 de septiembre White agregó una obra suya, el *Himno heroico*⁶², culminando el evento con la entrega de una medalla de oro adquirida por "los admiradores de Santiago"⁶³.

La *Canción patriótica*, de Federico Guzmán, es la única obra de compositor chileno que se sepa, hasta la fecha, fuera programada por White durante su gira. El internacionalmente famoso pianista y compositor Federico Guzmán, hijo de Fernando Guzmán y Josefina Frías, era hermano de Eustaquio Segundo Guzmán. White y Federico Guzmán tuvieron un contacto estrecho en Lima durante la gira del violinista cubano, entre agosto y diciembre de 1877, antes de venir a Chile. Federico Guzmán vivió en Lima entre 1871 y 1879 con su esposa, la pianista Margarita Vaché, y otro hermano, el violinista e impresor de música, Fernando Guzmán⁶⁴. En el estreno de White, el 29 de agosto de 1877 en el Teatro Principal⁶⁵, Federico Guzmán lo acompañó en una Fantasía de concierto basada en *Robert le Diable*, presumiblemente de Alard. En el segundo concierto, el 1 de septiembre de 1877, Federico Guzmán acompañó a White en su Fantasía sobre *Martha*⁶⁶. El 28 de septiembre Federico Guzmán participó en el concierto de White y Reynaldo Rebagliati, ofrecido en el Teatro Principal⁶⁷, y el 3 de noviembre, en la que fuera anunciada como "función de gracia", Federico Guzmán, White y dos ejecutantes llamados Crespo y Beriola ejecutaron una transcripción del último terceto de *Ernani*⁶⁸.

Es obvio, entonces, que la relación personal de White con Federico Guzmán tuvo mucho que ver en la programación de la *Canción patriótica*. Esta obra, dedicada a Benjamín Vicuña Mackenna —Intendente de Santiago entre 1872 y 1875—, estaba basada en un texto de Bernardo Vera y Pintado, anteriormente usado por el compositor Manuel Robles para el Himno Nacional chileno, ejecutado por primera vez el 20 de agosto de 1820. La música de Robles fue reemplazada en 1828 por la que el Gobierno de Chile encargó al español

Ramón Carnicer a través de su representante diplomático en Londres. El texto de Bernardo Vera y Pintado fue sustituido en 1847 por el poema de Eusebio Lillo⁶⁹. Según un largo artículo publicado en *Las Novedades*, Federico Guzmán pretendía reemplazar el himno de Carnicer-Lillo por su *Canción patriótica*, como la Canción Nacional de Chile, al escribir una melodía fácil de cantar y al alcance de la mayoría de la gente⁷⁰. Puede suponerse, por lo tanto, que White dirigió la *Canción patriótica* el 18 y 19 de septiembre, no sólo porque era apropiada para la ocasión, sino que para darla a conocer a una gran audiencia en el más importante teatro de Santiago. Después de White, el educador Bernardo Göhler se esforzó también para dar a conocer la *Canción patriótica* a todo nivel, al incluirla en 1888 y en 1910 en las ediciones de sus *Cien cantos escolares*, para todos los colegios públicos chilenos. Es significativo que tanto Göhler como White combinaran la *Canción patriótica*, de Federico Guzmán, con la *Canción Nacional de Chile*, de Carnicer-Lillo, al colocarlas juntas en el "Cuaderno segundo" de su colección⁷¹. Para los conciertos de 1878 es muy probable que White utilizó la edición impresa de la *Canción patriótica*, presumiblemente la realizada en París por Choudens Père & Fils en 1875 para piano y voz y para piano solo, que había sido distribuida simultáneamente en Valparaíso y Lima⁷².

Los movimientos tercero y cuarto de la Sinfonía Pastoral de Beethoven, junto al finale del segundo Trío para piano de Félix Mendelssohn, son las dos únicas obras clásicas, documentadas hasta la fecha, que fueron presentadas por White en Chile en conciertos públicos. En cambio, en Lima prefirió, por lo general, demostrar su soberbia maestría en la interpretación de la música clásica en veladas privadas. Es así como en noviembre de 1877 tocó el Concierto para violín de Mendelssohn durante un concierto privado de la Sociedad Octoquirofónica de Lima en casa de su fundador, de apellido Mould. El periódico *El Comercio* informó que a esta sociedad pertenecía un grupo de "entusiastas artistas", quienes se reunían regularmente para ofrecer conciertos privados a sus miembros e invitados. Por esto, White fue hasta acusado de haber "estafado al público" por su política a lo zaino, de reservar la música clásica sólo para "los iniciados", ofreciendo las "variaciones de óperas más o menos conocidas y aires nacionales" para el público que pagaba para escucharlo en la sala de concierto⁷³. Quizá para evitar una crítica similar en su festival de Chile, White dirigió la Sinfonía Pastoral, de Beethoven, junto a música patriótica, extractos de óperas muy conocidas, un vals y una pieza popular como la *Zamacueca*, combinando así la música artística con el tipo de repertorio que por lo general se presentaba en los conciertos públicos en toda Latinoamérica durante el siglo XIX. Esta es la razón por la cual la sinfonía de Beethoven fue escuchada en septiembre de 1878 por un auditorio considerablemente más grande que aquel de la primera audición en Chile de 1869, auspiciada por la Sociedad Musical Orfeón⁷⁴.

No obstante, White fue criticado en el periódico *Las Novedades* por haber omitido los dos movimientos iniciales de la Sinfonía Pastoral de Beethoven y por programar una *Zamacueca* en un lugar tan respetable como el Teatro

Municipal. El comentarista desaprobó, además, a los “tocadores de guitarra vestidos tan mal como los que tuvimos ocasión de *admirar*”⁷⁵.

Pero el comentarista de *Las Novedades*, en cambio, dejó muy en claro que el público del Teatro Municipal se entusiasmó tanto con la *Zamacueca chilena*, lo que “nos revela cómo nuestros antepasados hayan conseguido hasta sanar enfermos por medio de esta cantinela”⁷⁶. En realidad era sabido que la zamacueca producía este tipo de reacción desde comienzos de la década de 1830, cuando comenzó a bailarse en público. Por ejemplo, en 1859, cuando la actriz Celestina Thierry bailó la zamacueca, se informó que el público estalló en “gritos de una alegría desesperada”⁷⁷. En realidad se transformó en algo de tal importancia que en 1869 un periódico calificó a la zamacueca como un “alarmante baile popular”⁷⁸. Sin duda fue esta popularidad la que impulsó a White a programar la zamacueca, dada la costumbre predominante del pueblo chileno a bailarla por todas partes durante las fiestas del 18 y 19 de septiembre⁷⁹.

V

Después del concierto del 8 de septiembre y de los conciertos del 18 y 19 de septiembre, el nombre de White fue públicamente ligado a la zamacueca chilena. En el concierto del 22 de septiembre que se realizó en el Teatro de la Victoria de Valparaíso, White fue acompañado por el conocido pianista Fabio Depetris. Según el comentarista de *La Patria*, “el público se entregó a un verdadero delirio al aplaudir al artista, haciéndolo salir por cuatro veces a la escena. El señor White, para corresponder a esas muestras de simpatía, ejecutó por dos veces un par de salerosas zamacuecas, que, es escusado decirlo, llevaron el entusiasmo a un grado indecible”⁸⁰.

Ediciones impresas de los ejemplares de las dos *zamacuecas* tocadas en Valparaíso aparecieron en Chile durante el resto del siglo XIX. La primera edición fue impresa por Eustaquio Segundo Guzmán y distribuida a través del Centro Editorial de Música ubicado entonces en el 58-bis de la calle Estado de Santiago. Incluía dos piezas diferentes para voz (o violín) con acompañamiento de piano; ambas mostraban en la tapa un retrato litografiado de White. Los títulos son “Célebre Zamacueca White” y “2ª Célebre Zamacueca White”, respectivamente⁸¹. Otra edición de ambas *zamacuecas* fue preparada por Carlos F. Niemeyer (plancha número 331 y N 32122) distribuidas en Santiago por el Centro Editorial de Música (17. M de calle Estado), en Valparaíso por Librería Universal (13 de calle Esmeralda), y en Lima (en el 195 de la calle Mercaderes)⁸². A pesar que la portada indica que son para piano, la edición de Niemeyer es otra versión para voz (o violín) y piano de las dos *zamacuecas*, levemente diferentes a las de la edición de Eustaquio Segundo Guzmán, y que podrían corresponder a los ítem 328 y 329 de la *Bibliografía Musical*, que Ramón Laval fecha en 1890⁸³. Una versión para piano solo de la primera *zamacueca* fue publicada en Valparaíso por E. Niemeyer & Inghirami como el octavo número de la serie *Bailes Nacionales para el piano*. En 1896, según Laval, apareció la edición de Antonio Alba para voz y guitarra de la primera de estas *zamacuecas*,

además de una de las por lo menos cuatro ediciones para guitarra que realizó Alba de la primera *zamacueca*, ambas impresas en Valparaíso por C. Kirsinger⁸⁴. En 1911 el pianista alemán Albert Friedenthal, quien ofreció conciertos en Chile en 1889, reimprimió la primera *zamacueca* en versión para voz y piano en pp. 6-7, *Hef 4, I Abteilung* de sus *Stimmen der Völker*. Según Friedenthal, White “realizó una gira de conciertos por Chile entre 1870 y 1880 y acostumbraba a tocar esta cueca muy antigua como ‘encore’ en sus conciertos⁸⁵. Friedenthal presentó una versión en castellano y en inglés de la primera estrofa; aquella en castellano, es la siguiente:

Antenoche soñé un sueño
Que dos negros me mataban,
Y eran tus hermosos ojos
Que enojados me miraban.
Qué encanto tienen tus ojos!
O que virtud es del cielo
Que si me miras, me matas
Y si no me miras, me muero.

Estas ediciones contribuyeron de manera decisiva a mantener vivo el nombre de White después de su alejamiento de Chile. Proporcionan la melodía básica, las palabras y el acompañamiento, pero no pretender transmitir la versión de White de la *zamacueca* en violín (ver ej. 1). Al volver a París, White envió a imprenta su propia versión de la primera de estas *zamacuecas*, bajo el título *Zamacueca: Danse Chilienne Pour Violon avec accomp^t. de Piano* (París: Ulysse T. du Wast, 1897)⁸⁶. En el intertanto, esta obra, considerada por el Dr. Robert Stevenson como una de las “preciosas piezas virtuosísticas para violín y piano”⁸⁷ de White, fue conocida ampliamente en el extranjero a través de las deslumbrantes ejecuciones del propio violinista cubano.

Hasta el momento no se ha encontrado una versión similar de la “2ª Célebre Zamacueca White”, aparentemente porque White nunca la tocó en el extranjero⁸⁸. Inclusive prefirió tocar su versión de la primera *zamacueca* desde el concierto que ofreció en San Felipe el 19 y 20 de octubre de 1878, acompañando por Eustaquio Segundo Guzmán⁸⁹. El sacerdote José Agustín Gómez, entonces párroco en San Felipe, escuchó a White tocar nuevamente la *zamacueca* en Río de Janeiro, nueve años más tarde. Gómez era entonces capellán del barco chileno *Almirante Cochrane* que ancló en la bahía de Río de Janeiro en viaje a Europa. La ocasión fue una velada ofrecida por el embajador Emilio Crisólogo Varas en la Legación en Chile, el 1 de enero de 1888, en honor del capitán, el capellán y el cuerpo de oficiales del barco. De inmediato Gómez identificó al compositor “de la famosa *zamacueca* que nos es tan familiar en nuestra patria” y todos los chilenos tuvieron “el gusto de oír aquella melodiosa pieza que nos recordaba a Chile en sus días de regocijo”⁹⁰. Dada esta afirmación, podemos deducir que la *zamacueca* tocada en San Felipe es igual a la que White trajo a Río de Janeiro, o sea, la primera “Célebre Zamacueca White”. Muy posiblemente continuó ejecutando la primera *zamacueca* en los conciertos que ofreció en

Ej. 1

CANTO o VIOLIN.

Ante no — che soñó an sue - ño Ante
Que en canto tie - nen tus o - jos Queeucan

no che so ñe un sue - ño Que dos negros que dos
te tie - nen tus o - jos O que virtud o que

(a) "(1ª) Célebre Zamacueca White" (edición de Carlos F. Niemeyer, plancha número 331).

Talca, Concepción, Chillán, Quillota, La Serena, Coquimbo y Copiapó entre octubre de 1878 y enero de 1879. Como en el caso de San Felipe, todos los comentarios de los periódicos coinciden en afirmar la ejecución de una *zamacueca* y no de dos como en Valparaíso el 22 de septiembre.

VI

La alta sociedad de San Felipe llenó el teatro cuando tocó White allí el 19 y 20 de octubre⁹¹. En cambio, para su concierto inicial en Talca, el 27 de octubre, tuvo que tocar no en el Teatro Municipal, como se anunció inicialmente⁹², sino que en el Hotel Colón, debido a las pocas entradas vendidas⁹³. Una situación similar se produjo en Concepción, donde el concierto del 24 de noviembre tuvo que cambiarse (por la misma razón) del Teatro Municipal al Club Musical⁹⁴. Todos los demás conciertos en el sur se realizaron en salas pequeñas, el Club

PIANO.

CANTO ó VIOLIN.

El fuego de tu mi . ra . . da Ya con . dio mi co . ra . son A .
 Tus o . jos son vi . va lla . . ma Tu bo . ca fi . so co . ral Tu

ma . me prenda a do . ra . . da Que me unare por tu a . mor. El fuego de tu mi .
 son ri . sa ocu . ta por : las Las mas precio . sas del mar Tus o . jos son vi . va

ra . . da Ya con . dio mi co . ra . son a . ma . me prenda a do . ra . . da Que
 lla . . ma Tu bo . ca fi . so co . ral Tu son ri . sa ocu . ta por : las Las

(b) "2ª Célebre Zamacueca White" (edición de Carlos F. Niemeyer, plancha número 3122).

Musical de Concepción, el 5 y 10 de noviembre⁹⁵; el Salón de Señoras en Chillán, para el concierto del 14 de noviembre⁹⁶; y el "Club Union i Progreso" de Talca, para el concierto del 8 de diciembre⁹⁷.

La menor cantidad de público en las ciudades sureñas no disuadió a White, quien demostró su acostumbrada generosidad para con sus compañeros músicos. El concierto del 10 de noviembre fue un beneficio para él, y también lo fue para la caridad local, en esta ocasión, el Hospicio de Concepción. La entrada neta fue por la reducida suma de alrededor de 277 pesos. White destinó 150 pesos al Hospicio y donó el saldo al Club Musical, junto a una carta de agradecimiento para el Directorio por la calurosa acogida que le otorgaron y por la contribución del Club Musical al brillante éxito de su concierto en la ciudad. A su vez, *La Revista del Sur* agradeció a White y comentó "no es sólo un gran artista, sino que también la Caridad, ocupa un gran lugar en su corazón, que

ama el arte, desea su adelanto y contribuye con su dinero para conseguirlo". Después White fue nombrado "socio honorario" del Club, haciéndosele entrega del diploma correspondiente⁹⁸.

El número de músicos que actuó con White en el sur varió según la ciudad. En el concierto del 8 de diciembre en Talca participó un pianista local de nombre Valk solamente⁹⁹. El 14 de noviembre en Chillán actuaron tres músicos, "nuestro conocido profesor" de piano Ricardo Haydn, según *La Discusión*, otro pianista de nombre J. Gabler y el clarinetista José Bagolini, que vino de Concepción donde era "Director Jeneral Musical" del Club Musical, y que también tocó en el concierto del 24 de noviembre en Concepción¹⁰⁰. El número de músicos que colaboró en Concepción fue significativamente mayor. Esta era entonces la ciudad más floreciente al sur de Santiago con respecto a la actividad musical. Cinco músicos tocaron con White en Concepción el 24 de noviembre¹⁰¹, no menos de ocho músicos el 5 de noviembre¹⁰², y no menos de veintiuno el 10 de noviembre¹⁰³. Algunos de estos músicos estaban emparentados, como por ejemplo el pianista Domingo Binimelis, entonces "Vice-Director Jeneral" del Club Musical, con Andrés y María Matilde Binimelis¹⁰⁴.

Sin duda alguna, más importante que el Vicedirector del Club Musical era el pianista, compositor y maestro Giuseppe [=José] Soro (nacido en Alessandria, Italia, en 1840), quien residió en Montevideo, Uruguay, y en Buenos Aires, Argentina, antes de llegar a Concepción, donde se casó con la distinguida dama de la alta sociedad Pilar Barriga y fue padre de Enrique Soro (1884-1954), galardonado en 1948 con el Premio Nacional de Arte. Giuseppe [José] Soro participó en el concierto del 5 de noviembre. El 10 de noviembre, junto a Isabel y Carmen Barriga, presumiblemente hermanas de Pilar, Soro acompañó *L'Imeneo*, de Fabio Campana, dúo para soprano, contralto y piano¹⁰⁵.

En las ciudades del sur White evitó totalmente la música artística. El grueso del repertorio fue integrado por trozos de óperas muy conocidas, su Fantasía sobre *Martha*, su Aire y Quinteto de *La Sonnambula* y de Alard, las fantasías sobre *Robert le diable*, *Il trovatore* y *Un ballo in maschera*, para violín y piano. En Chillán, el 14 de noviembre, White al piano, acompañó a José Bagolini en la Gran Fantasía de Ernesto Cavallini para clarinete y piano sobre temas de *Il trovatore*¹⁰⁶. Diez días más tarde en Concepción, White tocó la parte de violín del cuarteto de *Rigoletto* en arreglo de Durand, acompañado por Domingo Binimelis al piano y otro músico local, cuyo nombre era Turenne, en órgano¹⁰⁷. Además, los otros dos conciertos ofrecidos en Concepción se iniciaron con oberturas de óperas: *Jean d'Arc*, el 5 de noviembre; *La Muette de Portici*, de Auber, y *Zampa*, de Hérold, el 10 de noviembre¹⁰⁸.

Entre las piezas no operáticas, el 8 de diciembre programó en Talca "Une pastorale intitulée *la Melancolie*" para violín y piano, de François Hubert Prume¹⁰⁹. En Concepción White acompañó en violín a tres músicos locales el 10 de noviembre en el *Ave Maria*, de Charles Gounod, "mélodie religieuse adaptée au 1^{er} prélude de J.S. Bach", para violín, órgano [=armonio], piano y voz¹¹⁰. Las brillantes variaciones de White sobre *El Carnaval de Venecia*, figuraron al

término de los programas de Concepción el 10 de noviembre y de Chillán el 14 de noviembre¹¹¹. Para terminar el segundo de los conciertos en Talca, el 8 de diciembre, White se lanzó con las variaciones sobre *El Carnaval de Venecia*, de Paganini¹¹², compositor con quien los críticos chilenos lo compararon con frecuencia¹¹³.

El 10 de noviembre en Concepción se tocó la *Cantata a la Providencia*, de Pedro Pablo Tagliaferro. Esta cantata fue estrenada en Santiago el 8 de septiembre y se repitió el 15 de septiembre en dos de los conciertos en los que White participó como artista invitado¹¹⁴. Posteriormente fue ejecutada de nuevo con gran éxito en el Club Musical de Concepción el 31 de octubre¹¹⁵.

Tagliaferro, quien también participó el 5 de noviembre, era de origen francés. En 1872 llegó a Chile desde el Brasil y llegó a ser muy conocido como profesor de música en varios colegios de Santiago y fue fundador del *Orphéon Français* en 1882¹¹⁶. Posteriormente este “bravo professore di canto e pianoforte”, según Vincenzo Cernicchiario, volvió al Brasil antes de 1890 y fue el padre de la famosa pianista Madalena [= Magdalena] Tagliaferro, nacida en São Paulo en 1894¹¹⁷. La *Cantata a la Providencia* para dos solistas, coro mixto y orquesta, estaba basada en un poema de Juan Agustín Barriga, quien con tanta elocuencia dio la bienvenida a White a Santiago en abril. La música se inicia con una introducción coral de dos estrofas seguida por dos solos, para soprano y barítono, respectivamente, para terminar con la sección coral inicial¹¹⁸.

La *Zamacueca* tuvo un éxito resonante cada vez que White la ejecutara en las ciudades sureñas. En Concepción el 5 de noviembre, en lo que *La Revista del Sur* consideró un concierto fuera de serie en la historia del Club Musical, la *Zamacueca*, según un cronista, fue tocada como “encore” “con la sal y maestría que solo el señor White posee”. Y agregaba: “el público estaba impaciente, i gustoso habria cambiado el salon del Club en salon de baile y habria bailado nuestro baile popular tan hábilmente ejecutado por el señor White”¹¹⁹. El 8 de diciembre en Talca la *Zamacueca* fue anunciada en el programa impreso y tuvo que ser repetida tres veces¹²⁰. En Chillán, el 14 de noviembre, el público que llenaba la sala, al final del programa, exigió a gritos la repetición de la *Zamacueca*. El comentarista de *La Discusión* informó que esta obra provocó un gran frenesí en el público y agregó el siguiente comentario¹²¹:

“La zamacueca tocada en violin por el señor White es algo que arrebató.

La gracia natural de nuestro precioso baile nacional, sus movimientos, ya rápidos i juguetones, ya compasados i serios, fueron interpretados fielmente por el célebre violinista”.

Después de dar a conocer a viva voz el deseo del público que se repitiera el concierto, el comentarista apuntaba que “nuestra sociedad querría oír al célebre violinista ejecutar alguna de las lindas Habaneras que tanto nos gustan”¹²².

VII

Desde Talca White viajó al norte a terminar su gira por Chile. Después de detenerse en Santiago¹²³ ofreció dos conciertos en el principal teatro de Quillota, el 21 y 22 de diciembre¹²⁴. En el primer concierto no se llenó la sala por los altos precios, según *El Correo de Quillota*¹²⁵. En el segundo concierto se redujeron los precios a la mitad; no obstante, el auditorio nuevamente fue escaso en el teatro de Quillota¹²⁶. En cambio, hubo gran asistencia en los más importantes teatros de La Serena el 6 y 12 de enero de 1879 y en Copiapó el 24 de enero. El periódico local *La Reforma* informó que "cuantos profesores i amantes de la música tienen La Serena i Coquimbo notamos... entre la buena concurrencia que llenaba palcos i platea" en el concierto del 6 de enero. Agrega que si bien no había "un auditorio exesivo o extraordinario, rara vez habíamos presenciado uno mas brillante i escojido. Nos hacia recordar los buenos tiempos del inmortal Gottschalk i de [Federico] Guzman"¹²⁷. Solamente el concierto del 11 de enero se realizó en una sala más pequeña, el Hotel de Francia, en el puerto de Coquimbo¹²⁸.

Por lo general, los músicos que colaboraron con White en esta parte de su gira fueron menos que en las ciudades del sur, pero la mayoría de ellos eran artistas meritorios. En Quillota participó la soprano de ópera Carolina Zúñiga de Valencia, quien en esa época era profesora de voz y piano en la ciudad¹²⁹, y Eustaquio Segundo Guzmán, quien lo acompañó como pianista y tocó dos o tres solos. En La Serena, White fue secundado por dos músicos locales de nombre Luis Scherff y Enrique Manfredi¹³⁰. Este último nació en Italia y después de trabajar en Copiapó como director de bandas se trasladó a La Serena, ciudad en la que continuó dirigiendo bandas y se transformó en un muy conocido profesor con numerosos alumnos de la alta sociedad¹³¹. Entre 1886 y 1888 Manfredi actuó como Subdirector del recién reorganizado Conservatorio Nacional de Santiago¹³². En Copiapó cooperó con él Alaide Pantanelli de Gaitán¹³³, "conocida artista dramática", pianista competente e hija de la famosa soprano Clorinda Pantanelli, quien era también reconocida como traductora de obras literarias del francés e italiano¹³⁴.

El programa de Quillota del 21 y 22 de diciembre fue similar a los que White había ofrecido con tanto éxito en las ciudades del sur en el último trimestre de 1878. Repitió su Fantasía sobre *Martha*, sus Variaciones sobre *El Carnaval de Venecia*; las Fantasías de *Robert le diable*, y *Un ballo in maschera*, de Alard. Pero fue la *Zamacueca* la que provocó una vez más el fervoroso entusiasmo tanto entre el público como en los críticos de Quillota y las ciudades del norte¹³⁵. Algunos periódicos se refirieron exclusivamente a la *Zamacueca* en especial, al alabar hiperbólicamente las cualidades de White como compositor y ejecutante, y dejaron de mencionar las demás obras de sus programas.

El concierto de Quillota del 21 de diciembre fue quizá el más auténticamente "americano" de toda la gira por Chile. No se inició con una pieza de bravura ejecutada por White ni tampoco con una obertura orquestal como fue la costumbre en sus conciertos de Chile, de los que se preservan programas. Eustaquio Segundo Guzmán tocó al comienzo las variaciones para piano de

Gottschalk basadas en *Il Trovatore*, terminando la primera parte con *Murmures éoliens* (este puede haber sido un homenaje de White y Guzmán al pianista y compositor norteamericano, quien acompañó a White en su primer concierto público en Matanzas, Cuba, el 21 de marzo de 1854, lo “que le permitió obtener fondos para viajar a Francia”¹³⁶). En 1866 Gottschalk realizó una triunfal gira por Chile, durante la cual fue secundado por Eustaquio Segundo Guzmán¹³⁷, entre otros músicos locales). Además, Carolina Zúñiga cantó un aria de *La Traviata*, una no especificada gran aria de *Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes (la única ópera escrita por un compositor latinoamericano durante el siglo XIX, estrenada desde México hasta Chile), y la canción española *Lola*, escrita por el compositor español Sebastián Iradier.

VIII

White permaneció en Buenos Aires entre mediados de mayo y el 25 de julio de 1879¹³⁸. El 4 de junio realizó su debut en el Teatro Colón. Seis semanas más tarde, el 18 de julio, y con la colaboración de varios músicos locales, ofreció su concierto de despedida en la Sociedad del Cuarteto, cuya sede estaba ubicada en Calle de Corrientes 68. Según *La Gaceta Musical*, 6ª Época, el programa de despedida incluyó el scherzo del primer Trío para piano en Re menor de Mendelssohn, la *Chacona* de Bach, el Andante con Variaciones y el Finale de la Sonata Kreutzer op 47 de Beethoven, la Fantasía sobre *Otello* de Ernst y las Variaciones *Di tanti palpiti*, de Paganini. Después de tocar la pieza de Ernst, se le entregó una medalla de oro y una bella “estrella de flores”.

Como el público incansablemente pedía otras obras, White tocó sus “Aires peruanos” y luego un “Aire chileno” (=Zamacueca); ambas obras fueron aplaudidas con entusiasmo¹³⁹. Combinar en un mismo concierto público la *Zamacueca* con la *Chacona* de Bach, movimientos de la Sonata Kreutzer, el Trío de Mendelssohn, comprueba la gran receptividad hacia la música artística europea que existía entonces en Buenos Aires, que se debía sin duda a la continuada actividad de la Sociedad del Cuarteto que se desarrollaba desde 1875¹⁴⁰. Durante la estadía de White en Buenos Aires, el cuarto aniversario de esta sociedad fue celebrado con un gran concierto en el Teatro de la Opera, el 9 de julio, que contó con la presencia del presidente Mitre, otras autoridades, diplomáticos extranjeros e invitados de las más importantes familias de la sociedad bonaerense, periodistas y profesores de música. Entre las obras que se ejecutaron figuró la Sinfonía Eroica, de Beethoven¹⁴¹. White fue invitado a participar¹⁴², pero no pudo tocar en este concierto debido a un compromiso previo en Montevideo, Uruguay¹⁴³.

El 25 de julio de 1879 White abordó en Buenos Aires el vapor inglés *Saturno*, desembarcando el mismo día en Montevideo¹⁴⁴. Durante su estada de casi dos meses este “Paganini cubano” fue aclamado con un entusiasmo vibrante por los principales diarios de la capital uruguaya¹⁴⁵. Los costosos regalos que recibió poco antes de su partida a Río de Janeiro, el 23 de septiembre en el vapor *Iberia*¹⁴⁶, testimonian el aprecio que se había labrado en los más altos círculos de la Sociedad de Montevideo.

White se presentó en dos de los más importantes teatros de la ciudad, el teatro Cibils, en los intermedios de una función de una compañía de zarzuela realizada el 26 de julio¹⁴⁷, y el Teatro Solís, en los intermedios de la puesta en escena de *Un ballo in maschera* y de *Lucia di Lammermoor* realizadas el 6 y 8 de agosto, respectivamente¹⁴⁸. El 7 de agosto tocó en una soirée en la Legación del Brasil en Uruguay, con la asistencia de "Ministros de estado, diplomáticos, marinos extranjeros y algunas otras personas notables de la sociedad montevideana"¹⁴⁹. El 16 de agosto se presentó en los salones del Club Uruguay en un concierto seguido de un baile de sociedad¹⁵⁰. El 17 de agosto participó en un "Concierto vocal é instrumental" en "los salones del señor doctor don Joaquín Requena, en celebración del natalicio de este caballero, cuya esposa se propuso festejar ese día con una reunión de las personas de su íntima relación, invitadas familiarmente para un concierto"¹⁵¹. Estas tres son sólo algunas de las reuniones sociales en que figura su nombre. Un comentarista del diario *La Nación* apuntaba el 24 de agosto que "en todas partes se improvisan conciertos y soirées con el aliciente de oír á White"¹⁵². Su nombre figura también en los programas de un concierto el 29 de agosto a beneficio de la "Sociedad Amigos de la Educación Popular"¹⁵³, de un concierto privado el 4 de septiembre¹⁵⁴ y de otro concierto de beneficencia el 9 de septiembre¹⁵⁵. En medio de esta actividad plétórica en lo musical y lo social se dio tiempo además para ofrecer clases a señoritas aficionadas "con éxito asombroso"¹⁵⁶. Una de ellas parece haber sido María Manuela Álvarez, quien el 29 de agosto ejecutó una *Fantasia sobre Norma*, de Alard, acompañada al piano por White¹⁵⁷.

Las obras basadas en temas de ópera ocupan un lugar preeminente en los programas de Montevideo¹⁵⁸. No es sorprendente por tanto que al hacer donación pública de dos de sus obras al conocido violinista Alejandro Uguccioni, White prefiriera "sus dos fantasías sobre motivos de *Marta y Sonámbula*"¹⁵⁹. Figuraron además obras virtuosísticas tales como *La Melancolie*, de Prume (Teatro Solís, 8 de agosto), y las variaciones de Paganini sobre *El Carnaval de Venecia* (Teatro Cibils, 26 de julio), sin que faltara la *Zamacueca* ejecutada al cierre del "Concierto vocal é instrumental" del 17 de agosto¹⁶⁰, como otra manifestación del recuerdo público que White hiciera en Montevideo de su estada de más de quince meses en Chile¹⁶¹.

En cambio, la música artística de raigambre europea no fue ejecutada por White en sus conciertos públicos de Montevideo. Existió una posibilidad en un concierto anunciado el 6 de agosto como su despedida¹⁶², y para el cual la "Sociedad musical 'La Lira'" "galantemente y por especial obsequio le había cedido su salón"¹⁶³. (Bajo el nombre de "Sociedad musical de aficionados La Lira" se había fundado esta agrupación el 20 de diciembre de 1873, y entre sus propósitos estaba el de divulgar en Montevideo de manera regular la música de cámara¹⁶⁴. Cuatro de los músicos que ofrecieron generosamente su cooperación para la realización del concierto se habían destacado por su interés en dar a conocer la obra de los grandes maestros de los siglos XVIII y XIX. Ellos eran el violinista Alceo Caneschi, el violinista Miguel Ferroni, el violoncellista César Bignami y el pianista Enrique Engelbrecht. Caneschi, Ferroni y Bignami inte-

graban un cuarteto que bajo el nombre de “Sociedad del Cuarteto para la ejecución de la música clásica” había iniciado sus conciertos en el local de la Sociedad La Lira el 5 de junio de 1878¹⁶⁵. Por su parte, Enrique Engelbrecht había participado en algunos conciertos de este cuarteto¹⁶⁶, tanto como en los conciertos del cuarteto del Club Alemán Froshin¹⁶⁷, que se iniciaron el 29 de julio de 1878¹⁶⁸. Entre otras obras, el programa del 6 de agosto contemplaba la Balada op. 47 de Chopin a cargo de Enrique Engelbrecht y dos composiciones de cámara, el Cuarteto op. 18, N° 5 en La Mayor de Beethoven y el “Himno austríaco (andante con variaciones)”, de Haydn (=“Gott erhalte Franz den Kaiser”, segundo movimiento del cuarteto Hob. III:77), con White en el primer violín junto a Caneschi, Ferroni y Bignami. A última hora, este concierto se suspendió, y White se presentó el 6 de agosto en el Teatro Solís junto a la compañía de ópera. En un aviso publicado en *El Telégrafo Marítimo*, la “Sociedad musical ‘La Lira’” informó a sus socios que “no tendrá lugar el concierto anunciado para el miércoles 6 del corriente, por haber faltado el Sr. White á su compromiso para con la Sociedad”¹⁶⁹. Aparentemente, White prefirió no formular una respuesta pública a esta acusación, y continuó con su actividad de conciertos en Montevideo dentro de los lineamientos que ya han sido indicados.

Desde el mes de julio se había anunciado la llegada de White a Río de Janeiro a través de la *Revista Musical e de Bellas Artes*. Un comentario de esta publicación destacaba a White como “o mais notavel discipulo de Allard e quicá o maior gloria do Conservatorio de Pariz”¹⁷⁰. Poco después de su llegada a fines de septiembre¹⁷¹, inició sus actuaciones el 17 de octubre en la *Salão Arthur Napoleão & Miguéz*. La *Revista Musical e de Bellas Artes* informó: “Al final, O auditorio chamou-o repetidas vezes. José White tocou ainda a pedido geral uma graciosa *Zamacueca*”¹⁷². Al final de su segundo concierto en Río de Janeiro el 28 de octubre White tocó nuevamente su *Zamacueca* como encore¹⁷³. En el último concierto de la temporada de 1879 de la *Sociedad Philharmonica Fluminense*, el 19 de diciembre, White combinó nuevamente la *Chacona* de Bach con la *Zamacueca*, acompañado por Alfredo Napoleão, hermano del famoso pianista portugués, Arturo Napoleão¹⁷⁴. El comentarista del *Jornal do Commercio* escribió sobre estas “variaciones de la *Zamacueca*” (“variações da *Zamacueca*”) como sigue: “White, quando o applaudem, costuma dar como *quebra* uma variações da *Zamacuéca*. É um devaneio musical, burlesco, como uma caricatura de Cham, espirituoso e ligeiro, como um desenho de Grévin. A *Zamacuéca* é como uma gargalhada em muitas arcadas e que só tem uma cousa séria — a difficuldade”¹⁷⁵.

Cuatro meses más tarde, la *Zamacueca* había llegado a ser tan conocida en Río de Janeiro, que se la llamaba “a popular *Zamacueca*” por el comentarista de un concierto de caridad, ofrecido por White en Petrópolis el 28 de abril, acompañado por músicos aficionados locales¹⁷⁶. En el intertanto, Lucien Lambert, el “conhecido e estimado professor”¹⁷⁷, realizó una versión para piano solo, editada en enero de 1880 en la imprenta de Arturo Napoleão & Miguéz¹⁷⁸. En el *Jornal do Commercio*, del 14 de enero de 1880, se comentó que

“Esta peça tornou-se celebre entre nós pela admiravel interpretação que lhe dava o rabequista José White”¹⁷⁹. El 15 de febrero en el mismo periódico se anunciaba la versión para piano de Lambert en los siguientes términos: “Este arranjo [Lambert] imita con summa felicidade as variações que o celebre violinista White tocava na rabeca e produz um bellissimo effeito”¹⁸⁰. Esta edición no ha sido encontrada hasta la fecha. Pero una copia de la *Zamacueca* (*Danse Chilienne*) de José White Transcrite pour piano par Lucien Lambert (París: Colombier, plancha número C. 3846 [1881]), es muy posible que sea una reimpresión de la edición brasileña original, y se conserva en la Biblioteca Nacional de París¹⁸¹. En junio de 1881 otra versión para piano de la *Zamacueca* fue editada en Buenos Aires¹⁸².

La versión para piano de Lambert de la *Zamacueca* es más corta que la versión para violín y piano editada en París en 1897. Esta última se inicia con una introducción de 25 compases del violín y el piano y se basa en la figura rítmica que es característica del acompañamiento de la guitarra en la *zamacueca* folklórica. Esta figura es tratada de manera altamente virtuosística en la introducción mediante pizzicati de ambas manos en combinación con diversos tipos de arcada, y se elabora en el acompañamiento del piano a través del resto de la pieza (ver ej. 2). Después de la introducción el violín ofrece siete variaciones de la melodía de la *zamacueca* que duran 12+12+16+12+16+12+12 compases (ver ej. 3). La parte del violín presenta grandes exigencias técnicas, tales como dobles y triples cuerdas en las primeras cuatro variaciones, y armónicos en el registro más agudo, desde la quinta hasta la séptima variación. Entre la quinta y la sexta variación se introduce una sección de 16 compases que se inicia en Si

Ej. 2

(Pizzicato de la main droite +
(Pizzicato de la main gauche +

De la palette on faisant
vinter l'archet

p

José White, *Zamacueca* (1897), cc. 5-13.

Ej. 3

José White, *Zamacueca* (1897), cc. 54-65.

bemol mayor y después vuelve a Sol mayor, el tono principal de la pieza¹⁸³. En la versión de Lambert para piano la introducción dura sólo 5 compases y es seguida de seis en vez de siete variaciones de 12+16+16+16+16+16+1 compases. La quinta y sexta variación están emparentadas con la sexta y séptima variaciones de la publicación de 1897. Además, la versión de Lambert no incluye material alguno relacionado con la sección que se inicia en Si bemol mayor de la versión de 1897 para violín y piano. Es posible presumir, entonces, que la *Zamacueca* de White editada en 1897, es una elaboración de una versión más corta anterior, cuyo plan general es mantenido en la versión para piano solo de Lambert. En todo caso, la primera edición de la "Célebre Zamacueca

White", editada en Santiago por Eustaquio Segundo Guzmán se inicia igual que la versión para piano de Lambert, con una introducción de cinco compases, seguida por dos repeticiones de la melodía que duran 16 y 12 compases, respectivamente (ver ej. 1b).

La popularidad de la *Zamacueca* de White en Río de Janeiro inspiró por lo menos dos zamacuecas para violín y piano de compositores brasileños. Una de ellas es la *Zamacuéca, Dansa Chilena, Transcrição para Violino e Piano* de Nicolino Milano, editada en Río de Janeiro por Manuel Antonio Guimarães (plancha número 4637), sucesor de "Buschmann Guimarães & Irmão", y ubicada entonces en Rua dos Ourives 50, 52¹⁸⁴. La otra es la *Zamacuéca, Danse Chilienne, Fantaisie pour violon avec accompt. de piano*, de Roberto Kinsman Benjamin, editada en Londres en 1916 por Weekes & Co. (Hanover St. Regent St. W., plancha número W. 6801)¹⁸⁵.

Nicolino Milano nació en Lorena, estado de São Paulo¹⁸⁶, de padres italianos, y estudió música en el Club Beethoven¹⁸⁷ y el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro¹⁸⁸. Era violinista, profesor y compositor de música para revistas teatrales, conocido en Brasil tanto como "um dos melhores musicos do Rio de Janeiro" de la década de 1890 y un "icorregivel bohemio"¹⁸⁹, quien no realizó una carrera de solista a la altura de su gran talento¹⁹⁰. No obstante, Milano alcanzó honores en Portugal, donde trabajó durante muchos años como músico de la corte y además en Francia y Bélgica¹⁹¹. Kinsman Benjamin nació en Río de Janeiro el 3 de septiembre de 1853 y murió allí el 31 de marzo de 1934¹⁹². Su ancestro era británico y vivió con sus padres en Europa desde la niñez y obtuvo una educación musical completa en Holanda, Alemania e Inglaterra. A su regreso a Río de Janeiro en 1872, trabajó en el Banco Inglés de Río de Janeiro hasta 1886 y simultáneamente tuvo actividad musical como organizador, compositor, violinista, profesor, director de orquesta, además de escribir una guía sobre ópera que fue editada en 1884¹⁹³. Fue fundador e inspirador líder del Club Beethoven, en el que entre el 4 de febrero de 1882 y el 22 de agosto de 1889 se ofrecieron 136 conciertos de música de cámara, 4 grandes conciertos sinfónicos y 5 veladas musicales¹⁹⁴. Simultáneamente el Club Beethoven patrocinó una academia musical con profesores de buena categoría, que llegó a tener una matrícula de 200 estudiantes¹⁹⁵. Estos conciertos del Club Beethoven tenían por meta crear en la sociedad del segundo Imperio en Río de Janeiro el amor por la música de cámara y sinfónica de los grandes maestros.

En sus *zamacuecas* Milano y Benjamin elaboran de una manera distinta la versión original de White. Milano comienza con una introducción de cinco compases seguida por cuatro variaciones de la melodía que duran 16 compases cada una. Además repite la introducción después de la primera y segunda variación, recurre a armónicos en el registro más agudo del violín, en la tercera y cuarta variaciones y no modula en ninguna parte de su *Zamacuéca* a Si bemol mayor. La *fantaisie* de Benjamin está encabezada por la indicación "Tempo di Bolero", al igual que la versión de White de 1897, e incluye seis variaciones de la melodía. Tal como Milano y Lambert no modula nunca a Si bemol mayor. No

obstante, existen pasajes en la *Zamacuéca* de Benjamin que más bien se asemejan a la versión de Milano que a la *Zamacueca* de White. Este es el caso de un pasaje de la introducción de Benjamin que reaparece en el transcurso de su *zamacueca* (ver ej. 4) y del estilo en que trata los armónicos en la quinta y sexta variaciones (ver ej. 5). Pero Benjamin, a diferencia de Milano o White, no confía exclusivamente al piano el tratamiento de la figura rítmica que proviene de la *zamacueca* folklórica. Benjamin añade, además, una sección en 9/8 y Sol menor señalada como "Andante e con tristezza". Esta última, al margen de las terceras paralelas en dobles cuerdas, no tiene relación alguna con las versiones de Milano o White. Se presume, por lo tanto, que las *Zamacuecas* de Milano y Benjamin no sólo provienen del mismo modelo, sino que también tienen una relación directa entre ellas mismas y que es sólo Benjamin quien expande el modelo original mediante la agregación de material nuevo.

Además de Milano y Benjamin, Ernestino Serpa es otro violinista que contribuyó a divulgar la *Zamacueca* en Río de Janeiro. El 23 de mayo de 1897, Serpa tocó la *Zamacueca* de White en el Teatro Lyrico en un concierto de caridad organizado por la *Corporação Orchestral* a beneficio de la *Caixa*

Ej. 4

The musical score for Ej. 4 consists of two systems. The first system shows the Violon and Piano parts. The Violon part has four measures of arpeggiated chords, each marked 'arco'. The Piano part has four measures of eighth-note accompaniment, marked 'ff'. The second system continues the same patterns for both instruments.

(a) Nicolino Milano, *Zamacueca*, cc. 1-7.

The musical score for Ej. 4 (continued) consists of two systems. The first system shows the Violon and Piano parts. The Violon part has four measures of arpeggiated chords, each marked 'arco'. The Piano part has four measures of eighth-note accompaniment, marked 'ff'. The second system continues the same patterns for both instruments.

(b) Kinsman Benjamin, *Zamacueca*, cc. 13-16.

Ej. 5

(a) José White, *Zamacueca* (1897), cc. 82-91.(b) Nicolino Milano, *Zamueca*, cc. 45-54.
Véase ej. (c) en pág. 88.

Beneficente Theatral¹⁹⁶. Ernestino Serpa puede ser el “Serpa Junior”, quien después de terminar sus estudios en el Imperial Conservatório de Música estudió con White en Río de Janeiro, dándose a conocer desde entonces como alumno del violinista cubano¹⁹⁷.

En Río de Janeiro, White fue “maestro d’accompagnamento” de la princesa Isabel (1846-1921), una “grande protettrice dell’arte e degli artisti”, durante el reinado de su padre, Dom Pedro II (1841-1889)¹⁹⁸. Con el patrocinio de la princesa y con la ayuda del pianista Arturo Napoleão, White fundó en 1883 la *Sociedade de Concertos Clássicos*¹⁹⁹, con la misma finalidad de las del Club Beethoven fundado por Kinsman Benjamin el año anterior. Entre 1883 y 1889, White “fue el mayor impulsor de ejecución de música de cuartetos”²⁰⁰ y dirigió numerosas obras sinfónicas en los conciertos que ofreció la sociedad. En Brasil



(c) Kinsman Benjamin, *Zamacueca*, cc. 134-143.

pudo demostrar, por lo tanto, sus condiciones de director en muchísima mayor escala que en Chile o, por lo demás, en cualquiera de los demás países en los que realizó su carrera.

Después de la formación de la república federal en 1889, la familia real fue exiliada a Europa y José White volvió a Francia²⁰¹. No obstante, el legado de White, con respecto a la zamacueca, sobrevivió no sólo en Brasil sino que también en la familia de la princesa, quien en 1864 casó con el conde francés d'Eu (1842-1922). Su segundo hijo, el príncipe Dom Luiz de Orléans-Bragança (1878-1920), visitó Chile en 1907 durante una gira por América del Sur y publicó posteriormente una vívida y entusiasta descripción de la cueca (=zamacueca)²⁰². El siguiente pasaje de esta descripción²⁰³ revela una actitud hacia esta danza emparentada con la de White.

"Gosto da *cueca* porque ella symbolisa bem o Chile:
o Chile com seu retintim de armas e a seu murmúrio
de oiro que jorra, seus arrepios de gloria, suas
energias e suas desillusões, seus periodos de
trabalho e de victorias seguidos de annos de inercia e de desalento..."

La *Zamacueca*, sin embargo, no es el único vínculo que White mantuvo con Chile durante su estadía de diez años en Río de Janeiro. También reasumió el contacto personal con Federico Guzmán quien, entre 1880 y 1882, residió en Río de Janeiro con su esposa, la pianista Margarita Vaché y la hermana de ésta, la cantante Rosa Vaché de Aguayo²⁰⁴. Con anterioridad a su encuentro en Lima en 1879, tanto Guzmán como White residían en París a fines de la década de 1860 y lo más probable es que fue entonces cuando se encontraron por primera vez. Federico Guzmán estudiaba piano con Alexandre Billet, composición con Adolphe de Groot y ofrecía conciertos en París entre 1867 y 1869,

acompañado por su esposa y su hermano Fernando, al mismo tiempo que White ofrecía conciertos regularmente en la capital francesa. En febrero de 1868 ambos tocaron en la sala Herz, en conciertos separados ofrecidos en el lapso de seis días. White se presentó el 21 de febrero en un concierto de Amélie Staps²⁰⁵, Federico Guzmán, el 27 de febrero, y fue anunciado por *La France Musicale* como el concierto “más interesante de la temporada”²⁰⁶.

En Río de Janeiro José White y la familia Guzmán tocaron juntos en público por lo menos en tres oportunidades. El 1 de octubre de 1880, ellos, el pianista y compositor Henrique Braga (1845-1917) y otros músicos, participaron como artistas invitados en el concierto que ofreció la arpista española Esmeralda Cervantes en la sala del Impérial Conservatório de Música²⁰⁷. El 1 de diciembre de 1881, White nuevamente se unió a los Guzmán, a Henrique Braga y otros músicos para dar un concierto en la Salão Bevilacqua²⁰⁸. El 3 de noviembre de 1882 White participó en el concierto de despedida de Guzmán que se realizó en la sala del Impérial Conservatório de Música, con la asistencia de la familia real. Acompañado por Guzmán, White tocó un “Duetto concertante”, basado en *Les Huguenots*. Después ambos músicos y el violoncellista João Cerrone ejecutaron el primer Trío para piano en Re menor de Mendelssohn²⁰⁹. Federico Guzmán volvió a París en 1883, acompañado por su esposa y su cuñada²¹⁰, y murió allí en agosto de 1885²¹¹.

IX

Desde 1889 hasta su muerte el 12 de marzo de 1918, White residió nuevamente en París. Ese mismo año volvió a los conciertos Lamoureux, “obteniendo un *succés fou* por su emocionante interpretación del bellissimo *Concierto en re menor*, de Wieniawski²¹²” y desde la década de 1890 la *Zamacueca* fue conocida en Europa. Se ha mencionado anteriormente la edición parisiense de 1897. Asimismo, el 15 de marzo de 1898 White tocó la *Zamacueca* en la Salle Pleyel acompañado por la famosa pianista chilena Amelia Cocq, casi veinte años después de su estreno en Santiago de Chile²¹³. En su última actuación pública en París en 1902, en un concierto organizado por Frédéric Le Ney, White tocó la *Chacona* de Bach y fuera de programa la *Zamacueca*, que tuvo que repetir tres veces a pedido entusiasta del público²¹⁴.

Nueve años más tarde, Albert Friedenthal organizó en Berlín una serie de tres conciertos dedicados a “Die Musik der Kreolenvölker Amerikas”. El segundo concierto, realizado el 6 de noviembre de 1911 en la *Choralion - Saal (Bellevue Strasse 4)*, estuvo dedicado a la música folklórica de Chile. Se inició con un *Vortrag*, presumiblemente pronunciado por Friedenthal mismo, sobre “Die Stile der chilenischen Musik. Die Zamacueca”. Enseguida, en la versión para voz y piano vino la “Zamacueca ‘de White’ ” cantada por Margarete Loewe, acompañada por Mimi Pfaff. El programa incluyó tres *zamacuecas* más y cuatro canciones, todas ellas editadas ese mismo año en *Stimmen der Völker*²¹⁵.

X

Resumiendo, la visita de White a Chile duró considerablemente más tiempo que las realizadas a Perú, Argentina y Uruguay. Permaneció por un año y tres meses en giras a lo largo y ancho de Chile, por lo general actuando frente a grandes multitudes que lo aplaudían frenéticamente en todas partes. Al saber desplegar su natural espíritu amistoso, su generosidad y tacto, pudo reunir a los mejores músicos locales para sus conciertos, y llegó a culminar su estadía con un festival gigante tal como el que Henri Herz realizó en 1851 o Louis Moreau Gottschalk en 1866. A pesar que los conciertos de White estaban dirigidos a la alta sociedad chilena, que podía pagar los altos precios de las entradas, con gran entusiasmo apoyó actividades de filantropía social y caritativa. Tal como Gottschalk, White prestó toda su ayuda a compositores chilenos y a residentes locales en general, especialmente a aquéllos ligados a él por amistad. Dentro de las posibilidades y el nivel del país, trató de fomentar el cultivo de la música artística.

La repercusión nacional e internacional de su visita a Chile está directamente ligada a su *Zamacueca* para violín y piano. White no fue obviamente el primer compositor que proyectó la música popular chilena en el extranjero. Ya en 1849 el violinista italiano Camillo Sivori (1815-1894), "el más estimulante violinista virtuoso decimonónico después de Paganini"²¹⁶ y la primera celebridad que visitó Chile en una gira de conciertos, tocó en Lima *El Carnaval de Chile*, con "Variaciones burlescas" sobre una melodía de la *zamacueca*²¹⁷. A pesar de haber sido anunciada en Lima como una composición de Sivori, esta pieza fue escrita en Chile por el ruso-francés Louis Rémy, y fue ejecutada con gran éxito en el quinto concierto de Sivori en Valparaíso en 1848²¹⁸.

La partitura de *El Carnaval de Chile* no ha sido encontrada hasta la fecha. No obstante, subsisten por lo menos tres partituras de *zamacuecas* por otros músicos del siglo XIX formados en Europa, las que pueden compararse provechosamente con la *Zamacueca* de White. La más temprana es *La Zambacüeca. Danse nationale du Chili* (Leipzig: Bartholf Senff, plancha número 139) de Ernst Lübeck, un pianista holandés que realizó una gira por Chile en 1853²¹⁹. Luego figura *La Zamacueca, Souvenir de Valparaíso* (París: Heugel & Fils, plancha número H.6756 [1880]) del pianista francés Théodore Ritter (1841-1886), alumno de Liszt²²⁰, quien tocó en Chile entre 1870 y 1871 junto a otras dos celebridades, la cantante italiana Carlotta Patti (1835-1889), hermana de la famosa Adelina Patti (1843-1919), y el violinista español Pablo Sarasate (1844-1908)²²¹. La tercera es la "Samacueca. Chilean national dance", editada en 1882 como el número 6 de *Eight South American Airs arranged as a Pianoforte Duet*, de Maule Valérie White [Londres: Boosey & Co. (295 Regent street, W.)]²²². Es interesante destacar que esta "Samacueca" es la única de los "South American Airs" identificada con precisión en el volumen impreso por esta compositora y escritora inglesa (1855-1937), quien vivió en Chile en 1881, cuando vino a buscar un clima apropiado para una enfermedad crónica²²³.

La *Zamacueca* de Ritter fue ampliamente conocida en Francia en la década de 1880, a través de las exitosas ejecuciones del compositor mismo y de las de

sus discípulos²²⁴. Además circuló como "édition simplifié" para el piano (1880)²²⁵, o para piano "à 4 mains" (1880)²²⁶, como también en versión para gran orquesta (1880)²²⁷, para dos mandolinas y guitarra (1905)²²⁸ y para piano, violín, violoncello y contrabajo (1906)²²⁹. La música de Ritter, empero, es de estilo habanera y no tiene relación alguna con la danza folklórica chilena. Ernst Lübeck se acerca más al sabor popular de la zamacueca, pero sin lograrlo con tanta precisión como Maude Valérie White en su versión para cuatro manos. No obstante, en comparación con todos estos compositores José White es insuperable. Sólo él transmite en su *Zamacueca* el clima regocijante del modelo folklórico, combinando esplendor virtuosístico, equilibrio estructural y variedad armónica dentro de las normas convencionales del siglo XIX. Gracias a estos atributos su *Zamacueca* llegó a ser atrayente en Chile y en el extranjero, inspiró a dos compositores que jamás pusieron pie en Chile, y provocó nuevamente una reacción entusiasta cuando fue revivida el 17 de octubre de 1984 en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por el violinista Jaime de la Jara y la pianista Elvira Savi.

XI

El historiador Hubert Herring ha contrapuesto los vínculos efímeros que unen a las diversas naciones de Latinoamérica con las formidables fuerzas que las separan entre ellas²³⁰. En tal sentido, José White contribuyó a crear vínculos musicales entre los diversos países latinoamericanos, al seguir el rumbo trazado por Gottschalk dentro de una perspectiva continental más amplia²³¹. Es significativa la coincidencia de la proyección americana de un ciudadano blanco de un país de habla inglesa que se independizó en el siglo dieciocho, y la de un ciudadano negro de un país de habla castellana, todavía bajo la tutela de España, quien resueltamente profesó su profunda admiración por los ideales de la independencia para su patria, a pesar de su larga residencia en Europa²³².

El hecho que el americanismo de White se basara en un género como el de la zamacueca chilena, reafirma el punto de vista de Alejo Carpentier con respecto al papel importante que ha tenido la música popular desde el siglo XIX, al crear lazos musicales dentro de Latinoamérica y al proyectar lo latinoamericano a otros continentes²³³. Debido a que White difundió con éxito la música nacional chilena, tanto en el país como en el extranjero, puede considerarse un precursor de un Carlos Lavín (1883-1962), Pedro Humberto Allende (1885-1959), Osmán Pérez Freire (1880-1930), y más recientemente Violeta Parra (1917-1967) y Víctor Jara (1936-1973), cuya música presenta rasgos nacionales nítidamente delineados que aumentan más bien que disminuyen la proyección universal de su arte. Esto es lo que Clemente Barahona Vega, en la primera década del presente siglo, recoge en su elocuente homenaje al artista que se transcribe a continuación²³⁴, a manera de síntesis.

"Pero, aquí interrumpiremos, por un instante, el hilo de esta narración documentada, para rendir un homenaje de simpatía al viejo White, a cuyos talentos músicos, a cuyos viajes por América y por

Europa, como a su cariño por la tierruca chilena, debe la zamacueca, justo es reconocerlo, parte no insignificante de su celebridad continental, quizás... mundial".

A mon ami THOMAS de la ROSA
Professeur au Conservatoire de la HAVANE

ZAMACUECA

DANSE CHILIEENNE

{Pizzicato de la main droite +
Pizzicato de la main gauche+}

Pour Violon

avec accompagnement de Piano

Joseph WHITE

Op.30.

Tempo di Baléro.

VOLON.

PIANO.

mf

De la pointe en faisant sauter l'archet

p

The musical score consists of four systems, each with a guitar staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1:** The guitar staff begins with a series of chords marked with a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The piano staff features a melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking.
- System 2:** The guitar staff continues with a melodic line, marked with a 'f' (forte) dynamic. The piano staff has a melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking.
- System 3:** The guitar staff features a melodic line with a 'f' (forte) dynamic. The piano staff has a melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking.
- System 4:** The guitar staff features a melodic line with a 'f' (forte) dynamic. The piano staff has a melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking.

Additional markings include 'arco.' (arco) and 'f arco espanso.' (f arco espanso.) in the guitar staff of the third system.

The image displays a musical score for piano, organized into four systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation is complex, featuring numerous notes, rests, and dynamic markings. The first system includes the marking "du falon" in the first staff. The second system features a "3" marking above the first staff. The third system includes a "f" (forte) marking in the first staff. The fourth system includes a "3" marking above the first staff. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on rhythmic and melodic development.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The first system has a key signature of one sharp (F#). The second system has a key signature of two sharps (F# and C#). The third system has a key signature of one sharp (F#) and includes a 'mf' dynamic marking. The fourth system has a key signature of one sharp (F#).

The musical score is presented in four systems, each containing three staves. The first two staves of each system are a grand staff (treble and bass clef), and the third staff is a single treble clef. The music is written in 2/4 time. The first system includes dynamic markings 'f' and 'p', and features first and second endings. The second system includes a 'p' marking. The third system includes a 'p' marking. The fourth system includes a 'p' marking and ends with a double bar line and repeat sign.

The image displays four systems of musical notation, organized into two pairs. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The third system shows a more complex texture with multiple voices in both staves. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

The image displays a musical score for piano and voice, organized into four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a vocal melody with a trill and a piano accompaniment with eighth-note patterns. The second system continues the vocal melody with a trill and includes a 'cresc.' marking. The third system shows a vocal melody with a trill and a piano accompaniment with a 'p' marking. The fourth system concludes the piece with a 'dim.' marking and a final double bar line. The page number 99 is located at the bottom center.

99

NOTAS

¹*La Patria* [Valparaíso], xv/4434 (22 de enero, 1878), p. 3, c. 4, dio detalles sobre su llegada. La información biográfica sobre White puede encontrarse en el artículo "White", de Joaquín J. Argote, en la *Revista de la Biblioteca Nacional* (La Habana), segunda serie, iv/2 (abril-junio, 1953), pp. 80-99. En inglés hay un resumen en Robert Stevenson, "Caribbean Music History. A Selective Annotated Bibliography with Musical "Supplement", en *Inter-American Music Review*, iv/1 (otoño, 1981), pp. 2-3. Otra sinopsis bibliográfica en inglés, escrita por Dominique-Renée de Lerma, figura en las notas de la grabación del *Concierto* para violín y orquesta de White (*Black Composer Series*, vol. 6, Columbia Masterworks, M 33432, 1975). La crítica de la primera audición en Nueva York de este Concierto fue escrita por Harold C. Schonberg, "3 Black Composers Soundly Performed", *The New York Times* (1 de septiembre, 1977), p. 25, cc. 1-3.

²En la *Revista de Santiago*, tomo primero (1848), p. 379, José Victorino Lastarria hizo un elogio de Camillo Sivori. *El Diario de Viaje* de Miska Hauser fue editado por Günther Böhm [*Separata de Judaica Iberoamericana*, N° 2 (1978) (Santiago: Editorial Universitaria, s.f.)]. En *El Ferrocarril*, x/2819 (10 de enero, 1865), p. 3, c. 1, se anunció el debut de Paul Julien en Santiago el 12 de enero de 1856. Información sobre Pablo Sarasate en Chile puede encontrarse en Eugenio Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* (Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957), ingreso en índice, y en Luis Merino, "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed.), *Die Musikulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982), p. 216.

³Le debo un profundo agradecimiento al personal de las Bibliotecas Nacionales de Santiago, Buenos Aires, Montevideo, Lima y Río de Janeiro como también aquel de la British Library y al de la Bibliothèque Nationale de Paris. El autor desea muy especialmente reconocer la valiosísima ayuda de Graciela Sánchez Cerro M., en Lima, y la de Mercedes Reis Pequeno, en Río de Janeiro, durante el período como becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

⁴Según el *Quinto censo jeneral de la población de Chile levantado el 19 de abril 1875* (Valparaíso: Imprenta El Mercurio, 1876), p. 651, la población de las ciudades chilenas en las que White tocó entre 1878 y 1879 eran las siguientes: Valparaíso, 101.088; Santiago, 195.612; San Felipe, 32.745; Talca, 90.597; Chillán, 95.941; Concepción, 19.740; Quillota, 46.875; La Serena, 29.057; Coquimbo, 12.650; Copiapó, 31.877.

⁵*La Patria* [Valparaíso], xvi/4826 (21 de abril, 1879), p. 3, c. 6.

⁶*La Patria*, xvi/4841 (8 de mayo, 1879), p. 3, c. 1, c. 5. *The Chilean Times* [Valparaíso], N° 174 (10 de mayo, 1879), p. 2, c. 5, se despidió de White como sigue: "Don José White, el célebre violinista, viajó a Buenos Aires el martes en el último vapor por el Estrecho. Rogamos confirmar la recepción de su amable carta de despedida y le deseamos un agradable viaje y mucha prosperidad".

⁷Esta campaña de prensa se inició en *La Patria* [Valparaíso], xv/4427 (14 de enero, 1878), p. 2, c. 3, y continuó en xv/4429 (16 de enero, 1878), p. 3, c. 8, p. 4, c. 1; xv/4434 (22 de enero, 1878), p. 2, c. 7; xv/4436 (24 de enero, 1878), p. 2, c. 7; xv/4437 (25 de enero, 1878), p. 2, cc. 5-6; xv/4440 (29 de enero, 1878), p. 2, c. 8; xv/4441 (30 de enero, 1878), p. 3, c. 2; xv/4450 (9 de febrero, 1878), p. 2, c. 8; xv/4453 (13 de febrero, 1878), p. 3, c. 4; xv/4454 (14 de febrero, 1878), p. 3, c. 3.

⁸*La Patria*, xv/4457 (18 de febrero, 1878), p. 3, c. 1.

⁹El programa se publicó en *La Patria*, xv/4455 (15 de febrero, 1878), p. 3, c. 6.

¹⁰Sobre el programa véase Rodolfo Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix* [Lima], N° 6 (1949), p. 508.

¹¹Robert Stevenson, "Gottschalk in Western South America", *Inter-American Music Bulletin*, N° 74 (noviembre, 1969), p. 12. Información sobre Enrique Rudolph se encuentra en Pereira Salas, *Historia*, p. 257, n. 2.

¹²Luis Arrieta Cañas, *Música: recuerdos y opiniones* (Santiago: Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño, 1954), p. 9. Véase también Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice.

¹³Argote, "White", p. 82; Stevenson, "Caribbean Music History", p. 2.

¹⁴Cf. la lista de obras en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xi, p. 67, c. 2 (S, 434; R, 267).

¹⁵*La Patria* [Valparaíso], xv/4457 (18 de febrero, 1878), p. 3, cc. 1-2; Pereira Salas, *Historia*, p. 183.

¹⁶La información sobre los conciertos de Josefina Filomeno se encuentra en *La Patria*, xv/4435 (23 de enero, 1878), p. 2, c. 7; xv/4438 (26 de enero, 1878), p. 2, c. 5; xv/4439 (28 de enero, 1878), p. 2, c. 8; xv/4450 (9 de febrero, 1878), p. 3, c. 1; xv/4454 (14 de febrero, 1878), p. 3, c. 2; xv/4457 (18 de febrero, 1878), p. 3, c. 2; xv/4458 (19 de febrero, 1878), p. 3, c. 2.

¹⁷*La Patria*, xv/4461 (22 de febrero, 1878), p. 2, c. 7. Según Recaredo S. Tornero, *Chile Ilustrado* (Valparaíso: Librerías y Agencias del Mercurio, 1872), p. 182, el Teatro de la Victoria tenía capacidad para 1.500 personas.

¹⁸*La Patria*, xv/4466 (28 de febrero, 1878), p. 2, c. 8.

¹⁹Las obras ejecutadas en este concierto se mencionan en *La Patria*, xv/4469 (4 de marzo, 1878), p. 2, c. 7.

²⁰Información sobre Luis Waddington se encuentra en *Historia*, ingreso en índice, de Pereira Salas.

²¹*La Patria*, xvi/4637 (21 de septiembre, 1878), p. 3, c. 2, c. 5.

²²*La Patria*, xvi/4638 (23 de septiembre, 1878), p. 2, c. 8.

²³*Las Novedades* [Santiago], ii/295 (26 de septiembre, 1878), p. 3, c. 5: "Gran Incendio en el Teatro de la Victoria. Fuego alumbra todo el Puerto como de día".

²⁴*La Patria*, xvi/4642 (27 de septiembre, 1878), p. 2, c. 7.

²⁵*Las Novedades*, ii/151 (6 de abril, 1878), p. 2, c. 6.

²⁶Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario biográfico chileno* (1550-1887) (Santiago: Imprenta "Victoria", 1887), p. 75.

²⁷Juan Agustín Barriga, "José White", *La Estrella de Chile* [Santiago], Tomo xv, Año xi, N° 548 (6 de abril, 1878), p. 40.

²⁸Los avisos sobre estos conciertos se publicaron en *Las Novedades*, ii/154 (10 de abril, 1878), p. 3, c. 4; ii/179 (11 de mayo, 1878), p. 3, c. 4; ii/196 (31 de mayo, 1878), p. 3, c. 4.

²⁹La información sobre José Ducci se encuentra en Aníbal Aracena Infanta, "Música en Chile. Recuerdos...", *Música* [Santiago], i/1 (enero, 1920), pp. 4-5; Pereira Salas, *Historia*, pp. 187-188; y en Pereira Salas, *Biobibliografía Musical de Chile desde los Orígenes a 1886* [Serie de Monografías anexas a los Anales de la Universidad de Chile] (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978), pp. 58-59.

³⁰Con respecto a Eustaquio Segundo Guzmán, véase Aracena Infanta, "Música en Chile", p. 5; Arieta Cañas, *Música: recuerdos y opiniones*, pp. 82-83; Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice, y Pereira Salas, *Biobibliografía*, pp. 73-74. En marzo de 1878 la dirección de Guzmán en Santiago figuraba como Calle de Vergara, num. 3½ [*Las Novedades*, ii/146 (1 de abril, 1878), p. 3, c. 4].

³¹Información sobre Ruperto Santa Cruz se encuentra en Carlos Lavín, "Ruperto Santa Cruz Henríquez", *Vida Musical* [Santiago], i/1 (mayo, 1945), sin número de página; Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice, y Pereira Salas, *Biobibliografía*, pp. 112-113.

³²Se la anunciaba como profesora de piano y arpa con premios del Conservatorio de Milán, en *Las Novedades*, ii/146 (1 de abril, 1878), p. 2, c. 1. Véase también Pereira Salas, *Historia*, p. 192.

³³La información sobre Aurelia Oliva de Guzmán se encuentra en Aracena Infanta, "Música en Chile", p. 5; en Pereira Salas, *Historia*, pp. 191-192.

³⁴*Las Novedades*, ii/154 (10 de abril, 1878), p. 3, c. 4.

³⁵El programa de este concierto fue publicado en su totalidad en *Las Novedades*, ii/156 (2 de abril, 1878), p. 3, c. 4.

³⁶*Las Novedades*, ii/158 (15 de abril, 1878), p. 2, c. 6; *El Estandarte Católico* [Santiago], iv/1142 (15 de abril, 1878), p. 3, c. 1.

³⁷*Las Novedades*, ii/181 (13 de mayo, 1878), p. 2, c. 4.

³⁸*El Estandarte Católico*, iv/1164 (13 de mayo, 1878), p. 2, c. 3.

³⁹Cf. *supra*, nota 28.

⁴⁰*El Estandarte Católico*, iv/1195 (18 de junio, 1878), p. 2, c. 7.

⁴¹*El Estandarte Católico*, iv/1186 (7 de junio, 1878), p. 3, c. 3; iv/1187 (8 de junio, 1878), p. 3, c. 2.

⁴²El programa se publicó en *El Estandarte Católico*, v/1272 (13 de septiembre, 1878), p. 3, cc. 1-2.

⁴³En *Las Novedades*, II/220 (28 de junio, 1878), p. 3, c. 1. se comentaba: "el profesor White que, desde su llegada a ésta [Santiago] ha sabido estimar las dotes artísticas del señor Santa Cruz".

⁴⁴Santa Cruz publicó la carta de recomendación de White en su *Album Musical Patriótico* [Santiago], I/14 (26 de diciembre, 1886), p. 112. En la misma página se publican cartas igualmente encomiásticas de José Zapiola y de José Ducci.

⁴⁵El anuncio y el programa se publicaron en *Las Novedades*, II/221 (29 de junio, 1878), p. 3, cc. 6-7.

⁴⁶*Las Novedades*, II/223 (2 de julio, 1878), p. 3, c. 1.

⁴⁷Esta colección se publicó bajo el título "Ejercicios Estudios enharmónicos semitonados por engaño, para el uso diario del piano", en el *Album Musical Patriótico*, I/14 (26 de diciembre, 1886), pp. 112-124.

⁴⁸El programa se publicó en *Las Novedades*, II/268 (23 de agosto, 1878), p. 3, cc. 6-7.

⁴⁹Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", p. 490. El concierto se avisó en *El Comercio* [Lima], XXXIX/13.705 (26 de septiembre, 1877), p. 2, c. 5.

⁵⁰Barbacci, *op. cit.*, p. 490; *El Comercio*, XXXIX/13.703 [= 13.712] (29 de septiembre, 1877), p. 2, c. 6.

⁵¹*Las Novedades*, II/270 (26 de agosto, 1878), p. 2, c. 7.

⁵²*Las Novedades*, II/228 (8 de julio, 1878), p. 2, c. 5.

⁵³*El Estandarte Católico*, V/1232 (29 de julio, 1878), p. 2, c. 2.

⁵⁴*Ibid.*, p. 2, c. 4; *Las Novedades*, II/246 (29 de julio, 1878), p. 3, c. 1.

⁵⁵*El Estandarte Católico*, V/1268 (9 de septiembre, 1878), p. 2, cc. 4-5.

⁵⁶*El Estandarte Católico*, V/1257 (27 de agosto, 1878), p. 2, c. 5; *Las Novedades*, II/272 (28 de agosto, 1878), p. 3, c. 4.

⁵⁷*El Estandarte Católico*, V/1268 (9 de septiembre, 1878), p. 2, c. 6.

⁵⁸*Las Novedades*, II/286 (16 de septiembre, 1878), p. 3, cc. 3-4.

⁵⁹*El Estandarte Católico*, V/1276 (21 de septiembre, 1878), p. 3, c. 1.

⁶⁰*Ibid.*

⁶¹B.Y., "La música y sus cronistas", *Las Novedades*, II/302 (4 de octubre, 1878), p. 2, c. 5. Según Vincenzo Cernicchiaro, White "poseía una de las memorias más privilegiadas y en varias oportunidades dio una espléndida prueba de este don que poseía, inclusive interpretando la Sonata Kreutzer de Beethoven, sin partitura" [*Storia della Musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (Milán: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926), p. 478].

⁶²A.Z., "Los Festivales en el Municipal", *Las Novedades*, II/292 (23 de septiembre, 1878), p. 2, c. 5.

⁶³*El Estandarte Católico*, V/1276 (21 de septiembre, 1878), p. 3, c. 1.

⁶⁴Sobre información de la familia Guzmán en Lima véase Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", pp. 461-462.

⁶⁵*El Comercio* [Lima], XXXIX/13.662 (28 de agosto, 1877), p. 2, c. 4. Según este periódico White abandonó el Perú el 15 de diciembre de 1877 para viajar a Chile [XXXIX/13.836 (14 de diciembre, 1877), p. 2, cc. 4-5].

⁶⁶*El Comercio*, XXXIX/13.667 (1 de septiembre, 1877), p. 1, c. 6.

⁶⁷*El Comercio*, XXXIX/13.705 (26 de septiembre, 1877), p. 2, c. 5.

⁶⁸*El Comercio*, XXXIX/13.766 (2 de noviembre, 1877), p. 4, c. 1.

⁶⁹Con respecto a detalles sobre la Canción Nacional de Chile, véase de Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1941), pp. 91-94, y de Samuel Claro Valdés, "La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp. 12-14.

⁷⁰B.Y., "La música i sus cronistas", *Las Novedades*, II/302 (4 de octubre, 1878), p. 2, c. 4: "...ésta fué una cancion compuesta por nuestro compatriota con el objeto de hacerla popular i de fácil entonacion, esperando que se sustituyera a la cancion actual". Al día siguiente, otro crítico que firmó como A.Z., replicaba: "nos parece un tanto difícil que el mencionado compositor logre el intento de sustituir al himno actual el que con tal propósito ha compuesto, por laudable que sea" [*Las Novedades*, II/303 (5 de octubre, 1878), p. 2, c. 6].

⁷¹Bernardo Göhler, *Cien cantos escolares* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1888) [primera edición],

1910 [segunda edición], *Cuaderno segundo*, pp. 48-50 (Guzmán-Vera, *Canción patriótica*). Luego figura la *Canción de Yungay* (Zapiola-Rengifo, pp. 52-55) y la *Canción Nacional de Chile* (Carnicer-Lillo, pp. 55-60). En el *Cuaderno primero* (pp. 6-7, 9-10, 21-23, 24-25, 25-27) aparecen varias piezas de Eustaquio Segundo Guzmán y también en el *Cuaderno segundo* (pp. 10-11, 20-21).

⁷²Una copia de la partitura se encuentra en la sección música de la Bibliothèque Nationale de Paris (número de catálogo Vm⁷ 63262) y tiene el año 1875 como el del *Dépôt Légal*.

⁷³*El Comercio* [Lima], xxxix/13.786 (14 de noviembre, 1877), p. 3, c. 1. En otra reunión privada auspiciada por la *Sociedad Musical de Aficionados* de Lima, White tocó de Beethoven el Andante y Variaciones y el Finale de la Sonata Kreutzer, op. 47 (Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", p. 509).

⁷⁴El estreno en Chile se informa en *Las Bellas Artes* [Santiago], v/8 (24 de mayo, 1869), p. 67.

⁷⁵*Las Novedades* [Santiago], ii/292 (23 de septiembre, 1878), p. 2, cc. 4-5.

⁷⁶*Ibid.*, p. 2, c. 5.

⁷⁷*El Ferrocarril* [Santiago], iv/1227 (8 de diciembre, 1859), p. 3, c. 3.

⁷⁸*El Ferrocarril*, xiv/4599 (11 de diciembre, 1869), p. 3, c. 4.

⁷⁹Esta costumbre es muy evidente en los anuncios de diarios importantes de Santiago, que especifican en detalle los bailes típicos programados para las festividades del 18 y 19 de septiembre. Véase por ejemplo *Las Novedades*, ii/286 (16 de septiembre, 1878), p. 2, cc. 4 y 5.

⁸⁰*La Patria* [Valparaíso], xvi/4638 (23 de septiembre, 1878), p. 2, c. 8. Información sobre Fabio de Petris se encuentra en Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice.

⁸¹Copias de estas piezas se conservan en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. Véase Pereira Salas, *Biobibliografía*, p. 74, ítems 533 y 534.

⁸²Copias de estas piezas se conservan en la Biblioteca Nacional de Santiago, sección música.

⁸³[Ramón A. Laval], Biblioteca Nacional de Santiago, *Bibliografía Musical: Composiciones impresas en Chile y Composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero. Segunda Parte: 1886-1896* (Santiago: Establecimiento Poligráfico Roma, 1898), p. 86.

⁸⁴*Ibid.*, p. 9 (ítem 7) y 13 (ítem 26). Una copia de la 4ª Edición de la *Zamacueca N° 1* "arreglada para Guitarra por Antonio Alba" (Santiago, Valparaíso, Concepción: C. Kirsinger), se guarda en la Biblioteca Nacional de Santiago, sección música.

⁸⁵Albert Friedenthal (ed.), *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Characterstücken, I. Abteilung, Heft 4* (Berlín: Schlesingerische Buch-und Musikhandlung [Rob. Lienau], 1911), p. 5.

⁸⁶Reimpreso en Stevenson, "Caribbean Music History", *Musical Supplement*, pp. 98-105.

⁸⁷Robert Stevenson, "Afro-American music, independence to c 1900", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, x, p. 525.

⁸⁸En cambio, la "2ª Célebre Zamacueca White", en su versión vocal original, fue grabada en los primeros cilindros producidos en Chile. Véase Eugenio Pereira Salas, "Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena", *Revista Musical Chilena*, iii/22-23 (julio-agosto, 1947), p. 46, artículo en el que cita las cuatro primeras líneas del verso inicial de esta *Zamacueca*. Dada la evidencia que Pablo Garrido presenta en su *Historial de la Cueva* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979), p. 216, otro tanto también puede haber ocurrido con la primera "Célebre Zamacueca White".

⁸⁹Reseña en *El Comercio* [San Felipe], iii/103 (24 de octubre, 1878), p. 3, c. 1.

⁹⁰El periódico *El Comercio* de San Felipe, iii/104 (2 de noviembre, 1878), p. 2, c. 4, alaba a Gómez diciendo que es un sacerdote "infatigable". La descripción de Gómez de esta velada se encuentra en sus *Impresiones de Viaje de un Chileno* (Santiago: Imprenta "El Independiente", 1889), p. 68.

⁹¹El periódico *El Comercio*, iii/103 (24 de octubre, 1878), p. 3, c. 1, de la ciudad de San Felipe, informa que en ambos conciertos "estaba el teatro como no lo habíamos visto desde mucho tiempo: completamente lleno: todos los palcos, ocupados por cuanto hai de mas escojido en la sociedad San Felipeña". Según Recaredo S. Tornero el teatro de San Felipe, edificado en 1856, tenía capacidad para 1.000 personas (*Chile Ilustrado*, p. 274). Antes de abandonar Santiago, White participó, junto a José Ducci y una "señorita" no identificada, en un concierto que se realizó el 23 de septiembre [*Las Novedades*, ii/293 (24 de septiembre, 1878), p. 2, c. 7.]

⁹²*La Opinión* [Talca], vi/1799 (27 de octubre, 1878), p. 3, c. 1.

⁹³*La Opinión*, vii/1800 (29 de octubre, 1878), p. 2, c. 5.

⁹⁴*La Revista del Sur* [Concepción], xvii/2119 (23 de noviembre, 1878), p. 2, c. 6, informó que el concierto "que iba a tener lugar en el Teatro, dado por el señor White, no se llevará ya a efecto en ese local, sino en el Club Musical, por no haberse recogido el suficiente número de palcos que para ello se requería".

⁹⁵*La Revista del Sur*, xvii/2110 (2 de noviembre, 1878), p. 2, c. 4; xvii/2112 (7 de noviembre, 1878), p. 3, c. 1.

⁹⁶*La Discusión* [Chillán], ix/1162 (13 de noviembre, 1878), p. 2, c. 3. Aparentemente White ofreció un concierto de caridad en Chillán el 30 de noviembre [*La Discusión*, ix/1177 (30 de noviembre, 1878), p. 2, cc. 2-3].

⁹⁷*La Opinión* [Talca], vii/1825 (8 de diciembre, 1878), p. 3, c. 1.

⁹⁸*La Revista del Sur* [Concepción], xvii/2118 (21 de noviembre, 1878), p. 3, c. 1. A pesar del gran número de auditores, la mayoría de los conciertos de White en Chile no proporcionaron ganancias sino que déficit. Por ejemplo, el resultado de los conciertos del festival del 18 y 19 de septiembre en Santiago tuvieron la pérdida de una gran suma de 300 pesos [*Las Novedades*, ii/297 (28 de septiembre, 1878), p. 2, c. 5].

⁹⁹Véase nota 97.

¹⁰⁰*La Discusión* [Chillán], ix/1163 (14 de noviembre, 1878), p. 2, c. 3, cc. 4-5.

¹⁰¹Véase el programa publicado en *La Revista del Sur* [Concepción], xvii/2119 (23 de noviembre, 1878) p. 2, c. 6.

¹⁰²Véase la información publicada en *La Revista del Sur*, xvii/2112 (7 de noviembre, 1878), p. 2, c. 3.

¹⁰³Cf. el programa publicado en *La Revista del Sur*, xvii/2113 (9 de noviembre, 1878), p. 2, cc. 6-7.

¹⁰⁴Según *La Revista del Sur*, xvii/2118 (21 de noviembre, 1878), p. 2, c. 7, el Club Musical de Concepción gozaba entonces de un auge financiero y artístico: "la sociedad está en un pié floreciente y su situación financiera es envidiable".

¹⁰⁵Información sobre Giuseppe [= José] Soro se encuentra en Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice; Pereira Salas, *Biobibliografía*, p. 116, y Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Beta S.R.L., 1961), ii, ingreso en índice. De gran interés es el artículo de Pereira Salas, "El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno", *Revista Musical Chilena*, iv/29 (junio-julio, 1948), p. 46.

¹⁰⁶Cf. *supra* nota 100.

¹⁰⁷Cf. *supra* nota 101.

¹⁰⁸Cf. *supra* nota 102.

¹⁰⁹Cf. *supra* nota 97.

¹¹⁰Cf. *supra* nota 103.

¹¹¹Cf. *supra* notas 103 y 104.

¹¹²Cf. *supra* nota 97.

¹¹³Por ejemplo en *La Revista del Sur* [Concepción], xvii/2112 (7 de noviembre, 1878), p. 2, c. 3 ("El porvenir se encargará de premiar su jenio, inscribiendo su nombre en la historia [al] lado del gran Paganini"), o como en *El Correo de La Serena*, viii/87 (7 de enero, 1879), p. 3, c. 2 ("El señor White es un segundo Paganini").

¹¹⁴En *El Estandarte Católico* [Santiago], v/1257 (27 de agosto, 1878), p. 2, c. 5, se le anuncia como *Himno a la Inocencia*, pero en el mismo periódico la reseña lo titula *Cantata a la Providencia* [v/1268 (9 de septiembre, 1878), p. 2, c. 5]. En el programa impreso del concierto del 15 de septiembre, no obstante, se le titula *Cantata a la Providencia* de acuerdo a *Las Novedades* [Santiago], ii/286 (13 de septiembre, 1878), p. 2, c. 6, y *El Estandarte Católico*, v/1272 (13 de septiembre, 1878), p. 3, c. 1.

¹¹⁵*La Revista del Sur* [Concepción], xvii/2110 (2 de noviembre, 1878), p. 2, c. 7; xvii/2111 (5 de noviembre, 1878), p. 3, cc. 1-2.

¹¹⁶Información sobre Tagliaferro en Chile se encuentra en Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice, y en Pereira Salas, *Biobibliografía*, p. 117 (hay una pequeña discrepancia en las fechas). Pereira Salas cataloga el *Himno a la Inocencia* y la *Cantata a la Divina Providencia* como dos obras

diferentes (*ibid.*, ítem 847, 848), aunque ambos títulos corresponden de hecho a una misma obra (cf. *supra* nota 114).

¹¹⁷Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, p. 432.

¹¹⁸El texto de la *Cantata a la Providencia* fue publicado en *La Estrella de Chile* [Santiago], xi/571 (15 de septiembre, 1878), pp. 942-943. Esta Cantata fue repetida en diciembre en otra velada social en Santiago [*Las Novedades*, ii/373 (27 de diciembre, 1878), p. 3, c. 4].

¹¹⁹*La Revista del Sur* [Concepción], xvii/2112 (7 de noviembre, 1878), p. 2, c. 3. Un comentario similar se publicó previamente en *El Comercio* [San Felipe], iii/103 (24 de octubre, 1878), p. 3, c. 1, después del concierto del 19 y del 20 de octubre.

¹²⁰*La Opinión* [Talca], vii/1826 (10 de diciembre, 1878), p. 2, c. 5: "Imposible es pintar el entusiasmo que se apoderó de la concurrencia al oír tocar en el violín al señor White la célebre *zamacueca*, mereciendo los honores de una triple repetición".

¹²¹*La Discusión* [Chillán], ix/1164 (15 de noviembre, 1878), p. 2, c. 2.

¹²²*Ibid.*, c. 3. Sin duda una de ellas fue *La bella cubana*, una habanera de la que en París se imprimió una edición para violín y piano, una para dúo de violines y otra para dos violines y piano (cf. Stevenson, "Caribbean Music History", pp. 90 y 91-97). En *La Música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1946), p. 210, Alejo Carpentier se refiere a la relación que tiene esta pieza con la música cubana de tradición oral.

¹²³*Las Novedades* [Santiago], ii/361 (12 de diciembre, 1878), p. 3, c. 1.

¹²⁴Anunciado en *El Correo de Quillota*, v/472 (19 de diciembre, 1878), p. 3, c. 3.

¹²⁵*El Correo de Quillota*, v/473 (22 de diciembre, 1878), p. 3, c. 2. El mismo periódico, una semana antes [v/471 (15 de diciembre, 1878), p. 2, c. 2], advirtió que los precios eran muy elevados: "los precios son un poco subidos para Quillota". Cuatro días más tarde, no obstante, este periódico [v/472 (19 de diciembre, 1878), p. 3, c. 1] informó que los gastos también eran elevados: "los crecidos gastos que ocasiona el estreno en nuestro teatro, del célebre violinista".

¹²⁶*El Correo de Quillota*, v/474 (26 de diciembre, 1878), p. 2, c. 2.

¹²⁷*La Reforma* [La Serena], x/1536 (7 de enero, 1879), p. 3, c. 1. De manera similar el periódico *El Comercio* [Coquimbo], i/4 (8 de enero, 1879), p. 3, c. 1, informó que el 6 de enero el auditorio "concurrió al teatro... en mayor número que nunca".

¹²⁸*El Comercio* [Coquimbo], i/5 (10 de enero, 1879), p. 2, c. 4.

¹²⁹Carolina Zúñiga de Valencia fue publicitada como "profesora de canto y piano" en *El Correo de Quillota*, v/470 (12 de diciembre, 1878), p. 2, c. 4. Ella también participó en los conciertos ofrecidos por White en Valparaíso el 22 de septiembre [*Las Novedades* (Santiago), ii/286 (16 de septiembre, 1878), p. 3, c. 4; *La Patria* (Valparaíso), xvi/4638 (23 de septiembre, 1878), p. 2, c. 8] y en los dos ofrecidos en San Felipe el 19 y 20 de octubre [*El Comercio* (San Felipe), iii/103 (24 de octubre, 1878), p. 3, c. 1].

¹³⁰*La Reforma* [La Serena], x/1536 (7 de enero, 1879), p. 3, c. 1; x/1538 (11 de enero, 1879), p. 3, c. 1. Luis Scherff también colaboró en Coquimbo el 11 de enero [*El Comercio* (Coquimbo), i/5 (10 de enero, 1879), p. 3, c. 1].

¹³¹Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice.

¹³²Luis Sandoval B., *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911* (Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911), p. 30.

¹³³*El Constituyente* [Copiapó], xviii/5287 (21 de enero, 1879), p. 2, c. 4; *El Comercio* [Coquimbo], i/11 (24 de enero, 1879), p. 3, c. 2.

¹³⁴Información sobre Alaide Pantanelli se encuentra en Pereira Salas, *Historia*, p. 118 y en Figueroa, *Diccionario biográfico chileno* (1550-1887), pp. 437-438.

¹³⁵Este es el caso de las informaciones publicadas en los siguientes periódicos: *El Correo de Quillota*, v/473 (22 de diciembre, 1878), p. 3, c. 2, v/474 (26 de diciembre, 1878), p. 2, c. 2; *La Reforma* [La Serena], x/1536 (7 de enero, 1879), p. 3, c. 1; *El Correo de La Serena*, viii/877 (7 de enero, 1879), p. 3, c. 2, viii/880 (14 de enero, 1879), p. 2, c. 5; *El Constituyente* [Copiapó], xviii/5291 (25 de enero, 1879), p. 2, c. 4.

¹³⁶Stevenson, "Caribbean Music History", p. 2.

¹³⁷Eustaquio Segundo y Federico Guzmán, junto a varios otros pianistas, participaron en el concierto que el 3 de julio de 1866 dio Gottschalk en Santiago. El programa figura en Pereira Salas,

Historia, p. 123. El nombre de Gottschalk continuó brillando en Chile durante el resto del siglo XIX. Cf. Stevenson, "Gottschalk in Western South America", p. 13.

¹³⁸La permanencia de White en Buenos Aires la resume Gesualdo en *Historia de la Música en la Argentina*, II, pp. 280-281.

¹³⁹*La Gaceta Musical*, 6ª Época [Buenos Aires], VI/12 (20 de julio, 1879), p. 1, c. 3. La referencia de Gesualdo (*op. cit.*, II, p. 281) sobre "Aires Chilenos", debe corregirse. Con respecto a los "Aires Peruanos" de White, cf. Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", pp. 508-509.

¹⁴⁰La información sobre la Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires se encuentra en Gesualdo, *op. cit.*, II, pp. 178-186.

¹⁴¹*Ibid.*, pp. 182-183; *La Gaceta Musical*, 6ª Época, VI/11 (13 de julio, 1879), p. 83, c. 3, p. 84, c. 1.

¹⁴²*La Gaceta Musical*, 6ª Época, VI/10 (6 de julio, 1879), p. 75, c. 2.

¹⁴³*Ibid.*, VI/11 (13 de julio, 1879), p. 84, c. 3.

¹⁴⁴*El Telégrafo Marítimo*, XXIX/164 (26 de julio, 1879), p. 2, c. 4. El anuncio de su visita a Montevideo aparece en *La Nación*, III/498 (11 de julio, 1879), p. 2, c. 1.

¹⁴⁵La alusión a White como el "Paganini cubano" aparece en *La Nación*, III/533 (24 de agosto, 1879), p. 2, c. 1.

¹⁴⁶La partida de White fue anunciada en *La Nación*, III/555 (23 de septiembre, 1879), p. 1, c. 7. La información sobre la salida del vapor *Iberia* aparece en p. 2, c. 3. Un detalle de los regalos aparece en *La Nación*, III/556 (24 de septiembre, 1879), p. 2, c. 3. Estos fueron los siguientes:

"Por el señor don Agustín de Castro, un rico estuche de viaje con tapas de plata primorosamente cincelado, un lapicero, pluma de oro con adornos de rubies y dos botones de oro y perlas.

Por el doctor don Joaquín Requena, un estuche con cepillos con cubiertas de nácar.

Por el señor don Saturnino Rivas, un magnífico brillante para camisa".

¹⁴⁷El programa del concierto fue anunciado por *El Telégrafo Marítimo* a partir del XXIX/160 (22 de julio, 1879), p. 2, c. 5, y *La Nación*, a partir del III/507 (23 de julio, 1879), p. 2, c. 6.

¹⁴⁸El programa del concierto del 6 de agosto fue anunciado por *El Telégrafo Marítimo* a partir del XXIX/171 (4 de agosto, 1879), p. 2, c. 6, y por *La Nación*, III/518 (5 de agosto, 1879), p. 2, c. 1. El programa del concierto del 8 de agosto fue anunciado por *El Telégrafo Marítimo* a partir del XXIX/174 (7 de agosto, 1879), p. 2, c. 5.

¹⁴⁹*La Nación*, III/521 (9 de agosto, 1879), p. 2, c. 2.

¹⁵⁰*La Nación*, III/528 (19 de agosto, 1879), p. 1, c. 7.

¹⁵¹*Ibid.*, p. 2, c. 3. En agradecimiento, Joaquín Requena regaló posteriormente a White un estuche con cepillos con cubiertas de nácar. Cf. *supra*, nota 146.

¹⁵²*La Nación*, III/533 (24 de agosto, 1879), p. 2, c. 1. En el artículo se indican los nombres de otros anfitriones de recepciones en que White estuvo presente.

¹⁵³El programa fue anunciado por *La Nación* a partir del III/534 (27 de agosto, 1879), p. 2, c. 4, produciéndose cambios menores en avisos ulteriores.

¹⁵⁴*La Nación*, III/542 (6 de septiembre, 1879), p. 2, c. 4.

¹⁵⁵Bajo el título "El concierto para los pobres" se publicó una reseña en *La Nación*, III/545 (11 de septiembre, 1879), p. 1, c. 7.

¹⁵⁶*La Nación*, III/533 (24 de agosto, 1879), p. 2, c. 1.

¹⁵⁷*La Nación*, III/534 (27 de agosto, 1879), p. 2, c. 4.

¹⁵⁸Entre ellas se puede mencionar de José White, su *Fantasia sobre Martha* (Teatro Cibils, 26 de julio; Teatro Solís, 6 de agosto; concierto privado, 17 de agosto); de Delphine Alard, *Gran fantasia sobre Robert le diable* (Teatro Cibils, 26 de julio; concierto de beneficencia, 29 de agosto), *Fantasia sobre Un ballo in maschera* (Teatro Solís, 8 de agosto), *Fantasia sobre Norma* (concierto de beneficencia, 29 de agosto); de Heinrich Wilhelm Ernst, *Gran fantasia sobre Otello* (Teatro Solís, 6 de agosto); de Sigismund Thalberg y Charles Beriot, *Gran dúo para violín y piano sobre Les Huguenots* (concierto de beneficencia, 29 de agosto).

¹⁵⁹*La Nación*, III/525 (14 de agosto, 1879), p. 2, c. 3. Sobre Alejandro Uguccioni, quien falleció en Montevideo el 29 de abril de 1895, ver de Susana Salgado, *Breve Historia de la Música Culta en el Uruguay*, segunda edición (Montevideo: A. Monteverde y Cía. S.A., 1980), p. 50.

¹⁶⁰*La Nación*, III/528 (19 de agosto, 1879), p. 2, c. 3.

¹⁶¹Un artículo dedicado a White en *La Nación*, III/533 (24 de agosto, 1879), p. 2, c. 1, afirma en uno de sus párrafos que "se complace en recordar á Santiago de Chile donde permaneció quince meses".

¹⁶²Anuncios de este concierto aparecen en *El Telégrafo Marítimo*, XXIX/167 (30 de julio, 1879), p. 2, c. 3 y XXIX/170 (2 de agosto, 1879), p. 2, c. 5, en *La Nación*, III/513 (30 de julio, 1879), p. 2, c. 1 y III/517 (3 de agosto, 1879), p. 2, c. 6, con el detalle del programa en p. 2, c. 3.

¹⁶³*El Telégrafo Marítimo*, XXIX/172 (5 de agosto, 1879), p. 2, c. 2.

¹⁶⁴Salgado, *Breve Historia de la Música Culta en el Uruguay*, p. 48.

¹⁶⁵*Ibid.*

¹⁶⁶Por ejemplo un concierto anunciado para el 28 de julio de 1879 en *El Telégrafo Marítimo*, XXIX/162 (24 de julio, 1879), p. 2, c. 3, con obras de Mozart, Beethoven, Weber y Schumann.

¹⁶⁷Por ejemplo un concierto anunciado para el 7 de julio de 1879 en *El Telégrafo Marítimo*, XXIX/142 (30 de junio, 1879), p. 2, c. 4, con obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Chopin; y otro realizado el 28 de agosto, que también incluía obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Chopin [*El Telégrafo Marítimo*, XXIX/191 (29 de agosto, 1879), p. 2, c. 2].

¹⁶⁸Salgado, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁹*El Telégrafo Marítimo*, XXIX/172 (5 de agosto, 1879), p. 2, c. 2. En cambio en *La Nación*, III/518 (5 de agosto, 1879), p. 2, c. 1, se informó que "el concierto que en la Sociedad 'La Lira' debía efectuar mañana el violinista señor White, ha sido postergado para la próxima semana".

¹⁷⁰*Revista Musical e de Bellas Artes* [Río de Janeiro], I/29 (19 de julio, 1879), p. 6: "el más notable discípulo de Alard y talvez una de las mayores glorias del Conservatorio de París".

¹⁷¹*Revista Musical e de Bellas Artes*, I/40 (4 de octubre, 1879), p. 4: "Llegó finalmente procedente de Buenos Aires el violinista White". White vivió en Río de Janeiro desde 1879 y no desde 1873. Además, nunca fue director del Conservatorio Impérial de Río de Janeiro.

¹⁷²*Revista Musical e de Bellas Artes*, I/42 (18 de octubre, 1879), p. 6: "Al final del concierto, el público lo llamó a escena repetidas veces. Accediendo a una petición generalizada José White tocó entonces una graciosa *Zamacueca*".

¹⁷³*Revista Musical e de Bellas Artes*, I/44 (1 de noviembre, 1879), p. 4.

¹⁷⁴*Revista Musical e de Bellas Artes*, I/52 (27 de diciembre, 1879), p. 6; *Jornal do Commercio* [Río de Janeiro], LIX/1 (1 de enero, 1880), p. 2, c. 2. Con respecto a Alfredo Napoleão véase Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, p. 407.

¹⁷⁵*Jornal do Commercio*, LIX/1 (1 de enero, 1880), p. 2, c. 2: "Cuando es aplaudido con entusiasmo, White acostumbra a tocar como *encore* unas variaciones de la *Zamacueca*, que son como un vértigo musical, burlesco como una caricatura de Cham, espirituoso y alado como un dibujo de Grévin. La *Zamacueca* es como una carcajada expresada en múltiples golpes del arco, pero que por su dificultad debe ser tomada muy en serio".

¹⁷⁶*Revista Musical e de Bellas Artes*, II/8 (18 de abril, 1880), pp. 61-62.

¹⁷⁷*Revista Musical e de Bellas Artes*, II/5 (28 de febrero, 1880), p. 38. Información sobre Lucien Lambert (el mayor) se encuentra en Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, pp. 398-399.

¹⁷⁸La versión para piano de Lambert fue primeramente anunciada por el *Jornal do Commercio*, LIX/14 (14 de enero, 1880), p. 1, c. 3, y la *Revista Musical e de Bellas Artes*, II/2 (17 de enero, 1880), p. 14. En marzo la casa editorial pasó a llamarse Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz mediante la fusión de las Casas Narciso & C^a y Arthur Napoleão & Miguéz [*Revista Musical e de Bellas Artes*, II/5 (28 de febrero, 1880), p. 37]. Por lo tanto, los posteriores anuncios de la versión para piano de Lambert, por ejemplo el que apareció en la *Revista Musical e de Bellas Artes*, II/6 (13 de marzo, 1880), p. 48, indican el nuevo nombre de la casa impresora (dirección: 89, *Rua do Ouvidor*).

¹⁷⁹*Jornal do Commercio*, LIX/14 (14 de enero, 1880), p. 1, c. 3: "Esta pieza [la *Zamacueca*] llegó a ser célebre entre nosotros gracias a la admirable interpretación que le daba el violinista José White".

¹⁸⁰*Jornal do Commercio*, LIX/46 (15 de febrero, 1880), p. 5, c. 1: "Este arreglo [de Lambert] imita perfectamente las variaciones que el célebre violinista White acostumbraba a tocar en el violín para producir un bellísimo efecto".

¹⁸¹Número de catálogo de la Sección de Música: Vm¹² h 226. El año del *Dépôt Légal* es 1881.

¹⁸²Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, II, p. 1000, ítem 604.

¹⁸³Cf. los resultados de este análisis en comparación con lo que escribe Cernicchiaro sobre la pieza de White en p. 478 de su *Storia della Musica nel Brasile*: "la 'Zamacueca', danza chilena, imbuida del colorido de sonoridades de armónicos y de pizzicati, es una pieza de un virtuosismo de real interés".

¹⁸⁴Dos copias se conservan en la Sección de Música en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (número de catálogo M 787.109 M-I-1, y M 787.109 M-I-1a.).

¹⁸⁵Una copia se conserva en la Sección de Música en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (número de catálogo M 787.1 S-I-40).

¹⁸⁶La fecha de nacimiento de Nicolino Milano ha sido dada en algunos casos como el 25 de julio de 1875 [Sousa Bastos, *Carteira do Artista. Apointamento para a historia do teatro portuguez e brasileiro* (Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898), p. 542]; c 1873 en Campinas (Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, p. 479), y 25 de junio de 1876 [Maria Luiza de Queiroz Amancio dos Santos (Iza Queiroz Santos), *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência No Brasil* (Río de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p. 173, nota 20)].

¹⁸⁷Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, p. 543.

¹⁸⁸Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, p. 479.

¹⁸⁹Sousa Bastos, *loc. cit.*

¹⁹⁰Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, pp. 478-479.

¹⁹¹Queiroz Santos, *Origem e Evolução*, p. 173, nota 20.

¹⁹²Información biográfica resumida de la necrología escrita por Enio de Freitas e Castro, "Kinsman Benjamin", *Revista Brasileira de Musica*, 1/2 (junio, 1934), p. 143. Queiroz Santos (*Origem e Evolução*, p. 236), equivocadamente da el año 1927 como aquel de su muerte. El nombre completo de Benjamin era Roberto J. Kinsman Benjamin.

¹⁹³Cf. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (con la ayuda de Cleofe Person de Matos y Mercedes de Moura Reis [=Mercedes Reis Pequeno]), *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)* [Instituto Nacional do Livro, Coleção BI, *Bibliografia*, ix] (Río de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1952), p. 86, item 46.

¹⁹⁴Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, pp. 546-547. Entre 1882 y 1884 Benjamin editó los *Programas dos grandes concertos anuais do Club Beethoven* (Corrêa de Azevedo, *Bibliografia*, p. 86, item 47).

¹⁹⁵Enio de Freitas e Castro, "Kinsman Benjamin", p. 145.

¹⁹⁶El programa de este concierto se conserva en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

¹⁹⁷Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, pp. 480-481. Entre los alumnos brasileños de White, Cernicchiaro menciona a Teresina Bastos (p. 483), Maria Augusta Petit (p. 484) y Edgardo Guerra (p. 491), considerado "como uno de los más notables violinistas de nuestro ambiente artístico". Información sobre Edgardo Guerra también se encuentra en Queiroz Santos, *Origem e Evolução*, p. 281, y en Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, segunda edición (Río de Janeiro: F. Brigueit & Comp., 1942), p. 484.

¹⁹⁸Cernicchiaro, *op. cit.*, p. 547.

¹⁹⁹Mayor información sobre esta sociedad puede encontrarse en *ibid.*, pp. 547-548.

²⁰⁰Stevenson, "Caribbean Music History", p. 3. *Le Ménestrel* de París, 1/6 (6 de enero, 1884), p. 47, c. 1, informa: "Se nos escribe de Río de Janeiro que el violinista White, del Conservatorio de París, que hace algunos años era tan apreciado en nuestros conciertos y veladas musicales, ahora se ha radicado en Río de Janeiro, donde goza de gran aprecio en la ilustre corte del Emperador del Brasil. White acaba de inaugurar en esa capital conciertos de música de cámara en los que hace escuchar con éxito las obras maestras de los grandes compositores". Medio año más tarde, la misma revista parisiense, 1/38 (17 de agosto, 1884), p. 303, c. 2, informa que White "acaba de ser nombrado comendador de primera clase de la orden de Isabel la Católica. El Emperador del Brasil, deseoso de retener en sus Estados a este extraordinario artista, ya lo había nombrado director de los conciertos de la Corte y comendador de la orden de San Silvestre".

²⁰¹Queiroz Santos, *Origem e Evolução*, p. 281; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *150 anos de Musica no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, 87, editada por Octavio Tarquinio de Sousa] (Río de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956), p. 94.

²⁰²Esta descripción se encuentra en D. Luiz de Orléans-Bragança, *Sob o Cruzeiro do Sul: Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay, Uruguay* (Montreux: O Centro Monarchista do Amazonas, 1913), pp. 179-180.

²⁰³*Ibid.*, p. 180. Roberto Hernández C., en *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos* (Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1928), p. 637, entrega la siguiente traducción al castellano de este pasaje de la descripción hecha por el príncipe:

“Me gusta la cueca por lo bien que simboliza a Chile; al Chile del tintineo de armas, de los estremecimientos de gloria, de energía y de desilusión, con sus períodos de trabajo y de victoria, precediendo a años de inercia y de desaliento...”

Otros brasileños que visitaron Chile entre 1889 y 1915 se entusiasmaron igual que el príncipe por la cueca. Cf. Clemente Barahona Vega, *De la Tierruca Chilena. La Danza Popular de Chile y el ABC* (Santiago: Imprenta Chile, 1915), pp. 21-24, 41-50, 59-66, *passim*.

²⁰⁴El nombre de la cuñada de Federico Guzmán no era Rosa Aguayo de Vaché, como lo indican tanto Sandoval en *Reseña*, p. III, como Pereira Salas en *Historia*, ingreso en índice. La llegada de la familia Guzmán a Río de Janeiro vía Montevideo fue anunciada en *Revista Musical e de Bellas Artes*, I/20 (7 de agosto, 1880), p. 163. El concierto de estreno se realizó el 14 de septiembre en el Salão Bevilacqua, con Vincenzo Cernicchiaro, en violín y João Cerrone en violoncello [*Jornal do Commercio*, LIX/258 (16 de septiembre, 1880), p. 1, c. 7]. Información sobre Cerrone se encuentra en Queiroz Santos, *Origem e Evolução*, p. 304 (se le llama João Cerroni), p. 318, y en Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, p. 499 (figura como Giovanni Cerrone).

²⁰⁵*La France Musicale* [París], xxxII/7 (16 de febrero, 1868), p. 51, c. 2.

²⁰⁶*Ibid.*: el concierto “que nous avons annoncé comme devant être le plus intéressant de la saison”.

²⁰⁷*Revista Musical e de Bellas Artes*, II/29 (9 de octubre, 1880), p. 235. La información sobre Henrique Braga se encuentra en Queiroz Santos, *Origem e Evolução*, p. 205.

²⁰⁸*Jornal do Commercio*, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1, c. 6.

²⁰⁹*Jornal do Commercio*, LXI/306 (5 de noviembre, 1882), p. 1, c. 5.

²¹⁰Su llegada fue anunciada en *L'Art Musical* [París], xxII/36 (13 de septiembre, 1883), p. 286, c. 1.

²¹¹Su necrología se publicó en *Le Ménestrel* [París], LI/38 (23 de agosto, 1885), p. 303, c. 2, p. 304, c. 1.

²¹²Argote, “White”, p. 91; Stevenson, “Caribbean Music History”, p. 3.

²¹³El programa de este concierto se conserva en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile en Santiago, Colección Domingo Edwards Matte. Para información sobre Amelia Cocq véase Pereira Salas, *Historia*, ingreso en índice; Arrieta Cañas, *Música*, p. 10 y [Aníbal Aracena Infanta], “La gran pianista chilena señora Amelia Cocq de Weingand”, *Música* [Santiago], I/1 (enero, 1920), pp. 2-3. En marzo de 1898, Amelia Cocq estudiaba en el Conservatorio de París con una beca otorgada por el Gobierno de Chile.

²¹⁴Argote, “White”, p. 98; Stevenson, “Caribbean Music History”, p. 3. La copia impresa de la *Zamacueca* de White que se reproduce en *ibid.*, pp. 98-105, tiene una dedicatoria escrita a mano de White para Edouard Deru (1875-1928), violinista del Rey y la Reina de Bélgica.

²¹⁵El programa de este concierto se guarda en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile en Santiago, Colección Domingo Edwards Matte.

²¹⁶*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xvII, p. 357.

²¹⁷Barbacci, “Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano”, p. 501.

²¹⁸Merino, “Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico”, p. 215.

²¹⁹Pereira Salas, *Historia*, pp. 115-116; *Biobibliografía*, p. 92, ítem 672. En *La France Musicale* [París], xxxI/40 (6 de octubre, 1867), p. 315, c. 2, se publicó la siguiente información sobre Lübeck: “Como uno de los pianistas cuyos honorarios en París costaban veinte francos, fue el Sr. Ernest Lübeck, hijo del antiguo director del Conservatorio de La Haya”.

²²⁰Carlo Schmidl, *Dizionario Universale dei Musicisti*, II (Milán: Casa Editrice Sonzogno, 1938), p. 379.

²²¹Pereira Salas, *Historia*, pp. 131-132; *Biobibliografía*, p. 109, ítem 803. Como la copia de la

Zamacueca de Ritter que examinó Pereira Salas no tiene portada, faltan los detalles bibliográficos. En otra copia guardada en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de París (número de catálogo Vm¹² 24546) figura el año 1880 como el del *Dépôt Légal*.

²²²Las copias guardadas ambas en la British Library y en la Biblioteca Nacional de París tienen como año de impresión 1882 (en una indicación escrita a mano).

²²³Cf. Pereira Salas, *Historia*, pp. 186-187 y *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xx, p. 384.

²²⁴La prestigiosa revista parisienne *Le Ménestrel*, por ejemplo, informa que entre 1883 y 1885 hubo no menos de cuatro exitosas presentaciones de la *Zamacueca* de Ritter. Dos fueron en París, una de Caroline Guion, alumna de Ritter [XLIX/6 (7 de enero, 1883), p. 47, c. 1], y la otra por M.L. Mayeur [XLIX/27 (3 de junio, 1883), p. 215, c. 2]. Dos estuvieron a cargo del mismo Ritter, una en Lyon [L/20 (13 de abril, 1884), p. 160, c. 1] y la otra en Antwerp [LI/36 (9 de agosto, 1885), p. 288, c. 2].

²²⁵Confeccionado por F. Mangin (París: Heugel & Fils, plancha número H.6800, 1880 [*Dépôt Légal*]). Una copia de esta edición y de las mencionadas *infra* (notas 227-229) están guardadas en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de París.

²²⁶Esta versión a cuatro manos fue preparada por R. de Vilbac y se anunció en la edición mencionada en nota 225.

²²⁷(París: Heugel & Fils, plancha número H.6803, 1880 [*Dépôt Légal*]).

²²⁸Preparada por L. Cailleux (París: Heugel & C^{ie}, 1905 [*Dépôt Légal*]).

²²⁹Preparada por Ad. Soyer (París: Heugel & C^{ie}, 1905 [copyright], 1906 [*Dépôt Légal*]).

²³⁰Hubert Herring, *A History of Latin America from the Beginnings to the Present*, tercera edición (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1968), p. 18.

²³¹Sobre el Americanismo de Gottschalk cf. Francisco Curt Lange, "Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869): El ambiente musical en la mitad del segundo Imperio", *Revista de Estudios Musicales* [Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina], II/4 (agosto, 1950), pp. 52-54, y Robert Stevenson, "Gottschalk in Western South America", p. 14, n. 10.

²³²Argote, "White", p. 95.

²³³Alejo Carpentier, "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su Música* [UNESCO, Serie América Latina en su Cultura] (México: Siglo Veintiuno Editores, 1977), pp. 17-18.

²³⁴Clemente Barahona Vega, *De la Tierruca Chilena. La Danza Popular de Chile y el ABC*, pp. 57-58.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía se divide en dos partes y contiene solamente ítem citados en el trabajo. En la primera parte se entrega un listado de diarios y revistas del siglo XIX ordenados alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea ésta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas. En la segunda parte se entrega una lista de libros, notas explicativas de discos, críticas de conciertos escritas en el presente siglo, artículos y monografías musicológicas, ordenadas alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítem bibliográficos escritos por un mismo autor se ordenan cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación.

I

- Album Musical Patriótico* (Santiago, Chile, editado por Ruperto Santa Cruz), 1886, 1888.
El Comercio (Coquimbo, Chile), 1879.
El Comercio (Lima, Perú), 1877.
El Comercio (San Felipe, Chile), 1878.
El Constituyente (Copiapó, Chile), 1879.
El Correo de La Serena (La Serena, Chile), 1879.
El Correo de Quillota (Quillota, Chile), 1878.
El Estandarte Católico (Santiago, Chile), 1878.
El Ferrocarril (Santiago, Chile), 1859, 1865, 1869.
El Telégrafo Marítimo (Montevideo, Uruguay), 1879.
Jornal do Commercio (Río de Janeiro, Brasil), 1880, 1881, 1882.
L'Art Musical (París, Francia), 1883.
La Discusión (Chillán, Chile), 1878.
La Estrella de Chile (Santiago, Chile), 1878.
La France Musicale (París, Francia), 1868.
La Nación (Montevideo, Uruguay), 1879.
La Gaceta Musical, 6ª Época (Buenos Aires, Argentina), 1879.
La Opinión (Talca, Chile), 1878.
La Patria (Valparaíso, Chile), 1878, 1879.
La Reforma (La Serena, Chile), 1879.
La Revista del Sur (Concepción, Chile), 1878.
Las Bellas Artes (Santiago, Chile), 1869.
Las Novedades (Santiago, Chile), 1878.
Le Ménestrel (París, Francia), 1884, 1885.
Revista Musical e de Bellas Artes (Río de Janeiro, Brasil), 1879, 1880.
The Chilian Times (Valparaíso, Chile), 1879.

II

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. Segunda edición. Río de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
 [Aracena Infanta, Aníbal]. "La gran pianista chilena señora Amelia Cocq de Weingand", *Música* [Santiago], 1/1 (enero, 1920), pp. 2-3.
 ————. "Música en Chile. Recuerdos...", *Música*, 1/1 (enero, 1920), pp. 4-5.
 Argote, Joaquín J. "White", *Revista de la Biblioteca Nacional* (La Habana), Segunda Serie, IV/2 (abril-junio, 1953), pp. 80-99.
 Arrieta Cañas, Luis. *Música: recuerdos y opiniones*. Santiago: Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño, 1954.
 Barahona Vega, Clemente. *De la Tierruca Chilena. La Danza Popular de Chile y el ABC*. Santiago: Imprenta Chile, 1915.
 Barbacci, Rodolfo. "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix* [Lima], N° 6 (1949), pp. 414-510.

- Bastos, Sousa. *Carteira do Artista. Apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898.
- Böhm, Bünther (ed.). *Diario de Viaje de Miska Hauser, violinista judío quien recorrió Chile y Perú en el año 1854* [Separata de *Judaica Iberoamericana*, N° 2 (1978)]. Santiago: Editorial Universitaria, n.d.
- Boyd, Malcolm. "White, Maude Valérie", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xx (1980), p. 384.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- . "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en Isabel Aretz (ed.). *América Latina en su Música* [UNESCO, Serie *América Latina en su Cultura*]. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977, pp. 7-19.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milán: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.
- Claro Valdés, Samuel. "La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins", *Revista Musical Chilena*, xxxiii/145 (enero-marzo, 1979), pp. 5-24.
- Corrêa de Azevedo, Luis Heitor (con la ayuda de Cleofe Person de Matos y Mercedes de Moura Reis [= Mercedes Reis Pequeno]). *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)* [Instituto Nacional do Livro, Coleção BI, Bibliografia, ix]. Río de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- . *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, 87, editada por Octavio Tarquinio de Sousa]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.
- Figueroa, Pedro Pablo. *Diccionario biográfico chileno (1550-1887)*. Santiago: Imprenta "Victoria", 1887.
- Freitas e Castro, Enio de. "Kinsman Benjamin", *Revista Brasileira de Música*, 1/2 (junio, 1934), pp. 143-146.
- Friedenthal, Albert (ed.). *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Characterstücken* 1. Abteilung, Heft 4. Berlin: Schlesingerische Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1911.
- Garrido, Pablo. *Historial de la Cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la Música en la Argentina*, 11: 1852-1900. Buenos Aires: Editorial Beta S.R.L., 1961.
- Göhler, Bernardo. *Cien cantos escolares*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1888 (primera edición), 1910 (segunda edición).
- Gómez, José Agustín. *Impresiones de Viaje de un Chileno*. Santiago: Imprenta de "El Independiente", 1889.
- Hernández C., Roberto. *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1928.
- Herring, Hubert. *A History of Latin America from the Beginnings to the Present*, tercera edición. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1968.
- Lange, Francisco Curt. "Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869): El ambiente musical en la mitad del Segundo Imperio", *Revista de Estudios Musicales* [Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina], 11/4 (agosto, 1950), pp. 43-215.
- [Laval, Ramón A.]. Biblioteca Nacional de Santiago. *Bibliografía Musical: Composiciones impresas en Chile y Composiciones de autores chilenos publicados en el extranjero. Segunda Parte: 1886-1896*. Santiago: Establecimiento Poligráfico Roma, 1888.
- Lavín, Carlos, "Ruperto Santa Cruz Henríquez", *Vida Musical* [Santiago], 1/1 (mayo, 1945), sin numeración de página.
- Lerma, Dominique-René de. José White: *Concerto for violin and orchestra*, notas explicativas, *Black Composer Series*, vol. 6, Columbia Masterworks, M33432, 1975.
- Mell, Albert. "Sivori, (Ernesto) Camillo", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xvii (1980), pp. 356-357.
- Merino, Luis. "Música y Sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed.), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982, pp. 199-235.
- Oficina Central de Estadística, Santiago. *Quinto censo jeneral de la población de Chile levantado el 19 de abril 1875*. Valparaíso: Imprenta El Mercurio, 1876.

- Orléans-Bragança, D. Luiz. *Sob o Cruzeiro do Sul: Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay, Uruguay*. Montreux: O Centro Monarchista do Amazonas, 1913.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.
- . "Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena", *Revista Musical Chilena*, III/22-23 (julio-agosto, 1947), p. 76.
- . "El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno", *Revista Musical Chilena*, IV/29 (junio-julio, 1948), p. 46.
- . *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- . *Biobibliografía Musical de Chile desde los Orígenes a 1886 [Serie de Monografías anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
- Queiroz Amancio dos Santos, Maria Luiza de (Iza Queiroz Santos). *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência No Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- Sandoval B., Luis. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 á 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911.
- Schonberg, Harold C. "3 Black Composers Soundly Performed", *The New York Times* (1 de septiembre, 1977), p. 25, cc. 1-3.
- Searle, Humphrey. "Liszt, Franz", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XI (1980), pp. 28-74.
- Stevenson, Robert. "Gottschalk in Western South America", *Inter-American Music Bulletin*, N° 74 (noviembre, 1969), pp. 1-16.
- . "Afro-American music, independence to c 1900", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, X (1980), pp. 525-526.
- . "Caribbean Music History. A Selective Annotated Bibliography with Musical Supplement", *Inter-American Music Review*, IV/1 (otoño, 1981).
- Tornero, Recaredo S. *Chile Ilustrado*. Valparaíso: Librerías y Agencias del Mercurio, 1872.
- Walpole, Fred. *Four Years in the Pacific, in her Majesty's Ship "Collingwood"*, 1. Londres: Richard Bentley, 1850.

Un extraño señor llamado Acario Cotapos

por
Coriún Aharonián

Había que entrar por la calle Carmen, doblar por Paraguay a la izquierda a Guayaquil, subir hasta el séptimo piso por ascensor y después llegar al octavo por una escalerita. Era el 18 de febrero de 1966. En el octavo piso (por escalerita) nos esperaba un señor de 76 años que no podía salir de su departamento, porque no podía hacer uso de la escalerita. Se llamaba Acario Cotapos y estaba inmovilizado en una silla de ruedas como consecuencia de un accidente. Los compositores Fernando García, primero, y Gustavo Becerra, después, habían insistido en que era imperioso, fundamental, que lo conociera, y me habían dado su dirección y las instrucciones para llegar.

Acario Cotapos era sin duda una de las figuras excepcionales de la creación musical de América Latina, uno de los que más despreocupadamente se habían permitido lanzarse a lo desconocido. Hijo de papá con fortuna, había podido dedicar su juventud a la música, pero no la había malgastado como suele ocurrir en los hijos de papá con fortuna. Por el contrario, había asumido una actitud de rompimiento con el *statu quo*, y parecía haber utilizado su ventaja socioeconómica para enfrentarse a los tontos y a los reaccionarios en casa y fuera de casa, y para obtener respeto —como compositor y como persona— en la metrópoli. Que no en su tierra, creo, donde los tontos y los reaccionarios y los mediocres y los académicos le temían e intentaban ocultar su existencia desafiante, mal ejemplo para futuras generaciones.

Nos recibió —a mí y a la pareja de amigos uruguayos becados en Chile que me acompañaba— muy cordialmente. Estábamos en un ambiente bastante amplio, con mucho ruido de la máquina del ascensor. Había por ahí, haciendo tareas que no interferían con nuestra conversación, una acompañante —enfermera o empleada doméstica—. Cotapos era jovial, y se movía ágilmente —sin provocar compasión— con su silla de ruedas. *¡Qué me voy a cansar yo si estoy en prisión!*, decía, ante nuestro temor de ser inoportunos. Y nos descerrajaba frases puntiagudas, mientras me miraba sacar apuntes. *La verdadera juventud se va adquiriendo*, explicaba. *Epígrafe, se llama eso. Es un sofisma, pero un sofisma lindo*. O bien: *Yo era muchísimo más viejo cuando tenía 25 años. Lleno de problemas. No me atrevía a nada. Ahora sí*.

Pero no estaba tan seguro de sí mismo creo. Quizás por eso me mostró, a poco de iniciar nuestra conversación, una crítica de Hélène Jourdan-Morhange publicada en *Les Lettres Françaises* del 24-VII-1958: *Dos conciertos con la Orchestre National han retenido nuestra atención por la elección de obras contemporáneas [...] Esta obra muy importante de Acario Cotapos [...]. El tema es en ella patético y pedía la grandeza que le ha otorgado el músico [...] El poema es también de Cotapos: simple y grande*.

Revista Musical Chilena, Año XLIV, enero-junio, 1990, N° 173, pp. 114-117

La música no perderá jamás su centro de gravedad, afirmó casi al comienzo —y reiteró más tarde. Dio su juicio condenatorio a aquello que fuera falto de verdad interior —juicio que también reiteraría—: *Yo creo que hay una cantidad de música que se mantiene por el formalismo*. Casi enseguida: *A Beethoven yo lo llamo el carpintero. Porque cada vez que hace una obra la martilla varias veces. ¡Y del calzonudo de Brahms, qué me dice!* Algo sonaba en la radio. *¡Por Dios que se toca mala música!* Cuando oigo Brahms, corto la radio. *Prefiero oír cosas divertidas que del falso clasicismo*. Claro, para el enfrentamiento de un aspirante a compositor de 25 años con un ilustre personaje histórico, el desenfado y el sentido del humor de Cotapos eran por lo menos desconcertantes. Especialmente para un nativo del cejjijunto Uruguay.

Había nacido el 30 de abril de 1889. Pero ese día (¿ese día?) no tenía ganas de decir su verdadera edad. *Yo nací en Valdivia. Para qué vamos a poner años...* Y la vuelta de tuerca: *Porque yo parezco más joven de lo que soy. Nací... hace algunos años*. La referencia poética a Valdivia: *Siempre en mi música hay el colorido de la frondosidad del sitio que quizás mi madre vio más que yo*. O la sorpresa —cierta o fabulada, qué más daba—: *Yo viví más años de mi infancia en Montevideo. ¡Qué lindo es Montevideo! Yo soy un enamorado de Montevideo. Esos recuerdos son imborrables*.

Mis amigos habían abierto el tema fumar, y no sé por qué (¿qué estaba fumando Mario?) el tema habanos. *Ya no me seducen tanto los puros*, dijo Cotapos. *Para mí tienen gusto a alfombra*.

Fernando García y Gustavo Becerra me habían instruido debidamente en materia de referencias biográficas, por lo que mis preguntas —que no eran brillantes— corrían menos peligro de hacer el ridículo. Mi visión del eurocentrismo no era todavía lo suficientemente decantada como para descubrir trampas en la forma en que se contara la vida de un individuo. Y aceptaba como importantes los datos de la vinculación y eventual amistad de Cotapos con la metrópoli. *He estado en casi todas partes de Europa. Una de las últimas obras que estrené fue en Copenhague*, dijo y anoté. Y por si yo no lo preguntaba: *Ah, oiga. Yo fui muy amigo de Le Corbusier. Y pasé el año nuevo con él, una vez. Con él y con Vicente Huidobro*. El también le hacía el juego al eurocentrismo. Al menos para defenderse.

Ahora mis amigos hablaban de tomar vino en el Uruguay, tras haber elogiado debidamente el vino chileno. *¿Exportan? Ah, ¿tienen vinos propios también?* Nuevamente la sorpresa: *Muy lindo es ser uruguayo. ¡Orientales, la patria o la tumba!* ¡Y tararé el principio del himno nacional uruguayo!

Los años veinte estaban muy presentes en aquel doloroso encierro con ruido de motor de ascensor. Nos habló del *pernod* y de su otrora condición de bebida prohibida. De pronto zarpó en su silla de ruedas, y regresó con una botella de *pernod* verdadero, seguido de la muchacha, que traía vasos adecuados, hielo e ingredientes y utensilios complementarios. Nos sirvió tres vasos parsimoniosa y ritualmente, con chilena delectación en la búsqueda del punto justo. Yo también voy a tomar un traguito, amagó. La muchacha, ahora decididamente enfermera, fue terminante. *¡Ah, no?* Nos miró. *Orden de arriba*. Pero

no era cosa de darse por vencido así no más: *Voy a probar con la cuchara. Ah, está bueno. A ver el suyo...* Y “probó” de los tres vasos, claro. Luego, regresó a su obsesión: *Estoy aquí recluso como en prisión. ¡Qué habré hecho yo!*

Le pregunté por su relación con Edgar Varèse. *¡Sí! Fundamos una sociedad con él: la International Composers Guild. Era un hombre de una penetración intelectual y de una preparación muy vasta. En todo sentido. Quizás excesiva. Apasionado, pero con un apasionamiento de una concentración casi violenta, que no se expresaba en gestos ni en palabras, sino que se traducía en una música muy disciplinada, hasta lo indecible, en la cual parecía él castigarse a sí mismo. Me pidió que le leyera mi apunte. Eso está bien, porque era él. Y retomó el tema. Era un grupo que en ese tiempo se consideraba lo más avanzado. Lo integraban compositores como Henry Cowell, que nunca me convenció a mí, Carlos Chávez, y muchos otros, los cuales crearon suscritos a la International Composers Guild. Entre ellos Ravel y Stravinski. Meditación acerca de ello: Todas las cosas en la vida se tienen que hacer a gusto.*

Ya estábamos en una entrevista formal. *Le Corbusier vivía en un edificio anticuado en la Rive Gauche, que tenía un patio de piedra (de los de caballerizas de diligencias). Tenía un departamento muy grande y muy viejo. Era un hombre encantador de trato. Con una inteligencia que se manifestaba inmediatamente a poco de hablar con él. No insistía con sus cuestiones profesionales. Era una conversación muy fluida y muy amplia.*

De pronto, la narración de Cotapos tomó otro rumbo. *¿Qué ocurrió esa noche ahí? Fue una cosa espantosa. Estaba el arquitecto Jacques Lipchitz. Le Corbusier empezó a hablar de sus objetos antiguos, entre ellos de unos famosos vasos que se conservaban durante siglos. Esa vez sí insistió. Tanto habló, que la señora de un muy conocido escultor, que se encontraba presente, tomó la copa y la rompió contra el suelo. Fue horrible. Le Corbusier abrió un cajón, sacó otro vaso, aclaró que era un siglo más antiguo y más valioso que el anterior, y se lo ofreció a la señora diciendo: “Voulez-vous casser un autre?”. Luego, me pidió que olvidara esto que me había contado. No lo olvidé. Y creo que no lo traiciono si lo transcribo hoy.*

O lo que agregé sobre su otro amigo norteno: *Varèse le tenía un amor enorme a los animales. Tenía esa gran contraposición de la ternura con la violencia de su música.*

¿Latinoamérica? Es que para mí no hay país en materia de música. Alarma y casi decepción. Falsa alarma. El lugar común era seguido de una especie de negación del lugar común. La música es un arte universal, que por obligación debe reflejar el país de cada uno. Pero por fuerza y sin proponérselo. Si no se logra reflejar el propio país no se es auténtico. Resulta que los países se imponen musicalmente por sí mismos, sin necesidad de nombrarlos.

Hablamos de un posible aprovechamiento de mis apuntes para un programa de radio en mi ciclo “Latinoamérica hoy” en el SODRE. Entonces decidió dictarme un texto.

Yo creo que, siguiendo un cauce natural, el compositor podrá utilizar todos los elementos que encuentre a su alcance. Por ejemplo, las superposiciones armónicas (politonía). Si es funcional obedece a ese cauce natural, y es evidente; arbitraria si es cerebral, aunque como experimento pueda ser muy interesante y hasta llegar a apasionar. Y pueda ser de una sorprendente artificialidad cuya inconsistencia aparecerá muy

pronto. La música no perderá jamás su centro de gravedad, y el formalismo que hace imposible una montaña de obras falsamente consagradas en la historia de la música hace reaparecer por fuerza a quienes la han hecho crecer y de quienes han hecho derivar tantos formalismos.

Para mí los creadores son los que como Mozart, con todos sus chaquetones barrocos y sus tristes libreas, hicieron música por necesidad interior; los que como Bach soñaron en su visionaria alquimia de perfección y proporciones bíblicas; los que como Debussy, volcándose en un ambiente propio, nos hace revivir mil veces lo que él vivió y donde él mismo palpó de emoción; los que como Músorgski, a pesar de sus terribles borracheras, llenó todo un siglo de expresiones nuevas. Y aquí me detengo por no hablar de los que, con tanta clarividencia, comprenden estas realidades dentro del oprimente convencionalismo musical que siempre impera.

Le dije que me gustaban sus opciones de modelos históricos. Le leí el texto. Se divirtió. ¡Muy bien! Parece que no lo hubiera escrito yo. Una confidencia: Yo escribí en "El Mundo" de Buenos Aires. Y vuelta al tema: Me salió bien. ¡Qué bueno! ¡Eso es Debussy!

Mi posición estética es lo que yo llamo la música directa. Aquello que yo imagino musicalmente para mí es una realidad. Y de esta manera vivo mi verdadera vida. No creo que el esfuerzo cerebral pueda conducir en mi caso a aclararme ninguna de las razones por las cuales compongo música. Yo compongo como veo y veo como compongo. Entiéndase que esa visión es interior. Por lo tanto creo que el sujeto de que uno se valga para componer música no tiene ninguna importancia, pero sí su valor intrínseco. Cotapos había compuesto obras no sólo sobre asuntos específicos, sino con espíritu cívico y textos declamables, como el insólito fresco llamado "Balmaceda". ¿Qué pasaba en esas obras? El asunto no tiene ninguna importancia, pues lo que verdaderamente es importante es la música que provoque ese asunto. Por ejemplo, la emoción patética que provocaba el caso Balmaceda.

Acario Cotapos murió en Santiago de Chile, en su octavo piso por escalerita, el 22 de noviembre de 1969. Yo me quedé con el deseo de haber podido presentar alguna de mis obras en Montevideo, me había dicho ese día de 1966. Hasta el día de hoy, no he podido obtener ninguna partitura de Cotapos. Sí grabaciones de obras. Pero no partituras. Es la eterna triste estupidez de nuestros países. Mientras tanto, nos inundamos, eufóricos, de partituras de nuestros colegas metropolitanos. El no comunicarnos nuestros varios y respectivos Cotapos latinoamericanos nos resta fuerzas en nuestra lucha —que debería ser conjunta— por la emancipación del papel de epígonos coloniales que se nos ha asignado.

Luigi Nono

1924-1990

por

Leni Alexander

Conocí a Luigi Nono en abril del año 1954, en París. Alguien me lo presentó durante un concierto de los "Domaine Musicale", donde Hermann Scherchen, quien había sido su profesor de composición, dirigiría próximamente una obra de Nono. De este encuentro surgió una amistad que duró treinta y seis años, hasta su muerte. Mis estudios en el Conservatorio de París con Olivier Messiaen habían recién terminado, iba a viajar a Italia en los próximos días. Nono me invitó a su casa en Venecia, en aquella época él vivía aún en casa de su padre, un ingeniero de mucho prestigio. Luigi me esperaba en la estación de Mestre, el terminal del ferrocarril que llega a Venecia. Desde lejos divisé su figura alta y delgada, su pelo negro, crespo, sus rasgos finos que hacían recordar las pinturas venecianas del siglo XVII. En seguida, un "vaporetto" nos llevó a su casa, situada en el barrio de la Accademia, frente a la iglesia "della Salute". Era una casa grande, espaciosa. Me llevó a su sala de trabajo, repitiendo una y otra vez: "no pises, no pises, anda con cuidado". En la semiobscuridad, las persianas estaban cerradas a causa del sol del mediodía, vi el piso cubierto con hojas de música; la tinta gruesa y muy negra que él usaba recién estaba secándose. Era la partitura de su obra "La Victoria de Guernica", obra que debía haber estado lista hacía tres semanas para su estreno por Scherchen, a quien la obra estaba dedicada. Nono me explicó rápidamente su obra porque debíamos ir al ensayo de Bruno Maderna en el Teatro La Fenice, donde éste dirigiría esa misma noche un concierto con obras de Webern. Nono admiraba profundamente a Maderna, quien también había sido su maestro.

Aunque vi a Luigi muchas veces en el transcurso de los próximos años, pensando ahora en él, después de haber recibido la noticia de su muerte, como también aquellas semanas siguientes que pasamos juntos, esos han sido los momentos que más se grabaron en mi memoria. Es por ello que ahora tengo el deseo de hablar sobre algunos recuerdos personales, recuerdos de amistad, que en estos momentos siento más cercanos, además de nuestra relación como de "colegas".

Más tarde volvimos a encontrarnos en los cursos de verano en Darmstadt donde Luigi, quien hablaba el alemán perfectamente, daba cursos de composición sobre la "Música comprometida", puesto que él era un importante miembro del Partido Comunista italiano, y porque pensaba que en la actualidad sólo una música con contenido ideológico tiene verdadero sentido. En varias ocasiones tuvimos violentas discusiones, las que temporalmente nos llevaron a un alejamiento. Peleas terribles hubo en un encuentro en el Festival de Música de Zagreb, en Yugoslavia, en el que se tocaron obras de Nono y mías. Más tarde, nuevamente en Venecia hubo nuevos reencuentros muy amistosos. Nono se

Revista Musical Chilena, Año XLIV, enero-junio, 1990, N° 173, pp. 118-119

había casado con Nuria, hija de Schönberg, y tenía dos hijas, Silvia y Bastiana, a las que amaba profundamente. Vivía en una casa muy amplia en la Giudecca, el barrio obrero de Venecia, donde trabajaba y se reunía con los amigos durante largas comidas y amenas conversaciones. Quizá fue en esos años cuando conocí a Luigi profundamente, a través de su vida familiar y nuestras extensas conversaciones sobre música. En 1967 vino a Chile con toda su familia por algunas semanas, la mayor parte del tiempo sus hijas se quedaron junto a mi hijo y a la "Nana", en nuestra casa.

Los últimos días de su vida los compartí con Nono entre Venecia, su ciudad natal, y Freiburg, en Alemania, donde él había fundado un Instituto de Música Electrónica y dictaba clases de composición. Dos o tres años antes de su muerte nos encontramos por casualidad en el Grand Palais, durante la exposición de Pintura Latino-Americana. En el primer momento, cuando se paró frente a mí, casi no lo reconocí. Se veía como un hombre muy joven, habiendo pasado ya los sesenta años. Tenía el cabello muy negro, tal como lo había visto por primera vez tantos años atrás. Parecía feliz y maravillado por la impresionante exposición. Cuando nos habíamos encontrado la última vez lucía una cabellera completamente blanca. "Sí, me estoy transformando, vuelvo hacia el comienzo de mi existencia", parecía decirme con una sonrisa feliz y orgullosa, gracias a su transformación.

Luigi fue siempre fiel a sí mismo, tal como Shakespeare le hace decir a Laertes en "Hamlet". Fiel a sus ideas políticas y a sus ideales como artista: dos caminos en la vida que él no separaba y que fueron su razón de ser. La última vez que lo vi fue el año pasado, caminaba solo, absorto, por una calle de Berlín. Lo vi desde la vereda del frente, él miraba el suelo. No lo llamé.

Recordando a Luigi Nono

por
Fernando García

Con la muerte de Luigi Nono se abrió una profunda herida en el corazón de la música latinoamericana.

Había nacido y vivía en Italia, en Venecia; pero su invariable solidaridad con el mundo del subdesarrollo, particularmente con la América que pugna por su real independencia e identidad, le hizo uno de los nuestros.

Fue en la década del 60 cuando visitó por primera vez Chile; venía de Buenos Aires. Todos los de entonces recuerdan su visita. Conocimos su dominio profundo del lenguaje de los sonidos. Oímos sus obras. Escuchó la música de los compositores chilenos y nos habló de lo que pensaban y hacían los creadores europeos. Percibimos su dominio de la problemática americana y descubrimos su comprensión de la realidad continental. Nos dijo cómo él vislumbraba proyectarse en el futuro, con fuerza, el arte de América.

Posteriormente nos encontramos con él varias veces y en distintas partes y, como siempre, alternábamos platos locales (cada vez que pasaba por Santiago pedía que lo acompañaran al Mercado Central a comer mariscos), con extensas y provechosas conversaciones sobre la música contemporánea y la situación de nuestro arte y nuestros pueblos. Quería estar al tanto de lo que ocurría en estas tierras. Quería, mediante su presencia, solidarizar con la América tercermundista. De ahí sus múltiples recorridos por nuestro continente, de ahí sus frecuentes visitas a la Cuba agredida y bloqueada. Deseaba estar junto a sus hombres y mujeres, y participar, en demostración de apoyo, por ejemplo, en los trabajos voluntarios, como en aquella ocasión en que los tres, con Víctor Jara, constituimos la brigada recogedora de café "Recabarren-Gramsci". Su presencia solidaria la habían gozado, poco antes, los mineros de Lota que lo recibieron, también entonces, con Víctor Jara.

Cuando en septiembre de 1973 Chile se vio estremecido por el egoísmo de algunos, la aceptación de otros y la incompreensión de los más, y se desencadenó el dolor y la angustia con una fuerza brutal que el país no conocía, él se alineó junto al pueblo acosado y, otra vez, se mostró como ardiente defensor de los oprimidos.

Estuve con él por última vez hace un par de años, en La Habana, en un encuentro internacional de música contemporánea. Lo observamos en los conciertos conversando con los instrumentistas, haciéndoles objetivas críticas a las interpretaciones de las obras. Estuvo con los compositores, especialmente con los jóvenes, analizando sus creaciones recién presentadas y dándoles sabios consejos. En las reuniones plenarias del evento su palabra magistral se elevaba y en el curioso idioma al cual nos tenía acostumbrados —mezcla de castellano, italiano, francés, portugués, con algunos toques de alemán— daba creativas opiniones y emitía certeros juicios que tenían la virtud de aunar criterios y

Revista Musical Chilena, Año XLIV, enero-junio, 1990, N° 173, pp. 120-121

centrar las discusiones en lo principal. Sus intervenciones otorgaban a la música un sentido universal y trascendente, que traspasaba lo profesional, lo técnico, lo estético, haciendo de este arte y su ejercicio un fenómeno esencialmente ético. Luigi Nono era más que un músico de su tiempo, era un ser humano en el mejor sentido del término.

Luigi Nono

por
Rodrigo Torres A.

El 8 de mayo pasado murió Luigi Nono y esta lamentable noticia pasó prácticamente inadvertida por estos lares: sólo una breve nota en un rincón de algún diario y la incredulidad de los que acá lo conocían.

Tenemos que aprender a apreciar a este ilustre veneciano, desde 1950 conocido como uno de los actores catárquicos de la activa vanguardia musical europea de la postguerra, legendario caso de artista y revolucionario y hoy considerado entre los grandes creadores de la música contemporánea de este siglo.

En nuestro medio local, que normalmente establece un contacto más bien marginal con las corrientes de la avanzada artística europea y sus epígonos, este compositor es una figura excepcionalmente familiar, no sólo porque vino en varias ocasiones (1967, 1971, 1983), sino porque lo unían lazos de amistad con muchos chilenos y latinoamericanos que fue conociendo en sus frecuentes viajes a este continente.

Así como para éstos, también para músicos de mi generación —jóvenes de los '60 formados a contrapelo en la arbitrariedad, el desencanto y el pragmatismo de los últimos lustros—, Luigi Nono no representa una mítica y dorada vanguardia europea, absolutamente distante de nuestros problemas, sino que por el contrario, es el caso de un artista lúcido y solitario, profundamente comprometido con la realidad de los pueblos latinoamericanos.

Un grupo de músicos lo conocimos en diciembre de 1983, en el transcurso del Congreso Nacional de Artistas y Trabajadores de la Cultura, realizado en Padre Hurtado. Conversamos largamente con él y pudimos apreciar la honestidad, la sabiduría, la audacia, el rigor crítico, la amplitud y consistencia de su visión del mundo contemporáneo y de su compromiso ético con lo humano. Recuerdo que hablé con vehemencia —en su personal español— acerca de la urgente necesidad de reflejar lo nuevo, de inventar caminos inéditos, un sentido colectivo original; hablé de la necesidad de la participación y de estimular la audacia del pensamiento. Comprendía cabalmente nuestra situación histórica e intuyó claramente lo que venía y, probablemente, lo que ahora estamos viviendo. También recuerdo que durante los pocos días que en esa ocasión estuvo en Santiago, Luigi Nono realizó, sin descanso, una intensa actividad de diálogo, entrevistándose con representantes del amplio espectro cultural democrático. Así lo conocimos, en el polo opuesto de la torre de marfil, con su enorme interés por conocer personalmente las experiencias y propuestas de los diversos actores sociales que en ese momento asumían con decisión la lucha por restablecer la democracia para los chilenos. No volvimos a ver a este ilustre veneciano, humanista radical, y una de las conciencias musicales más lúcidas de nuestro tiempo.

Paradójicamente apenas sabemos de su música; creo que hasta el momento no se ha escuchado una obra suya en vivo en Chile. Esto debemos repararlo con un homenaje póstumo a este gran hombre, palabra de honor Luigi Nono.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Reseñas de Publicaciones

Juan Amenábar. *I will Pray*, Spiritual para voz y piano sobre un texto de Rosa Cruchaga. Santiago: Impresos Musicales EUTERPE, 1989, 7 pp.

Juan Amenábar. *Viernes Santo* para coro mixto a cappella sobre un texto de Gabriela Mistral. Santiago: Impresos Musicales EUTERPE, 1989, 8 pp.

Han sido editados por Impresos Musicales Euterpe-Chile, dos obras del compositor Juan Amenábar: *Viernes Santo* para coro mixto a cappella con texto de Gabriela Mistral y *I Will Pray* para voz y piano con texto de Rosa Cruchaga, ambas compuestas en 1989. Las dos obras son de índole religiosa, pero opuestas en estilo y tratamiento. En la primera, las cinco estrofas del hermoso texto de Gabriela Mistral, son puestas en una música claramente estructurada. Los ritmos se adecuan a la prosodia del texto, las melodías evidencian una base modal y la expresividad musical en momentos serena y quieta y en momentos tensa y dramática, responde a los requerimientos del texto.

I Will Pray es un spiritual cuyo texto contiene una primera estrofa en inglés de origen tradicional; la línea melódica conserva esta referencia con la tradición y, en cierto modo, sirve de inspiración a la melodía del resto de las estrofas en español. El piano, a pesar de su papel de acompañante, muestra interesantes recursos tímbricos y sonoros y un ritmo con inflexiones características del spiritual.

Waldemar Axel Roldán. *Antología de Música Colonial Americana*. Buenos Aires: Organización de los Estados Americanos (OEA)-Consejo Interamericano de Música (CIDEM), 1986 [IV] + 259 pp.

Rescatar del olvido y reivindicar el pasado musical de América Colonial ha sido el objetivo principal de muchos musicólogos que trabajan con ahínco en suelo americano. Los archivos de las iglesias y catedrales de América contienen un caudal riquísimo de obras musicales que muestran un pasado muchas veces subestimado o ignorado.

Axel Roldán es uno de estos investigadores empeñados en dar a conocer el fenómeno musical de esta etapa de América, y su esfuerzo, en esta ocasión, ha apuntado a la compilación de obras de compositores que vivieron entre fines del siglo XVII y el siglo XVIII. Estas 16 obras se encuentran diseminadas en distintas ciudades: Sucre, Lima, Cuzco y Guatemala y pertenecen a 10 compositores. De Juan de Araujo (1646-1712), uno de los más destacados compositores españoles que trabajó en América hispana, se transcriben dos villancicos a 3 y 2 voces con bajo continuo. Este compositor fue director de la capilla en Sucre, donde residió más de 30 años. También español es Fabián García Pacheco, nacido aproximadamente en 1725. Sus villancicos se conservan en la Catedral de Sucre y en el Archivo Arzobispal de Lima, lugar este último, de donde se seleccionaron dos obras: "Céfiros alegres" y "A señor de los orbes", para cuatro voces, dos violines y continuo. De Antonio Durán de la Mota, sin datos biográficos.

Revista Musical Chilena, Año XLIV, enero-junio, 1990, N° 173, pp. 124-128

cos, se incluye un villancico al Santísimo, hallado en Sucre. Del español Manuel Gaytán y Ortega, maestro de capilla de la Catedral de Segovia y posteriormente de la Catedral de Córdoba, se incluye la obra encontrada en Lima, "Al nacimiento", para tenor, dos violines, dos trompetas y bajo continuo. Del autor de la obra hallada en el Cuzco, Ignacio Quispe, no existen datos biográficos, lo mismo que de Manuel Mesa y Carrizo, de Sucre, representado aquí por dos obras. De la ciudad de Lima se seleccionan obras de Joseph de Orejón y Aparicio, Roque Ceruti y una anónima. Orejón y Aparicio nació en un pueblo cerca de Lima a comienzos del siglo XVIII y llegó a ser maestro de capilla de la Catedral de Lima, fue altamente reconocido por sus contemporáneos como eximio organista y compositor. "A Nuestra Sra. de Copacabana" se titula el dúo con dos violines y continuo de Orejón y Aparicio. El italiano Roque Ceruti desempeñó un papel protagónico en la vida musical limeña del siglo XVIII; fue un compositor prolífero y sus obras se encuentran en varios archivos americanos. De él se transcriben "Hoy que Francisco reluce", hallado en Sucre, y "Quién será", en Lima. Ambas obras incluyen violines. La antología se completa con tres obras del español Sebastián Durón, virtuoso organista y compositor de zarzuelas. Aunque este músico no estuvo en América, muchas de sus composiciones fueron conocidas en este continente y los archivos de Guatemala, México, Perú y Bolivia conservan varias de sus obras.

La presente antología es una muestra interesante de obras creadas por maestros que hacen acopio de oficio e inspiración.

Waldemar Axel Roldán. *Música Colonial en la Argentina*. Buenos Aires: Librería "El Ateneo" Editorial, 1988, 133 pp.

Esta nueva obra del musicólogo argentino Waldemar Axel Roldán constituye un aporte fundamental al estudio de la música colonial en América y específicamente en Argentina. Aunque toca aspectos del quehacer musical en un sentido global, el énfasis está puesto en la enseñanza musical durante el siglo XVIII. Pero no se refiere tanto a la acción educadora propiamente tal, sino más bien a los hombres dedicados a la enseñanza, que en forma intuitiva estimularon el desarrollo artístico.

Se destaca la labor de preclaros misioneros jesuitas y músicos de talento como Antonio Sepp, considerado el primer maestro misionero que enseñó a los indios, algunos de los cuales alcanzaron excelentes niveles en la práctica instrumental y/o vocal, y también en la fabricación de instrumentos. El padre Cattaneo trabajó en la Reducción de Santa María en las misiones del Paraguay. Son valiosos sus testimonios sobre el adelanto alcanzado por los indios educados por Sepp y sobre el estilo policoral o coro alternado que allí se practicaba. El canto a dos coros también es mencionado por el padre José Cardiel, jesuita español que testimonia el alto grado de la enseñanza musical y la buena disposición y excelentes condiciones que poseían los indios para el arte musical. También se incluye importante documentación sobre Florian Paucke, Martín Schmidt, Juan Mesner, Doménico Zipoli y Juan Fecha. Siempre en relación al aspecto

educativo, Axel Roldán enfoca la práctica del canto llano y el repertorio que pudo haberse utilizado en las misiones.

Los espectáculos dramáticos, las primeras óperas y los personajes vinculados al quehacer musical en sus diversos aspectos, son tratados en otro capítulo. Esclarecedores son los datos y documentos sobre Gerónimo Clarach, Antonio Aranaz, la figura descolante de José Antonio Piriobi y Ortiz, Bernardo Pintos, Juan Moreira Leyton, Ignacio Azurica, Blas Parera y Lázaro de Ribera.

Tres apéndices con documentos sobre música durante la Colonia del Archivo General de la Nación, cierran esta publicación. En el Apéndice I se menciona en forma sucinta el contenido de cada documento, además de la sala, signatura topográfica y nombre del legado. En el Apéndice II se encuentran los Auxiliares Descriptivos del Archivo General de la Nación y el Apéndice III contiene facsímiles de documentos tomados de las fuentes testimoniales del Archivo.

Annibale Cetrangolo. *Música italiana nell'America Coloniale. Premesse. Cantate del veneto Giacomo Facco. Padua: Liviana Editrice, 1989, 155 pp.*

En 1984, por iniciativa de diversos investigadores europeos y americanos, se fundó el Instituto para el estudio de la Música Latinoamericana, siendo su presidente el doctor Francisco Curt Lange. Junto con promover la difusión de la música colonial americana a través del grupo musical Albalonga, especialistas en música barroca, el Instituto ha volcado sus primeros esfuerzos al estudio de la música italiana descubierta en archivos latinoamericanos. Este primer volumen está dedicado al compositor veneciano Giacomo Facco, quien viviera entre los años 1676 y 1753. Fue maestro de capilla en Sicilia y posteriormente estuvo en Madrid como músico de la corte, primero, y como maestro de música del príncipe de Asturias, más tarde. Compuso para el teatro especialmente un melodrama, *Amor es todo invención*, y música religiosa. Murió en Madrid.

En los dos primeros capítulos de este volumen el autor aborda el problema de las conexiones entre Europa y América, considerando la especial situación derivada de la conquista y colonización del continente. El tercer capítulo se refiere a la situación particular de Venecia y su vinculación con América en el período colonial. Algunos músicos venecianos, superando desconfianzas y prohibiciones, lograron que sus obras fueran agregadas a la corte de Madrid y consecuentemente traspasadas a América. Es el caso de compositores como Belli, Croce, Frezza, Paolucci y muy particularmente Giacomo Facco y Baldasare Galuppi.

Esta publicación contiene, además, un catálogo provisorio de obras de compositores italianos, conservadas en Archivos latinoamericanos. El autor, especifica el título de la obra, el medio de ejecución, el archivo y la fuente. Las transcripciones musicales se remiten a siete cantatas profanas de Giacomo Facco. Están escritas para voz y bajo continuo, en la típica alternancia de recitativos y arias. Los textos son en italiano. Reproducciones de algunos manuscritos musicales de Facco cierran esta publicación.

Revista del Instituto Superior de Música. U.N.L. Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, N° 1, agosto 1989, 98 pp.

El Instituto de Música de la Universidad Nacional del Litoral ha lanzado su primer número de una publicación que aspira a lograr una frecuencia bianual. Esta revista espera constituirse en material de estudio e información tanto a nivel nacional como internacional, y su objetivo es difundir la labor de los creadores, intérpretes e investigadores. Temas de valor musicológico junto a los de interés pedagógico y a la información de las actividades más importantes de Instituto también tendrán cabida en ella.

Este primer número contiene seis artículos de moderada extensión. El primero, de Omar Corrado, aborda la problemática de la fisura producida entre el proceso de creación y la evidencia sonora final de las obras musicales. El camino que va desde el creador hasta el oyente a través de la escritura, ejecución y reproducción irían produciendo sucesivas y numerosas modificaciones que constituiría un elemento de debilitamiento de la identidad de la obra misma.

Ciertos aspectos de esta misma problemática son tratados por Ricardo Pérez Miró en el segundo artículo, "Acerca de La Música Electroacústica". Las supresiones del intérprete, del elemento visual y del "rito social" implicados en el concierto tradicional, han derivado en una dificultad para la audición de la música electroacústica. También se analizan aspectos tales como el contenido evocativo de los sonidos, lo que condicionaría la audición, y el problema de la adaptación del oyente medio frente a la música electroacústica. En una última parte, el autor plantea algunos problemas propiamente compositivos de este medio sonoro, comparándolo con el tradicional.

El trabajo de Jorge Edgard Molina fue presentado en el 1^{er} Encuentro de Compositores Latinoamericanos, realizado en Belo Horizonte (Brasil) en 1986. Es una reflexión sobre la identidad latinoamericana y la creación musical. Después de una sucinta reseña, donde aborda los componentes culturales de América Latina, cuyo origen es rico y diversificado, se refiere al papel de la música en estas culturas, pasando por la funcionalidad de la etapa que va desde el siglo XVI al XIX y el nacionalismo surgido hacia fines del siglo XIX. Se hacen algunos planteamientos relativos a la política cultural y educativa, como caminos de aproximación hacia una verdadera identidad latinoamericana. Una temática similar aborda Mariano Etkin en su artículo "Los espacios de la Música Contemporánea en América Latina". La diversidad de culturas, la superposición del mundo europeo y el mundo autóctono, el dualismo de los "nacionalistas" y "universalistas", los nuevos planteos formales de algunos compositores latinoamericanos, son algunos de los aspectos desarrollados aquí.

La revista se completa con dos artículos de índole pedagógico. El primero, del profesor Enrique Núñez, aporta ideas para la enseñanza integral de la guitarra, producto de muchos años de experiencia docente. El segundo, de Dante Grela, es una reflexión sobre la enseñanza de la composición y los problemas de diversa índole que ella acarrea. Los años de experiencia han colocado al profesor Grela en un punto donde dice ser necesaria una revisión

de la metodología utilizada. Hace un cuestionamiento del método basado en la técnica de la "reproducción de modelos", básicamente por la dificultad de superar los condicionamientos impuestos por la formación. Buscar el desarrollo de un auténtico pensamiento creativo en el alumno de composición es, en último término, el objetivo principal; para esto plantea interesantes soluciones metodológicas, producto de todo un transitar por diversos caminos en la búsqueda de nuevas respuestas.

Nuestras sinceras felicitaciones por esta nueva publicación y los mejores deseos de continuidad y éxito para el futuro.

Inés Grandela
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Indice de Números Publicados en 1989

INDICE ALFABETICO DE CONTRIBUCIONES FIRMADAS

- Bustos Valderrama, Raquel.* In Memoriam: Ida Vivado (1908-1989). N° 172:126
- Cáceres, Eduardo.* Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. N° 172:46
- Claro Valdés, Samuel.* Herencia Musical de las Tres Españas en América. N° 171:7
- Grebe Vicuña, María Ester.* Reflexiones sobre la Vinculación y Reciprocidades entre Etnomusicología y la Musicología Histórica. N° 172:26
- Kohan, Pablo.* Comentarios sobre la Unificación Teórica de la Musicología según las Propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman. N° 172:33
- Merino Montero, Luis.* (Editorial) Saludo a Francisco Curt Lange. N° 171:5
- _____. Acario Cotapos: Centenario del Nacimiento de un Pionero Solitario. N° 171:107
- _____. Hacia la Convergencia de la Musicología Histórica y la Etnomusicología desde una Perspectiva de la Historia. N° 172:41
- Ruiz, Irma.* Simposio. ¿Es Posible la Unidad Teórica de la Musicología? N° 172:5.
- _____. Hacia la Unificación Teórica de la Musicología Histórica y la Etnomusicología. N° 172:7
- Torres Alvarado, Rodrigo.* Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile. N° 171:42.
- Vicuña, Madgalena.* In Memoriam: Pedro Núñez Navarrete (1906-1989). N° 171:141
- _____. In Memoriam: José Vásquez Crisóstomo (1917-1989). N° 172:126
- _____. In Memoriam: Florencio Zanelli (1902-1989). N° 172:127
- Waisman, Leonardo.* ¿Musicologías? N° 172:15

INDICE DE RESEÑAS

Autores de las Reseñas

R.B.: Raquel Bustos

I.G.: Inés Grandela

Libros y Revistas que se reseñaron

Apuntes sobre la Música aymara en el Periodo Colonial. Cochabamba. Bolivia: Centro Pedagógico y Cultural Portales, Centro de Documentación de Música Boliviana, Boletín N° 10, enero-febrero, 1989, 30 pp. I.G. N° 171:136

Bibliografía sobre Música Tradicional de Bolivia. Cochabamba, Bolivia: Centro Pedagógico y Cultural Portales, Centro de Documentación de Música Boliviana, 1988. *Boletín* N° 1, 2, 3, 4, 8, y 9. I.G. N° 171:135

Claro Valdés, Samuel, et. al. *Iconografía Musical Chilena.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, dos tomos, xvi + 1196 pp. R.B. N° 171:137

Lemmon, Alfred E. *La Música de Guatemala en el siglo XVIII. Music from Eighteenth-Century Guatemala.* Antigua, Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, 1986, 174 pp. I.G. N° 172:124

_____. *Royal Music of the Moxos.* New Orleans, Louisiana: New Orleans Musica de Camera, 1987, 57 pp. I.G. N° 172:125

Música Autóctona del Norte de Potosí. Cochabamba, Bolivia: Centro Pedagógico y Cultural Portales, Centro de Documentación de Música Boliviana, *Boletín* N° 6, octubre, 1988, 15 pp. I.G. N° 171:135

Revista Musical Chilena, Año XLIV, enero-junio, 1990, N° 173, pp. 129-138

INDICE DE LA INFORMACION ENTREGADA EN LA CRONICA

*Estrenos**Ballet*

Bugueño, Mario. (Vangelis, Piazzola, Ginastera, Mahler, Joaquín Bello y Fulano), "Onírica", N° 171:127

Doza, Imre. (Gustav Mahler), "Adagietto", N° 171:128

Gajardo, Pedro. "Danza cinco"; "Chiloé"; "De sol a norte"; "Travesuras"; "Sentir"; "De

amor y esperanza"; "Orígenes", N° 171:127

Gutiérrez, Patricio. (Béla Bartók), "Opus Quinta Veintiséis", N° 172:106

Riveros, Hilda. (Marujo Bromley), "Canción de cuna para despertar" (Jarchow), "Evasión" (Vangellis), "El Reto", N° 172:105

Rojas, Guillermo. "Germinal", N° 171:128

Seregi. (Ernst Dohnanyi), "Variaciones Kindersong", N° 171:128

Estrenos de Compositores Extranjeros en Chile

D'Avaux, Jean Baptiste. Cuarteto para cuerdas, N° 172:116

Kuhlesh, Garry. Primer Concierto de Cámara para vientos y percusión, N° 171:133

Rhim, Wolfgang. Chiffre VI para vientos; *Fremde Szene III* para trío de cuerdas; *Veraenderungen* para cuarteto de cuerdas y voz; *Abgewandt* para once instrumentos, N° 172:117

Stravinsky, Igor. Oedipus Rex, N° 172:91,92

Tchaikovsky, Peter I. Eugenio Oneguin, N° 172:109

Varèse, Edgar. Density 21.5, N° 172:117

Wangenheim, Volker. Sonatina per orchestra, N° 172:98

Zorzi, Juan Carlos. Epopeya para orquesta, N° 171:133

INDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS

Alcalde, Andrés. *Mondbach para violoncello, N° 171:114; *Trío Siempre II para violín, violoncello y piano, N° 172:85

Amenábar, Juan. Ronda Navideña, N° 171:125, N° 172:85; Caballo del Alba para coro, N° 171:125

Becerra, Gustavo. Sueños de Odio para piano (del Homenaje a Liszt), N° 171:115

Cáceres, Eduardo *3 Mo-men-tos para guitarra, N° 171:115

Gidi, Elías. *Sembradura para piano, N° 171:115

González, Jaime. *Dos piezas para quinteto de bronce, N° 171:115

Guarello, Alejandro. **A force de colombes para conjunto instrumental y coro (Didier Rimaud), N° 172:86

Heinlein, Federico. *Antipoeta y Mago, dúo para voces femeninas y piano (Vicente Huidobro), N° 171:115; Camino de Belén, villancico, N° 171:125; Amarillys para coro (Bücker), N° 171:125

Lémann, Juan. Fantasía concertante para piano y orquesta, N° 171:114

Letelier, Alfonso. Tres Villancicos op. 9,

N° 171:125; Tres Sonetos de la Muerte para voz y orquesta (Gabriela Mistral), N° 172:86

Matthey, Gabriel. *Obertura Ensayo Sinfónico N° 1 para orquesta, N° 171:117

Núñez Navarrete, Pedro. Fanfarria, sexteto de trompetas; Sonata N° 2 para piano; Sensación de Otoño y Remordimiento para tenor y piano; Toccata per due para piano a cuatro manos, N° 171:117; En el Pesebre Dormido para coro, N° 171:125

Orrego-Salas, Juan. *Variations on a Chant op. 92 para arpa, N° 171:115, N° 172:87

Ortega, Sergio. **Cuarteto de cuerdas Ocaso y Muerte de un hombre; **Los cantos del Capitán (Neruda); **La Dignidad, cantata para soprano y percusión; **La huella de tus manos, ópera; **Un roi sans soleil; **L'anniversaire de l'Infante, cuento musical y **Trilogie sans culottes, tres óperas cuyos títulos son: Messidor, Le Louis perdu y Les contes de la Révolution à Aubervilliers, N° 172:87,88; Cantata Bernardo O'Higgins Riquelme 1810, N° 172:88

Riesco, Carlos. *Añoranzas para clarinete y pia-

no; *Concierto para piano y orquesta*, N° 171:115, 117
*Rifo, Guillermo. *Al Vacío para voz, clarinete, violoncello, violín y piano*, N° 171:115
*Silva, Carlos. *Lo Sustantivo, quinteto de vientos*, N° 171:115
Vargas, Darwin. Talagante para clarinete, violín y piano, N° 171:115

*Vera, Santiago. **Suite Modo Tonal para guitarra y orquesta; **Refracciones para guitarra; **Misa Homenaje al Papa Juan Pablo Segundo*, N° 172:89, 90
Vila, Cirilo. Germinal para orquesta, N° 171:115
Yáñez, Alvaro. Danza Central para percusión, N° 171:115

INDICE GENERAL DE NOMBRES

Abbado, Roberto. N° 171:115
Abe, Yoko. N° 172:120
Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. N° 171:131
Academia de Danza Moderna Hilda Riveros de Lima. N° 172:104
Academia de Santa Cecilia en Roma. N° 172:120
Academia Franz Liszt de Budapest. N° 172:93
Acevedo, Raúl. N° 172:101
Aguar, Ernani. N° 171:125
Ahumada, Juan Carlos. N° 172:108
Alarcón, Víctor. N° 171:125; N° 172:101
Albarracín, Leticia. N° 172:95
Alcalde, Andrés. N° 171:114; N° 172:85
Aldana, Marcos. N° 172:103
Aldunce, Miguel Angel. N° 172:99
Aliaga, Raúl. N° 172:103
Alonso, Alicia. N° 172:104
Alva, Luigi. N° 172:113
Alvarado, Roy. N° 172:102
Alvares, Eduardo. N° 172:110
Alvear, Carola. N° 172:108
Allende, Gina. N° 172:99, 101
Amenábar, Juan. N° 171:125; N° 172:85, 110
"An 18th Century Source of Haydn's Music in Chile" N° 172:118
Ana de, Hugo. N° 172:109, 110
Anderson, John. N° 172:120
Angán, José. N° 171:121
Aranda, Pablo. N° 171:114
Araya, Mauricio. N° 172:111
Araya, Patricia. N° 171:117
Archives Internationales de la Danse. N° 172:107
Archivo Sonoro de Música Tradicional. N° 172:114
Arismendi, Renato. N° 172:106
Armenian, Raffi. N° 171:133
"Ars Antiqua" de la Dirección de Extensión Cultural y Comunicaciones de la Universidad de Valparaíso, N° 172:99
Ars Música 90. N° 172:121, 122
Arteaga, Lourdes. N° 172:106
Artete, José Ramón. N° 171:118

Arriagada, Sergio. N° 172:89
Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. N° 172:89
Asuar, José Vicente. N° 172:85
Atelier Lirique du Rhin. N° 172:87
Auditorium del Campus Oriente de la Universidad Católica. N° 172:100
Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica. N° 172:96
Ayas, Eduardo. N° 172:92
Bagouet, Dominique. N° 172:121
Ballets de Diaghilev. N° 172:92
Ballets de Halle. N° 172:105
Ballet de la Opera de Leipzig. N° 172:105
Ballet de Santiago. N° 171:128
Ballets Jooss 32. N° 172:107
Ballet Juvenil. N° 172:98
Ballet Moderno de Cámara del Instituto Nacional de Cultura del Perú. N° 172:104
Ballet Nacional Cubano. N° 172:105
Ballet Nacional Chileno. N° 172:104, 106, 107
Bampton, Rose. N° 172:113
Barbieri, Fedora. N° 172:113
Barbosa Lima, Carlos. N° 172:113
Bartók, Béla. N° 172:106
Basualto, Carlos. N° 171:117
Becerra, Gustavo. N° 171:115; N° 172:87
Beltramí, Carlos. N° 172:112
Beltramí, Fernando. N° 171:87
Bello, Nancy. N° 172:89
Berg, Alban. N° 172:92
Berio, Luciano. N° 172:121, 122
Bienal Internacional de Música de São Paulo. N° 172:119
Bodmer, Jacques. N° 171:118
Boesmans, Philippe. N° 172:122
Boldorini, Raquel. N° 171:132
Boltanski, Christian. N° 172:121
Brockman, Patricia. N° 172:110
Bromley, Marujo-Celso Garrido Lecca. N° 172:105
Brouwer, Leo. N° 172:95

- Böttner, Karl-Heinz. N° 172:95
 Burghauser, Jarmil. N° 172:120
 Botka, Lola. N° 171:131; N° 172:104, 107
 Botto, Carlos. N° 171:118
 Boulez, Pierre. N° 172:87
 Boyenval, Danielle. N° 172:89
 Bunster, Patricio. N° 172:104, 106
 Burgos, Genaro. N° 171:127; N° 172:98
 Bustamante, Carlos. N° 172:112
- Cabero, Koan. N° 171:118
 Cabezas, Hilda. N° 172:93
 Cáceres, Eduardo. N° 171:115
 Caldwell, James. N° 172:119
 Calenda Maia - Música Medieval. N° 172:100
 Campbell Frank, Alma. N° 172:99
 Campos Menéndez, Enrique. N° 171:115
 Canadian Chamber Ensemble. N° 171:133
 Canales, Felipe. N° 172:121
 Candia, Sergio. N° 172:99, 101
 Cantata "Colombo". N° 172:113
 Cantoría de San Francisco N° 171:119
 Carbone, Félix. N° 172:99
 Cárdenas, Guillermo. N° 171:125
 Carrasco, Antonieta. N° 172:94
 Carvallo, Eleazar. N° 172:119
 Castillo, Jorge. N° 171:126
 Castillo Didier, Miguel. N° 172:118
 Castro, Juan José. N° 172:126
 Castro, Pablo. N° 171:122
 Celis, Rosa. N° 172:106, 108
 Cellario, Manuel José. N° 172:110
 Centro Cultural "Los Andes". N° 171:127; 172:111, 114
 Centro de Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura. N° 172:89
 Centro de Educación Musical. N° 172:120
 Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 172:100
 Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. N° 172:91, 98
 Centro de Información Musical. N° 172:120
 Cerda, Jorge. N° 171:115
 Cocteau, Jean. N° 172:92
 Charasky, Miguel. N° 172:126
 Child, William. N° 171:126
 Cohen, Fritz A. N° 172:107, 108
 Cianni, Anderson. N° 172:110
 Círculo de Críticos de Artes de Santiago. N° 172:104
 Coderch, Juan. N° 171:124
 Colección UNESCO de Música Tradicional del Mundo. N° 171:130
- Colombo, Pierre. N° 172:111
 Combes, Francis. N° 172:88
 Comisión Fulbright. N° 172:114
 "Comité du Bi-Centenaire". N° 172:121
 Concurso de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 171:117
 Concurso del Metropolitan Opera House. N° 171:122
 Concurso de Composición, Semana Musical Gaudamus. N° 171:129
 38 Concurso Internacional de Música de München ARD. N° 172:94
 Concurso Internacional de Órgano en Caracas. N° 172:95
 IV Congreso Internacional de Ballet en Moscú. N° 172:105
 Concurso Nacional de Proyectos del Fondo de Desarrollo Cultural (FONDEC) N° 172:111
 XVI Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall" de Viña del Mar. Mención Canto, 1989. N° 172:112.
 Concurso Internacional de Canto de París. N° 172:113
 Concurso Internacional de Composición de Besancon, Francia. N° 172:119
 Concurso Internacional de Composición Musical "Città di Alessandria, Italia". N° 172:119
 Concurso para Artistas Jóvenes. N° 172:119
 Concurso Internacional de Toronto. N° 172:119
 Concurso Internacional para Instrumentistas Musicales (CIEN) Ginebra. N° 172:119
 Concurso Internacional de Canto, Bilbao. N° 172:119
 Concurso Internacional de Oboe Fernand Gillet. N° 172:119
 Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, 1989. N° 172:120
 Concha Molinari, Olivia. N° 172:111
 Congreso de la UNEAC. 172:104
 Conjunto de Bailes Antiguos de la Universidad Católica. N° 172:100, 101
 Conservatorio Real de Mons, Bélgica. N° 172:93
 Conservatorio de Luxemburgo. N° 172:93
 Conservatorio de Pantin. N° 172:97
 Conservatorio Provincial de Música Julián Aguirre de Río Cuarto. N° 172:112
 Conservatorio Central de Música de Beijing. N° 172:112
 Conservatorio de Oberlin N° 172:119
 Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla de Buenos Aires N° 172:120
 Coros "Corazón de María". N° 171:118
 Coro del Departamento de Educación Musical Universidad Metropolitana N° 171:123, 125
 Coro de Madrigalistas. N° 171:124; N° 172:96

- Coro de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.* N° 171:125
Coro de la Universidad Católica de Santiago. N° 171:125, 126; N° 172:96
Coro de la Universidad de Santiago. N° 171:125
Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, Escuela de Música, Valparaíso N° 172:99
Coro Lex. N° 171:125
Coro de Niños Alefa. N° 171:126
Coro Allegro Voce N° 172:86
Coro Arcana. N° 172:86
Coro Madrigale. N° 172:86
Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 172:91
Coro de Niños Lan Chile. N° 172:91
Coro Asko. N° 172:120
Consejo Alemán de Música. N° 172:118
Consejo Interamericano de Música (CIDEM). N° 172:118
Consejo Internacional de Música (UNESCO). N° 172:119
Contreras, Sergio. N° 172:119
Correa, Marco. N° 172:106
Corporación Bach. N° 171:122
Corporación Cultural de Las Condes. N° 172:122
Creer Cantando del Teatro Municipal. N° 172:106
Cruz, Gabriel. N° 172:103
Cuello, Alejandro. N° 172:112
Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. N° 171:130
Curso Internacional de verano de la Palucca Schule de Dresden. N° 172:105
I Curso Internacional de la Escuela Cubana de Ballet, La Habana. N° 172:105
Curso de Música Latinoamericana: México y el Caribe. N° 172:114
Cuarteto Arditti. N° 172:122
Cuarteto de Cuerdas de Moscú. N° 172:122
Cuarteto de Cuerdas "Vía Nova". N° 172:116
Cuarteto Quatro de Bélgica. N° 172:122
Curcio, María. N° 172:98
Curtis Institute of Philadelphia. N° 172:119
Da, Cheng. N° 172:112
Dal Moro, María Teresa. N° 172:110
Damke, Patricio. N° 171:120
Danielou, Jean. N° 172:92
Dantas, Carlos. N° 172:110
Debrignon, François. N° 172:89
Délano, Laura. N° 171:122
Del Pozo, Rodrigo. N° 172:101
Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 172:95, 102
Destal, Gerard. N° 172:88
Díaz, Alirio. N° 172:95, 113
Dirección General Estudiantil de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 172:100
"Don Domingo Santa Cruz: Una vida por la música, las artes y la Universidad". N° 172:118
Domínguez, Manuel. N° 171:123
Donoso Arellano, Jaime. N° 171:131
Dourthé, Alberto. N° 172:93
Dourthé, Antonio. N° 172:97
Dourthé, Carlos Ramón. N° 171:119
Dozsa, Imre. N° 171:128; N° 172:106
Dúo Orlandini-Mendieta. N° 172:95
Dupont, Stephen. N° 172:109
Durbahn, Alexis. N° 172:102
Dusapin, Pascal. N° 172:121, 122
D'Escrivan, Julio. N° 172:120
Elgueta, Carlos. N° 172:101
Embajada de España. N° 172:101
Embajada de Francia. N° 172:116
Encuentro con la Música Popular. N° 172:102
Encuentro Musical de La Serena. N° 171:121
Ensemble Bartok. N° 171:115, 119, 123
Ensemble 13 de Alemania. N° 172:117
Ensemble Aceroche-Note. N° 172:122
Ensemble Bolshoi. N° 172:122
Ensemble Ricercar. N° 172:122
Ensemble Musique Nouvelle. N° 172:122
Ensemble Oblique. N° 172:122
Escorza, Juan José. N° 172:118
Escuela de Danza de la Universidad de Chile. N° 172:104
Escuela Moderna de Música. N° 172:97
Escuela Nacional de Música de Pantin. N° 172:87
Escuela Nacional de Teatro. N° 172:104
Escuela Superior de Música de Colonia. N° 172:95
Etkin, Mariano. N° 172:120
"Explicaciones para tocar guitarra de punteado por música o cifra y reglas para acompañar con ella la parte del bajo de Juan Antonio de Vargas Guzmán" N° 172:118
Facultad de Artes. N° 172:93, 95, 114, 116
Faul, Ellen. N° 171:122
Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música. N° 172:113, 118
Fernández, Eduardo. N° 172:113
Fernyhough, Brian. N° 172:122
Festival de Spoleto. N° 171:122
Festival de Música Contemporánea del Pacífico. N° 172:87

- V Festival Internacional de Ballet de La Habana.
Nº 172:104
- VI Festival Internacional de Ballet de La Habana.
Nº 172:104
- Festival Internacional de Lodz, Polonia.
Nº 172:105
- Festival de Guitarra Clásica en Londres con artistas
de Hispanoamérica Nº 172:113
- I Festival de la Cultura de América Latina y el
Caribe. Nº 172:113
- Festival de Montpellier 1989. Nº 172:121
- Fiestas Medievales en España "Las Cantigas de
Alfonso X, el Sabio". Nº 172:100
- Filarmonía de Buffalo. Nº 172:121
- Filas, Juraj. Nº 172:120
- Fischer, Edgar. Nº 172:97
- Fisk, Eliot. Nº 172:95
- Folkwang Tanztheater. Nº 172:107
- Fuentes Bardelli, Italo. Nº 172:101
- Fukuzawa, Acrivie. Nº 172:112
- Fundación Gaudeamus, Centro de Música Con-
temporánea, Semana Musical Gaudeamus
1989. Nº 172:119
- Gajardo, Eduardo. Nº 171:121
- Gamard, Jean Marie. Nº 172:116
- García, Leonardo. Nº 172:94
- Garrido Muñoz, Raimundo. Nº 172:111
- Gaviola, Víctor Hugo. Nº 171:123
- Geoffroy-Dechaume, Sophie. Nº 172:88
- Georges, Valene, Nº 171:115, 124
- Gevert, Christine. Nº 172:97
- Gidi, Elías. Nº 171:115
- Ginastera, Alberto. Nº 172:120
- Girolet, Miguel Angel. Nº 171:119
- Giusti, Américo. Nº 171:120
- Gloeden, Edelson. Nº 172:119
- Godoy, Ruth. Nº 171:123
- Gomes, Carlos. Nº 172:113
- González, Fernando. Nº 172:102
- González, Jaime. Nº 171:115
- González, Roberto. Nº 172:96, 102
- Gray, Dennis. Nº 172:110
- Green, Germán. Nº 172:92
- Grisoles, Ernesto. Nº 172:119
- Groot de, Frank. Nº 172:120
- Groppas, Vladimir. Nº 172:103
- "Grupo Napale". Nueva Canción Chilena.
Nº 172:103
- Grupo Cámara Chile. Nº 172: 96
- Grupo Pentagrama. Nº 172: 97
- Grupo de Concertación. Nº 172: 103
- Guarello, Alejandro. Nº 172: 85
- Guedes, Antonio. Nº 172: 119
- Guerra, Flora. Nº 172: 98
- Gutiérrez, Alejandro. Nº 171: 126
- Gutiérrez, Amparo. Nº 171: 127
- Gutiérrez, Juan. Nº 171: 123, Nº 172: 91
- Gutiérrez, Patricio. Nº 172: 106
- Guthrie, Woody. Nº 172: 116
- Haas, Andrée. Nº 172: 104
- Hartley, Edgardo. Nº 171: 128, Nº 172: 106
- Hasbún, Octavio. Nº 172: 101
- Hatanaka, Ryosuke. Nº 172: 112
- Havelka, Svatopluk. Nº 172: 120
- Hays, Lee. Nº 172: 116
- Heckroth, Hein. Nº 172: 108
- Heimlein, Federico. Nº 171: 115, 118, 125, 131;
Nº 172: 86, 98
- Hendriks, Paul. Nº 172: 120
- Herkules, Saal. Nº 172: 95
- Hernández, Viviana. Nº 172: 91
- Herrera, Carlos. Nº 171: 115, 125
- Herrera, Claudia. Nº 172: 108
- Herrera, Margarita. Nº 171: 114
- Hilliard Ensemble. Nº 172: 122
- Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de
Frankfurt del Meno. Nº 172: 120
- Hokanson, L. Nº 172: 120
- Huarte, José A. Nº 171: 118
- Huidobro, Vicente. Nº 171: 115
- Ibarra, Alejandro. Nº 172: 103
- Iglesia de San Ignacio. Nº 172: 95, 96
- Iglesias Rossi, Alejandro. Nº 172: 120
- "Illapu y su reencuentro con la patria". Nº 172:
101
- Inglfrid, Ruth. Nº 172: 87
- Instituto Chileno-Francés de Cultura. Nº 172: 88,
116
- Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.
Nº 172: 94
- Instituto Goethe. Nº 172: 114, 117
- Instituto de Investigación Musical. Nº 172: 87
- Instituto de Música de la Universidad Católica.
Nº 172: 92, 114, 117
- Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Bue-
nos Aires. Nº 172: 112
- Instituto Superior de Música de Osaka. Nº 172:
112
- Instrumentos Musicales en Chile. Nº 172: 111
- Investigación sobre la industria musical en Chile.
Nº 172: 114
- Isbin, Alexander. Nº 172: 95
- Izcovich, Ezequiel. Nº 172: 119
- Jara de la, Jaime. Nº 171: 121
- Jaramillo, Jaime. Nº 172: 113

- Jenkinson, Judith.* N° 172: 108
Jiménez, Manuel. N° 171: 115
Johnson, Per-Plof. N° 172: 95
Jooss, Kurt. N° 172: 107
Jornada del Canto Coral Universitario. N° 171: 125
Jorquera, Gerardo. N° 172: 92
III Juegos Musicales de Invierno. Citibank. N° 172: 93
Juilliard School of Music. N° 171: 122; N° 172: 113

Kaaij, Martin. N° 172: 120
Kachele, Jaime. N° 171: 114
Kappelle, Ingrid. N° 172: 120
Karabichevsky. N° 172: 113
Karytinos, Lukas. N° 171: 134
Kayath, Marcelo. N° 172: 113
Kendall, Ron. N° 171: 124
Kleiber Erich. N° 172: 92
Kluczynska, Maria. N° 172: 106
Kirskbaum, Ralph. N° 171: 134
Kistler, Ricardo. N° 172: 96
Klein, Alex. N° 172: 119
Koenigs, Lothar. N° 171: 114, 117, 124
Körver, Mónica. N° 172: 98
Kremer, Rudolf. N° 171: 40
Kropfel, François. N° 172: 120

Laban, Rudolf von. N° 172: 107
Lagarde, Teresa. N° 172: 109, 110
Lamberger, Eric. N° 172: 88
Lampell, Millard. N° 172: 116
Lanner, Joseph. N° 172: 108
Lara, Fernando. N° 172: 91
Latin American Cultural Society. N° 172: 113
Latorre, Luis Alberto. N° 172: 85, 100
Lazarev, A. N° 172: 122
Ledermann, Carlos. N° 172: 94
Leeder, Sigurd. N° 172: 104, 107
Lémann, Juan. N° 171: 114
Lencina, Roberto. N° 172: 105
Leng, Alfonso. N° 171: 118
Letelier, Alfonso. N° 172: 118, 125
Letelier, Carmen Luisa. N° 171: 118, 119; N° 172: 86, 97, 109, 110
Letelier Valdés, Miguel. N° 172: 95
Leussink, Jos. N° 172: 120
Loewe, Marcelo. N° 172: 97
London Sinfonietta. N° 172: 122
López, Celso. N° 171: 115, 123; N° 172: 85, 97
López, Mónica. N° 171: 119
López, Rafael Alberto. N° 171: 131
Lorca, Reinaldo. N° 171: 126

"Los García, Los Mansilla y la Música". N° 172: 118
Louguet, Dominique. N° 172: 89
Loyola, Víctor. N° 171: 115
Loza, Steven. N° 171: 132; N° 172: 114
Lutoslawski, Witold. N° 172: 121

Mâche, François Bernard. N° 172: 119
Mac Luhan, Marshall. N° 172: 111
Maidon, Gilles. N° 171: 128; N° 172: 106
Maluenda, Eric. N° 172: 101
Mannis, José Augusto. N° 172: 120
Mansilla, Jaime. N° 171: 124; N° 172: 87
Marcos, Tomás. N° 171: 119
Marcus, Karl. N° 172: 91
Markand, Anna. N° 172: 107
Markand, Hermann. N° 172: 108
Márquez, Andrés. N° 172: 101
Márquez, Juan Flores. N° 172: 101
Mascara, Mauricio. N° 172: 103
Matamala Cortés, Francisco. N° 172: 101
Matamala Lopetegui, Jorge. N° 172: 101
Matthey, Gabriel. N° 171: 117
Mayorga, Wilfredo. N° 171: 131
Melo, Patricio. N° 172: 105
Mendieta, Alfredo. N° 171: 120; N° 172: 95
Méndez, Patricio. N° 172: 113
Mendoza, Eliana. N° 172: 94
Mendoza, Galvarino. N° 171: 117
Mendoza, Magda. N° 172: 92
Merino, Jaime. N° 171: 117
Merino, Luis. N° 171: 132; N° 172: 118
Messiaen, Olivier. N° 171: 123
Meza Valenzuela, Fernando. N° 172: 101
Milla, Guillermo. N° 171: 123
Miller, Lagos. N° 172: 109
Miller-Heuser, Franz. N° 172: 112
Mimos de Noisvander. N° 171: 124
Ministerio de Educación. N° 172: 99
Minoletti, Guido. N° 171: 124; N° 172: 91, 92, 96
Miqueles, Jaime. N° 172: 89, 97
Mistral Gabriela. N° 171: 126
Modier, Margarita. N° 172: 88
Monroy, Juan. N° 172: 112
Morales, Gustavo. N° 171: 123
Mouillère, Jean. N° 172: 116
Mouras, Juan. N° 171: 114, 115
Mubarak, Eduardo. N° 171: 132
Müller, Jan. N° 171: 121
Muniada, María Luisa. N° 171: 118
Muñoz, Fernando. N° 172: 103
Muñoz R., Manuel. N° 172: 109
Murail, Tristán. N° 172: 122

- Música Antigua*. N° 172: 101
Música-Danza. N° 172: 98
Navarrete, Rodrigo. N° 172: 110
Neikrug, Mark. N° 171: 134
Neruda, Pablo, "Canto General". N° 171: 134; N° 172: 87
Neuburger, Hans. N° 172: 120
Nieto, Sara. N° 171: 128; N° 172: 105
Norgard, Per. N° 172: 119
Nouveau, Claude. N° 172: 116
Noveno Concurso Internacional de Música de Cámara en Trapani. N° 172: 97
Nueva Canción. N° 172: 102
Numhauser, Ariel. N° 171: 115
Núñez, José. N° 172: 108
Núñez, Nicolás. N° 172: 111
Núñez Navarrete, Pedro. N° 171: 117, 125, 131, 141
Ohlsen, Oscar. N° 172: 94, 96, 101, 113
Olejník, Alejandro. N° 172: 103
Orfeón Pamplonés. N° 172: 103
Organización de los Estados Americanos (OEA). N° 172: 118
Orlandini, Luis. N° 171: 119, 120; N° 172: 89, 90, 94, 95
Ornaghi, Lydia. N° 172: 112
Opera de Essen. N° 172: 107
Opera de Pittsburgh. N° 171: 122
Opera del Estado de Berlín. N° 172: 92
Opera del Estado de Hungría. N° 172: 93
Opera del Estado de Leipzig. N° 172: 93
Orquesta Bach. N° 172: 93
Orquesta de Cámara de la Corporación Bach. N° 171: 122
Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. N° 172: 96
Orquesta de Cámara Jean François Paillard de París. N° 172: 93
Orquesta de Cámara "Les Musiciens". N° 172: 93
Orquesta de Cámara Sociedad Bach de Concepción. N° 171: 120
Orquesta de la West-Deutsche Rundfunk. N° 172: 122
Orquesta Filarmónica. N° 172: 93, 94, 98
Orquesta Sinfónica de Chile. N° 172: 91, 93, 98, 106, 112
Orquesta Sinfónica de ex alumnos de la Escuela Experimental. N° 171: 121
Orquesta Juvenil de la Comunidad Económica Europea. N° 172: 93
Orquesta Sinfónica de Leningrado. N° 172: 122
Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Luxemburgo. N° 172: 93
Orquesta Sinfónica Juvenil. N° 172: 98
Orrego, Eliana. N° 171: 123; N° 172: 97
Orrego-Salas, Juan. N° 171: 115; N° 172: 87, 118
Orrego, Rodrigo. N° 172: 109
Ortega, Sergio. N° 172: 87, 88, 89
Ortiz, Juan Carlos. N° 171: 123
Otero, Francisco. N° 172: 89
Osham, Victor. N° 172: 120
Ott, Alexander. N° 172: 117
Ozim, Igor. N° 172: 93
Pacheco, Eugenio. N° 171: 121
Pärt, Claudia. N° 172: 122
Palm, Siegfried. N° 172: 122
Palma, Leonardo. N° 172: 92
Pandis, Patros. N° 171: 134
Papadokou, Alexandra. N° 171: 134
Parada, Claudia. N° 172: 113
Parada, Maritza. N° 172: 106, 107
Parisot, Aldo. N° 172: 94
Parra, Eugenio. N° 171: 124
Parra, Isabel. N° 172: 116
Parra, Waldo. N° 172: 102
Parraguire, Enrique. N° 171: 124
People's Song Inc. N° 172: 116
Peña, Jorge. N° 171: 121
Peralta, Arturo. N° 172: 108
Peralta, Renato. N° 172: 106, 108
Pérez, Ernesto. N° 172: 102
Pérez, Francisco. N° 172: 108
Pérez, Rodrigo. N° 172: 103
Perl, Alfredo. N° 172: 98
Perrin, Berenice. N° 172: 108
Peschl, Rudolf. N° 172: 104
Piazzola, Astor. N° 171: 132
Pitti, Katalin. N° 172: 110
Pimovic, Hugo. N° 172: 99
Picchi, Silvano. N° 172: 120
Pino, Andrés. N° 172: 111
Pino, Francisco. N° 172: 99
Pinto, Henrique. N° 172: 119
Pizarro, Marino. N° 172: 85
Plath, Oreste. N° 171: 131
Plaza, Cecilia. N° 171: 115
Poliakova, Helene. N° 172: 104
Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 172: 101
Portella, Nelson. N° 172: 110
Pozlov, Vyacheslav. N° 172: 109
Pozo, Rodrigo del. N° 171: 123; N° 172: 111
Premio del Disco. N° 171: 130
Premio Nacional Claudio Arrau. N° 171: 131
Premio Robert Stevenson. N° 172: 118

Pressler, Menahem. N° 172: 97
Prieto, Berthica. N° 171: 128; N° 172: 105
Prieto, Sergio. N° 171: 119; N° 172: 97
Purcell, Henry. N° 172: 117
Pushkin, Alejandro. N° 172: 109

Quezada, Ernesto. N° 172: 95
Quezada, Oscar. N° 172: 112
Quinteto alemán "Roseau". N° 172: 117
Quinteto Fodor. N° 172: 120
Quinteto Pro-Arte. N° 171: 115; N° 172: 97

Radio Nacional de España. N° 172: 90
Radio Televisión Francesa. N° 172: 89, 90
Radrigán, María Iris. N° 172: 94, 97
Ragossnig, Konrad. N° 172: 95
Ray, Howard. N° 171: 118
Real Academia de Bellas Artes de Madrid. N° 171: 134
Recart, Gastón. N° 172: 101
Regteren Atena van, Eduard. N° 172: 120
Reichert, Manfred. N° 172: 117
Repilado, Carlos. N° 172: 101
Rettig, Francisco. N° 172: 91, 92, 106, 112
Reyes, Aida. N° 171: 115
Reyes, Alejandro. N° 171: 122, 123; N° 172: 96
Reyes, Cecilia. N° 172: 108
Reyes, René. N° 171: 117
Reymena, Ricardo. N° 172: 105
Rhim, Wolfgang. N° 172: 117
Riesco, Carlos. N° 171: 115, 117, 131
Rifo, Guillermo. N° 171: 115; N° 172: 102
Rimaud, Didier. N° 172: 86
Rinne, Bernd. N° 172: 120
Río del, Mario. N° 172: 110
Rivera, Luis Alberto. N° 172: 108
Riveros, Hilda. N° 172: 104, 105, 106
Rizzo, Laura. N° 172: 112
Robles Cahero, José Antonio. N° 172: 118
Rodríguez Correa, Paz. N° 172: 100
Roemhild, Inge-Susann. N° 172: 117
Rojas, Guillermo. N° 172: 98
Rojas, Juan. N° 172: 111
Rojas Durán, Emilio. N° 172: 99
Rojas Durán, Maritza. N° 172: 99
Rojas Durán, Mercedes. N° 172: 99
Rom, Natalia. N° 172: 109
Román, Jorge. N° 171: 121
Roné, Renato. N° 172: 110
Rosales, Soledad. N° 172: 108
Rosello, Bernardo. N° 171: 122
Rossi, Luis. N° 171: 121
Rost, Mónica. N° 172: 95
Royal School of Music de Londres. N° 172: 111

Royal Albert Hall 100. N° 172: 113
Royal Philharmonic. N° 172: 112
Rozas, Fernando. N° 171: 121
Ruiz, Agustín. N° 172: 99
Ruiz, Jorge. N° 172: 108

Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal. N° 172: 116
Sala Escuela Moderna de Música. N° 171: 117
Sala Hindemith de Frankfurt. N° 172: 97
Sala Isidora Zegers. N° 172: 98, 102
Sala de Manes, Convento de Inés, Galería Nacional de Praga. N° 172: 120
Salgado, Eduardo. N° 171: 124
Salomnoff, Mario. N° 172: 110
Samaritani, Pier Luigi. N° 171: 122
Santa, Bela. N° 172: 120
Santa Cruz, Domingo. N° 171: 118
Santamaría, Javier. N° 171: 120
Santos, Claudio. N° 171: 121
Santos, Turibio. N° 172: 113
Sanuy, Ramona. N° 171: 118
Savi, Elvira. N° 171: 117, 120
Scheffelt, Anike. N° 171: 122
Scherchen, Hermann. N° 172: 92
Schroeder, John. N° 171: 115, 124
Seeger, Charles. N° 172: 116
Seeger, Pete. N° 172: 116
Sello Alerce. N° 172: 88
Sello EMI (Disco de Oro). N° 172: 94, 102
Sello SVR. N° 172: 85
Semanas Musicales de Frutillar. N° 172: 99
Seminario de Coreografía de la Theaterhochschule Hans Otto de Leipzig. N° 172: 105
Seminario de Etnomusicología. N° 172: 114
Seminario de Interpretación de la Obra de J.S. Bach. N° 172: 114
Sepúlveda, Ricardo. N° 172: 106
Sierra, Antonio. N° 171: 118
Sierra, Pedro. N° 171: 124; N° 172: 97
Sierra, Rubén. N° 172: 96
Siewer, Isabel. N° 172: 113
Silva, Carlos. N° 171: 115
Singer, Miryam. N° 172: 86, 92
Sisto, Sergio. N° 172: 110
Slavicky, Klement. N° 172: 120
Soublette, Sylvia. N° 171: 119
South Bank. N° 172: 113
Sparnaay, Harry. N° 172: 120
Starreveld, Harry. N° 172: 120
Stenhammar, Sonia. N° 172: 113
Stevenson, Robert. N° 172: 118
Stockhausen, Karlheinz. N° 172: 121
Stockhausen, Marcus. N° 172: 121

- Stravinsky, Igor.* N° 172: 95
Subercaseaux, Juana. N° 171: 131
Suddeutsche Zeitung. N° 172: 95
Sukhi, Kang de Corea. N° 172: 119
Swierschewski, Michel. N° 172: 88
Szreder, Robert. N° 172: 120
- Taller de Música Popular.* N° 172: 115
Taller Experimental de Música Contemporánea.
 N° 172: 88
Taller Luis Emilio Recabarren. N° 172: 89
Tamayo, Arturo. N° 172: 122
Tansman, Alexander. N° 172: 108
Teatro Apoquindo. N° 172: 101
Teatro Arriaga de Bilbao. N° 171: 134
Teatro California. N° 172: 101
Théâtre des Champs Elysés de París. N° 172: 107
Teatro Municipal de Santiago. N° 172: 109
Teatro Municipal de Río de Janeiro. N° 172: 110,
 113
Teatro Oriente. N° 172: 93
Teatro Sarah Bernhardt. N° 172: 92
Terzian, Alicia. N° 171: 112, 113
"The Almanach Singers". N° 172: 116
Theodorakis, Mikis. N° 171: 134
"The Weavers". N° 172: 116
Tiel, Ernst von. N° 172: 120
Tsuyama, Kazuyo. N° 172: 112
Torres, Rodrigo. N° 172: 102
Torrent, Montserrat. N° 172: 96
Trío Arte. N° 172: 97
Trío Beaux Art. N° 172: 97
Trío Het. N° 172: 120
*"Troubadours et Trouvères". "El Canto del Amor
 Antiguo".* N° 172: 99
Tucker, Rosalyn. N° 172: 114
- Universidad Católica de Argentina.* N° 172: 119
Universidad de California, Los Angeles. N° 172:
 114
Universidad de São Paulo. N° 172: 119
Universidad de Yale. N° 172: 94
*Universidad Metropolitana de Ciencias de la Edu-
 cación.* N° 171: 123; N° 172: 101
Uribe, María Teresa. N° 172: 92
- Urrejola, Ignacio.* N° 172: 102
Uthoff, Ernst. N° 172: 104, 107
- Valdebenito, Mauricio.* N° 172: 102
Valdés, Maximiano. N° 171: 121; N° 172: 98,
 99, 109
Valencia Pérez, Gonzalo. N° 172: 99
Valenzuela, Mónica. N° 172: 108
Vangelis. N° 172: 105
Varèse, Edgar. N° 172: 117
Vargas, Darwin. N° 171: 115
Vásquez, Patricia. N° 171: 115, 123
Venegas, Mariana. N° 172: 89
Veniard, Juan María. N° 172: 118
Vente de, Niek. N° 172: 120
Vera, Santiago. N° 172: 85, 89
"Verbo América". N° 172: 102
Vetre, Oskar. N° 172: 120
Vidal, Daniel. N° 172: 96
Vila, Cirilo. N° 172: 115, 116, 124
Villablanca, Santiago. N° 172: 110
Villemsen, Manus. N° 172: 95
Villarroel, Verónica. N° 171: 122
- Wangenheim, Volker.* N° 172: 86, 98
Wiche, Dora. N° 171: 123
Wiesner, Dietmar. N° 172: 117
Wigmore Hall de Londres. N° 172: 94
Wilde, Oscar. N° 172: 87
Wit de, Lenk. N° 172: 120
Woodhams, Richard. N° 172: 119
- Xiang, Shen.* N° 172: 112
- Yáñez, Alvaro.* N° 171: 115
Yáñez, Ricardo. N° 172: 105
Yépes, Narciso. N° 171: 134; N° 172: 90
- Zanón, Fabio.* N° 172: 119
Zapata, Javier. N° 172: 103
Zimmermann, Peter. N° 172: 120
Zorzi, Juan Carlos. N° 171: 117, 133
Zukerman, Pinchas. N° 171: 133
Zwaanenburg, Jos. N° 172: 120