



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
Comisión de Estudios de Post-grado
Maestría en Musicología Latinoamericana



EL MADRIGAL VENEZOLANO: UNA DEFINICIÓN CARACTERÍSTICA DE SU ESTILO

Trabajo Especial de Grado presentado para optar al título de Magister Scientiarum en
Musicología Latinoamericana

Tutor: Dr. Hugo Quintana

Autor: Rosman Alvarado
C.I. V-14.296.162

Caracas, marzo de 2017

TÍTULO DE LA OBRA / PRODUCTO / PRODUCCIÓN	NÚMERO DE DEPÓSITO LEGAL
El madrigal venezolano: una definición característica de su estilo.	AR2017000051

Caracas, octubre de 2016

Ciudadanos
Miembros de la Comisión de Estudios de Post-grado
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela

Su Despacho.-

En mi carácter de tutor del trabajo titulado, ***El madrigal venezolano: una definición característica de su estilo***, presentado por el ciudadano **Rosman Jesús Alvarado Frasquillo**, titular de la cédula de identidad N° **V-14.296.162**, para optar al grado de **Magister en Musicología Latinoamericana**, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y meritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

Atentamente

Dr. Hugo Quintana

DEDICATORIA

A la bendita música que me vio nacer.

*A los ríos, a los llanos, a las selvas, y a los mares que han rodeado mi existencia en esta
oportunidad.*

*A los maravillosos aromas de mi infancia, y a las incansables notas de las canciones de la
tierra y del ayer, las cuales me dieron la magia para poder crear este grano de arena,
siendo ésta mi arena, blanca y liviana, fresca y cálida. Bendita arena del Caribe!*

*A las guacamayas que veo volar hacia la gloria de la cordillera, por dejarme oír su
inexplicable voz en medio de los eternos colores del crepúsculo, ese que veo caer en medio
de los ocre del cielo infinito, y en medio de un carnaval casi transparente de difuminadas
texturas y formas, y encuentros y momentos, de pieles distintas de sabor a chocolate,
canela y ron del más añejo...*

*Al samán de mis primeros sueños, y a las cuatro cuerdas que me hicieron volver a nacer en
medio de un aguacero de trasnochos, de poesías, y de melodías sedientas de espinitos, de
cayenas y boras de río llanero.*

*A mi vida, porque sé que más allá del tiempo, y más allá de los sueños, están los amigos y
maestros que entre mañanitas pueblerinas, con aromas a leche fresca, viendo al invierno
prenderse de las hojas, y “ahora” que por fin se ven los verdaderos charquitos en el patio,
se han ido con los turpiales a un lugar cercano al Roraima, allí donde el silencio es algo
más que eso. Se han ido, a donde el vacío de lo inexplicable hace que los días sean de
cristal, y las noches, del color del azabache.*

A ti, por brindarme siempre ese verde de oceánica luz.

A Venezuela, porque sé que siempre será para mi alma, un infinito madrigal.

AGRADECIMIENTOS

Al cielo por la fuerza, esa que viene de lo vacío y profundo, la que no se entiende, no se ve, y es eterna.

A los maestros, los cuales viven todavía en ese espacio al cual solo llegan mis pensamientos, cuando estoy solo.

A Rosa María, mi madre, por estar en este proceso, por su amplia capacidad intelectual, y por su gran espíritu académico. Gracias también por el amor hacia esta música, que siempre seguirá siendo del alma y del corazón.

A los amigos, que cantan ahora en otras esferas...

Al profesor Hugo Quintana, porque en el transitar ha sido un espacio de humildad y nobleza, de apoyo, respeto y amistad. Mis más altas consideraciones y reconocimiento profundo.

A la profesora Maríantonía Palacios, por estar dotada de esa sencillez que caracteriza a los grandes, y por ser esa voz dulce y de guía en medio de las interrogantes, en medio también de las dudas. Por su gran amor hacia la música, de esta única parte del mundo.

Al amigo Rogelio Morín, por sus acertadas observaciones a nivel musical.

A Mervín Goitía, por su gran ayuda y disposición hacia mi persona.

A la profesora Alicia Rivero, por su apoyo a nivel bibliográfico.

Al movimiento coral del Estado Aragua, por despertar en mí tantas interrogantes.

Al Conservatorio de Música del Estado Aragua, y a la Universidad Central de Venezuela, por ofrecerme este espacio de crecimiento, por hacerme entender el arte y la vida de otra forma.

Al Dr. Jesús Velázquez, por ofrecerme desde su admirable entrega incondicional hacia la humanidad, su palabra de guía y aliento en medio de mis dilatadas dudas. Por ser una persona en plena disposición y amor profundo hacia este planeta, y la humanidad toda.

A las voces de todos mis alumnos, por permitirme vivir y experimentar la música coral de Venezuela, con toda su belleza, autenticidad y esplendor.

ÍNDICE GENERAL

PORTADA	i
PORTADA INTERNA	ii
CARTA DEL TUTOR	iii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTOS	v
ÍNDICE GENERAL	vi
ÍNDICE DE PARTITURAS	x
LISTA DE GRÁFICO	xi
RESUMEN	xii
 INTRODUCCIÓN	 1
 CAPÍTULO I	 4
Planteamiento del tema.....	4
Objetivos de la investigación.....	6
General.....	6
Específicos.....	6
Justificación de la investigación.....	7
Metodología.....	9
Investigación documental.....	9
Investigación comparativa.....	10
Método de investigación comparada.....	11
Métodos y técnicas de la investigación comparada.....	12
Análisis musical sobre la base de las consideraciones del estilo en la música de Leonard Meyer y Jean LaRue.....	13
Meyer: Constricciones prevalecientes y modelos particulares... ..	13
Dialecto	14
Lenguaje particular	14
Estilo <i>intra-opus</i>	14
El análisis del estilo musical de Jean LaRue	15
Categorías analíticas de Jean LaRue.....	16
El sonido.....	16
La armonía	19
La melodía	22
El ritmo	24
El crecimiento	27
Limitaciones metodológicas.....	29

CAPÍTULO II	31
Antecedentes de la investigación	31
Antecedentes del madrigal venezolano	36
Trabajos realizados sobre la composición en Venezuela, el madrigal venezolano y géneros afines	37
Aspectos teóricos básicos del madrigal como género de composición	39
Sobre la teoría de los afectos	42
Santa Capilla y la Escuela de composición venezolana	46
El impresionismo	51
El impresionismo en Venezuela y Santa Capilla	54
Los cinco cuadernos madrigales y canciones corales de autores venezolanos	56
CAPÍTULO III	61
Criterios de selección del material a estudiar	61
<i>Laetitia</i>	63
Descripción	63
Desarrollo de las categorías analíticas del estilo musical de la obra	71
Sonido	71
Melodía	71
Armonía	72
Estructuras armónicas observadas en la obra	73
Ritmo	74
Crecimiento	75
Análisis intra-opus de la obra con relación al crecimiento	76
Línea de tiempo	78
Poesía presente en el madrigal	79
Análisis de los 6 madrigales venezolanos seleccionados	81
1.- Sol que das vida a los trigos	81
1.1 Descripción	83
1.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical	83
a.) Sonido	83
b.) Melodía	84
c.) Armonía	84
c.1.) Estructuras armónicas observadas en la obra	85
d.) Ritmo	85
e.) Crecimiento	85
e.1.) Línea de tiempo	86
1.3. Análisis intra-opus en relación a las categorías de análisis de estilo...	86
Poesía presente en el madrigal	87
2.- <i>En esta hora nuestra</i>	88
2.1 Descripción	89
2.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical	90
a.) Sonido	90

b.) Melodía	91
c.) Armonía	91
c.1.) Estructuras armónicas observadas en la obra	92
d.) Ritmo	92
e.) Crecimiento	92
e.1.) Línea de tiempo	93
2.3. Análisis intra-opus en relación a las categorías de análisis de estilo...	93
Poesía presente en el madrigal	95
3.- <i>Exótico amanecer</i>	96
3.1 Descripción	96
3.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical	98
a.) Sonido.....	98
b.) Melodía	98
c.) Armonía	99
c.1.) Estructuras armónicas observadas en la obra	100
d.) Ritmo	100
e.) Crecimiento	100
e.1.) Línea de tiempo	101
3.3. Análisis intra-opus en relación a las categorías de análisis de estilo...	101
Poesía presente en el madrigal	102
4.- <i>Pregón.</i>	103
4.1 Descripción	108
4.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical	108
a.) Sonido	108
b.) Melodía	109
c.) Armonía	109
c.1.) Estructuras armónicas observadas en la obra	111
d.) Ritmo	111
e.) Crecimiento	111
e.1.) Línea de tiempo	112
4.3. Análisis intra-opus en relación a las categorías de análisis de estilo...	112
Poesía presente en el madrigal	114
5.- <i>Deja de llorar.</i>	115
5.1 Descripción	117
5.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical	117
a.) Sonido	117
b.) Melodía	118
c.) Armonía	119
c.1.) Estructuras armónicas observadas en la obra	119
d.) Ritmo	119
e.) Crecimiento	120
e.1.) Línea de tiempo	120
5.3. Análisis intra-opus en relación a las categorías de análisis de estilo...	120
Poesía presente en el madrigal.....	122

6.- <i>Cancioncilla sevillana</i>	123
6.1 Descripción	126
6.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical	126
a.) Sonido	126
b.) Melodía	127
c.) Armonía	127
c.1.) Estructuras armónicas observadas en la obra	128
d.) Ritmo	128
e.) Crecimiento	128
e.1.) Línea de tiempo	129
6.3. Análisis intra-opus en relación a las categorías de análisis de estilo...	129
Poesía presente en el madrigal	131
Aspectos de convergencia o divergencia en las obras analizadas	132
Aspectos de estilo en el madrigal venezolano	132
Definición característica del estilo musical en el madrigal venezolano.....	136
Otras consideraciones: la canción coral y sus diferencias con respecto al madrigal venezolano	137
<i>Zapatitos de lluvia</i>	138
Descripción	141
Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical	141
Sonido	142
Melodía	142
Armonía	142
Estructuras armónicas observadas en la obras	143
Ritmo	145
Crecimiento	145
Línea de tiempo	146
CONCLUSIONES	147
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
ANEXOS	154

ÍNDICE DE PARTITURAS

- 1.- ***Laetitia***. *Música*: Vicente Emilio Sojo, *Letra*: Rubén Darío 64
(Parte contenida en el primer cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)
- 2.- ***Sol que das vida a los trigos***. *Música*: José Antonio Abreu, *Letra*: Manuel Felipe Rugeles 81
(Parte contenida en el cuarto cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)
- 3.- ***En esta hora nuestra***. *Música*: Nazíl Baéz Finol, *Letra*: Ramón Hernández Cerrutti.. 88
(Parte contenida en el cuarto cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)
- 4.- ***Exótico amanecer***. *Música*: Leopoldo Billings, *Letra*: Vicente Emilio Sojo 96
(Parte contenida en el tercer cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)
- 5.- ***Pregón***. *Música*: Raimundo Pereira, *Letra*: Rafael Alberti 103
(Parte contenida en el cuarto cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)
- 6.- ***Deja de llorar***. *Música*: Rogelio Pereira, *Letra*: Manuel Felipe Rugeles 115
(Parte contenida en el tercer cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)
- 7.- ***Cancioncilla Sevillana***. *Música*: Ángel Sauce, *Letra*: Federico Gracia Lorca 123
(Parte contenida en el segundo cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)
- 8.- ***Zapatitos de lluvia***. *Música*: Vicente Emilio Sojo, *Letra*: Jacinto Fombona Pachano.. 138
(Parte contenida en el primer cuaderno madrigales y canciones corales de autores venezolanos)

LISTA DE GRÁFICO

Gráfico 1. Resumen de categorías analíticas con respecto al Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento. (LaRue, 1986)	30
---	----

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Post-grado
Maestría en Musicología Latinoamericana
Caracas-Venezuela

El madrigal venezolano: una definición característica de su estilo

Autor: Rosman Alvarado

Tutor: Hugo Quintana

Año: 2016

RESUMEN

Esta investigación tiene como propósito realizar un análisis del estilo musical del madrigal venezolano trabajado por los compositores egresados de la cátedra de composición impulsada por el maestro Vicente Emilio Sojo en la escuela de Santa Capilla en Caracas, en el período comprendido entre 1944 y 1966. Dicho análisis consistió en la revisión exhaustiva de estas composiciones, a través del estudio y consideración de diversos aspectos: melódicos, armónicos, rítmicos, contrapuntísticos, poéticos, retóricos y de estructura general. La investigación se centra metodológicamente en una investigación de tipo documental, proceso que permitió la elaboración de un marco teórico conceptual utilizando como técnica la revisión de contenidos bibliográficos. Dichos procesos ayudaron a la concreción de una visión estilística, crítica y profunda de los madrigales venezolanos seleccionados como objeto de la investigación. Para el análisis musical se consideraron las teorías de análisis estilístico de Leonard Meyer (2000) y Jean LaRue (1989), las cuales, a través de un análisis comparativo, han permitido un desarrollo analítico de las obras seleccionadas, aproximándose con este proceso al establecimiento característico del estilo musical del madrigal venezolano.

Palabras claves: análisis del estilo musical, madrigal venezolano, escuela de composición venezolana, cátedra de Vicente Emilio Sojo, análisis comparativo.

INTRODUCCIÓN

El siglo XX representó, tanto para Venezuela como para otros países, una época de cambios y significativas transformaciones. Las modificaciones en las estructuras básicas del país apoyaron la consolidación de una nueva plataforma política, social, económica cultural y musical, que reorientó el pensamiento del venezolano y, de manera notoria, transformó su visión del mundo circundante.

Ante tales cambios, emergen las nuevas generaciones de intelectuales y artistas, como élites de poder cultural, que a través de la observación de modelos musicales foráneos, establecieron y delimitaron el seguimiento de corrientes estéticas, de pensamiento y de concepción del mundo, que generaron patrones musicales que fundamentaron buena parte del movimiento artístico y cultural de Venezuela.

Para la primera mitad del siglo XX se originan en el país los primeros movimientos que de manera definitiva, con la creación de coros y orquestas como el Orfeón Lamas y la Orquesta Sinfónica de Venezuela alrededor de la década de los 30, sintetizaron nuevas y variadas ideas a nivel de ejecución instrumental, fundamentación estético-musical, orquestación y composición.

De manera consecuente, y gracias a toda esta nueva plataforma musical en el país, surge la escuela de música de Santa Capilla en Caracas, encabezada por Vicente Emilio Sojo. Esta institución sirvió de catalizador para la estructuración de una significativa escuela de composición, derivando todo este proceso en la formación de extraordinarios compositores, y con ellos, composiciones consideradas únicas en el contexto nacional y latinoamericano.

Este grupo de músicos desarrolló un género musical que los caracterizó: el madrigal venezolano, que en su forma y delineamiento a nivel de estructura general fusionó (como en el Renacimiento), la poesía de valiosos escritores de habla hispana, con la música de los compositores formados en Santa Capilla.

El madrigal venezolano se transformó junto con la canción coral venezolana, en uno de los géneros trabajados de manera sustancial en la referida escuela de composición, observándose una dedicación preponderante hacia la composición de éstos. Por otro lado, todo este movimiento fundamentó un corpus de obras de valiosas dimensiones (tanto de

madrigales como de canciones corales), que bien vale la pena rescatar y divulgar en el actual escenario coral y musical venezolano.

Ante lo expuesto, se hace relevante el estudio del madrigal venezolano en virtud de que, después de la desaparición del Orfeón Lamas, este tipo de forma de composición fue poco a poco desplazada por la influencia de nuevas tendencias compositivas en el ámbito coral venezolano.

En este contexto, es importante ubicar en el tiempo y establecer historiográficamente aspectos teórico-conceptuales sobresalientes relacionados con el madrigal venezolano, para que ello coadyuve en el conocimiento de este género coral como un elemento característico y representativo de la cátedra de composición de la escuela de música de Santa Capilla.

Por otra parte, se ha considerado como punto central y propósito de este estudio, la elaboración de un análisis estilístico a nivel musical, que ayude en la consolidación de una definición, y establezca un estilo musical característico que lo diferencie de la canción coral y otros géneros corales venezolanos, de manera más profunda.

Esta investigación se ubica históricamente en el período comprendido entre 1944 y 1966, lo que implica las cohortes de egresados de la cátedra de composición del maestro Vicente Emilio Sojo en Santa Capilla, seleccionando de algunos de estos compositores, un grupo de madrigales venezolanos con poesía de diversos escritores. Dichas obras se encuentran incluidas en el contexto editorial de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, presentados por la Institución José Ángel Lamas, el Ministerio de Educación y la Dirección de Cultura de la Universidad de Central de Venezuela, entre 1954 y 1967.

En cuanto a la estructura de la investigación se consideró la presentación del Capítulo I, el cual contiene el planteamiento de la situación que se estudia, los objetivos de la investigación tanto general como específicos, la justificación, la metodología utilizada, y algunas limitaciones de carácter metodológico. El Capítulo II, donde presentamos los antecedentes de la investigación, los aspectos teórico-conceptuales de mayor significación con respecto al madrigal, al madrigal venezolano, y algunos referentes históricos relacionados con la escuela de Santa Capilla, acotando a su vez, sobre las corrientes

musicales que influyeron sobre su fundamentación estético-musical, como el Impresionismo, entre otros aspectos.

El Capítulo III, incluye en detalle aspectos teórico-conceptuales en relación al paradigma de selección de los madrigales venezolanos a analizar y comparar, sus respectivas consideraciones analíticas en base a los precedentes metodológicos antes mencionados, al igual que el punto de mayor peso investigativo: la definición característica del estilo musical del madrigal venezolano.

El paradigma de selección de los madrigales venezolanos incluidos en este capítulo, se realizó en base al estudio y observación crítica de la única obra denominada *madrigal* por Vicente Emilio Sojo (*Laetitia*), contenida dentro del corpus editorial de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales, antes mencionado.

Luego de describir, interpretar (proceso analítico) y comparar *Laetitia* con todas las obras de los cuadernos, se decidió trabajar con seis madrigales, los cuales desde nuestra perspectiva, y según las consideraciones conceptuales ubicadas hasta el momento relacionadas con el estudio de los madrigales venezolanos, las canciones corales y otros géneros corales venezolanos, conservan relaciones músico-poéticas muy próximas con el patrón seleccionado.

Estas obras son: *Sol que das vida a los trigos*, *En esta hora nuestra*, *Exótico amanecer*, *Deja de llorar*, *Pregón* y *Cancioncilla Sevillana*.

Por su parte, estas obras corales se estudiaron analíticamente considerando los aspectos del Sonido, la Armonía, la Melodía, el Ritmo y el Crecimiento (SAMyC), sus aparatos poéticos y de estructura general, tomando a su vez como fundamento las teorías de análisis y de estilo en la música de Jean LaRue (1989) y estilo musical de Leonard Meyer (2000).

Finalmente se presenta lo correspondiente a las conclusiones de la investigación, las referencias bibliográficas y los anexos seleccionados.

CAPÍTULO I

Planteamiento del tema

Los importantes movimientos musicales que se dieron en Venezuela durante la primera mitad del siglo XX, lograron impulsar y estimular la labor compositiva en el país. La escuela de composición de Santa Capilla estableció un patrón y al mismo tiempo un camino a seguir por sucesivas generaciones de músicos, los cuales, tomando lo mejor y más relevante de este movimiento, impulsaron nuevos procesos dentro del campo de la composición en Venezuela.

En este marco, surge como uno de los epicentros de la composición coral, un género que es netamente venezolano: el madrigal venezolano (Guevara, 1999^a). Este género acompañó la recopilación, armonización y composición de obras nuevas, fundamentadas en una orientación estética que por encima de muchos factores, buscaba replantear las ideas sobre la música venezolana y por otra parte, establecer un innovador concepto de lo nacional en la misma.

El madrigal venezolano se transformó en una manera de hacer y entender la música en Venezuela, que imitó un esquema ya visto en siglos anteriores en Europa, integrando en este proceso dos artes que sin duda originaron un extraordinario resultado a nivel musical y artístico; la unión de la poesía de los escritores más sobresalientes de habla hispana (Latinoamérica y Venezuela), coadyuvó en la creación de nexos en ese naciente proceso de identificación de lo nacional.

Consecuentemente, como lo plantean Sangiorgi (2008) y Carrillo (2009), dicho proceso particular en tierras venezolanas comenzó a ser recordado por diversas circunstancias de índole cultural, socio-políticas, de concepciones estéticas entre otras razones, generando como resultado que los frutos musicales de Santa Capilla se fueran dejando de lado y olvidando con el transcurrir del tiempo.

Otro aspecto que es fundamental destacar en relación a la problemática relacionada con el madrigal venezolano, es el que tiene que ver con el estudio de dicho género en el actual escenario coral, pudiendo percibir en este contexto, como la música venezolana a nivel general, y sobre todo los productos musicales de la cátedra de composición impulsada

por Vicente Emilio Sojo en Santa Capilla, han sido poco difundidos, y sobre todo poco estudiados en los contextos pedagógicos relacionados con la enseñanza musical; es decir, los conservatorios y escuelas de música dentro de su labor musical, pedagógica y de formación, han dado mayor difusión y prioridad investigativa a obras foráneas de diversos formatos, restando de esta manera importancia investigativa al madrigal venezolano como género coral fundamental del devenir histórico de la música nacional.

Por otra parte, se hace relevante destacar la ausencia de una definición a nivel conceptual dentro del contexto musicológico venezolano en relación al madrigal venezolano. Actualmente sólo se perciben someras aproximaciones conceptuales del género, lo que no llega a constituir un referente teórico que evidencie una profundidad científica y sobre toda técnica-conceptual en relación al mismo.

Estas consideraciones pueden ser apoyadas, luego del proceso investigativo realizado por el autor, al observar dentro del universo bibliográfico histórico-musical venezolano, un número reducido de definiciones en relación al género, no coincidentes entre sí, superficiales y en algunas oportunidades, mas relacionadas con aspectos de carácter historiográfico.

En este sentido, no se han podido ubicar investigaciones que se orienten hacia el estudio de aspectos de convergencia estructural a nivel músico-poético dentro del madrigal venezolano, generando esto una ausencia bibliográfica que gire en torno a la caracterización y definición de un estilo netamente musical, dentro del comentado género coral venezolano.

Se hace relevante entonces establecer un estudio que se oriente hacia la comprensión a profundidad (a nivel musical, histórico, social) de la escuela de Santa Capilla, de manera que se apunte hacia la comprensión y delimitación conceptual a nivel estilístico de sus productos compositivos, especialmente del madrigal venezolano. Es de considerar que el impulso y, sobre todo, el conocimiento a profundidad de este género coral, redundará en la revalorización y renovación de la proyección artística del mismo en la actualidad musical del país.

Sobre la base de los planteamientos hechos, sus causas y consecuencias, se plantea la interrogante de la investigación: ¿Cuáles serán los elementos poético-musicales que mediante la selección, análisis y establecimiento de aspectos de convergencia y/o

divergencia musical de los obras previamente comentadas (presentes en el contexto editorial de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos), permitirán la definición del estilo musical del madrigal venezolano escrito por los compositores egresados de la cátedra de composición de Vicente Emilio Sojo en Santa Capilla, entre 1944 y 1966?

Objetivos de la investigación

Objetivo General

Definir el estilo musical del madrigal venezolano escrito por los compositores egresados de la cátedra de composición del maestro Vicente Emilio Sojo, entre 1944 y 1966 en la escuela de Santa Capilla en Caracas.

Objetivos Específicos

- 1- Seleccionar, mediante la observación de las obras contenidas en los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, un corpus representativo de los madrigales escritos por los compositores egresados de la cátedra de composición de Vicente Emilio Sojo, entre 1944 y 1966.
- 2- Analizar los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, contrapuntísticos, técnicos vocales, poéticos y de estructura general de los madrigales seleccionados, compuestos por los músicos egresados de la cátedra de composición del maestro Vicente Emilio Sojo, entre 1944 y 1966 en la escuela de Santa Capilla en Caracas.
- 3- Establecer a través de un análisis comparativo, los puntos de convergencia o divergencia que caracterizan la estructura compositiva del madrigal compuesto por los músicos egresados de la cátedra de composición del maestro Vicente Emilio Sojo.

Justificación de la investigación

En Venezuela muchos han sido los movimientos musicales que han marcado pauta y generado puntos de referencia a diferentes niveles. Desde la década de 1930 se viene observando como la creación de agrupaciones corales como el Orfeón Lamas y la Coral Venezuela entre otras, han constituido ejes de impulso para la actividad compositiva y pilares fundamentales para el fortalecimiento de un importante movimiento coral en el país.

Tomando los planteamientos de César Alejandro Carrillo (2009), fueron variadas las personalidades responsables de que este impulso musical se hubiese originado. Entre estas emerge la figura de Vicente Emilio Sojo, quién se transformó en motor básico en ese proceso coral, continuado por algunos de sus alumnos, entre ellos: Ángel Sauce, Inocente Carreño, Modesta Bor, Antonio Estévez, Gonzalo Castellanos, Raimundo Pereira, nombrando solo a algunos.

A su vez, el autor antes referido logra establecer que el repertorio coral venezolano tiene una historia breve, que abarca entre setenta y cinco y ochenta años, por lo que no es mucho lo que hay que contar acerca de él, aspecto que llama a la reflexión investigativa dentro del estudio de la música coral venezolana.

Complementado lo expuesto, en la escuela de composición impulsada por Sojo se pueden encontrar particularidades, dentro de las cuales es importante mencionar la preponderancia que se le otorgó a la composición de madrigales venezolanos, obras que abarcaron parte de la producción de dicha escuela, y uno de los ejes básicos de su orientación compositiva, llegando a constituirse en un género característico y representativo de la escuela de composición de Santa Capilla y el movimiento musical de inicios del siglo XX, en la ciudad de Caracas (Carrillo, 2009, p. 46-47).

En este sentido, se puede comentar en base a tales planteamientos, que el madrigal venezolano ha caído en desuso, motivado en alguna medida por los cambios en las corrientes estético-musicales y las transformaciones en los repertorios corales que con el devenir del tiempo, se han gestado en el país. Este proceso ha llegado a establecer una errónea concepción del género, relacionándolo más con el motete antiguo que con el madrigal como estilo de composición característica y representativa del movimiento compositivo venezolano, impulsado en la década de los 30 (Carrillo, 2009, p. 49).

Esta realidad deriva en desconocer en algunos sentidos este tipo de obras por parte de las actuales generaciones de estudiantes de música, directores corales y coralistas noveles, estudiantes de canto y público en general, por lo que se hace relevante impulsar investigaciones como la presente.

Por otro lado, es importante destacar que el género madrigal venezolano, según las consideraciones conceptuales investigadas y estudiadas, no está definido musicalmente a nivel estilístico y profundamente caracterizado, dado en parte a que los compositores encargados de impulsar este género como los fueron Sojo, Plaza, Calcaño, Moleiro, Estévez, Carreño, Bor, Sauce y Castellanos por nombrar algunos, no definieron muy bien (quizás por estar inmersos en sus procesos creativos), las delimitaciones y características estructurales a nivel conceptual del madrigal venezolano.

En este orden de ideas, esta investigación se considera relevante, pertinente e innovadora dado que amplía diversos aspectos teóricos sobre este género coral, coadyuvando en la creación de una concreción conceptual a profundidad a nivel de estilo musical, dentro del actual campo musical y coral venezolano. Además, el carácter innovador de esta investigación, le permitiría constituirse en un referente teórico de consulta en el estudio de la musicología latinoamericana, especialmente en el marco de la música coral de Venezuela, dado que aportará datos de significación para los interesados en el estudio de la temática, colaborando en la comprensión más específica de éste género, con respecto a su estilo musical y estructuración poética, entre otros aspectos.

Por todas estas razones, se considera de gran importancia estudiar, difundir y definir estilísticamente el madrigal venezolano, en virtud de que con los resultados investigativos se podrá impulsar la revaloración del género para las actuales y futuras generaciones de músicos, musicólogos y público en general.

Metodología

Investigación documental

Como investigación musicológica (más que musical), esta es, en principio, una investigación documental.

Para Arias (2006):

La investigación documental es un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis crítico e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas. Como en toda investigación, el propósito de este diseño es el aporte de nuevos conocimientos. (p. 27)

En este estudio en particular, se utilizó el enfoque documental, por considerarse el más pertinente. Al respecto, Alberto Galán (2012) establece aproximaciones conceptuales con respecto a este tipo de estudios, afirmando que:

El concepto de documento, sin embargo, es más amplio en la actualidad. Cubre, por ejemplo: películas, diapositivas, planos y discos. Las fuentes de la investigación son las enciclopedias, diccionarios y libros; artículos, revistas, tesis, informes técnicos, manuscritos, monografías; el propio centro de trabajo, la comunidad a la que se pertenece; los adelantos de la tecnología, las conferencias, las discusiones académicas, los seminarios, las clases, los congresos, las mesas redondas, la consulta a especialistas en la materia que interesa estudiar; libros de texto, publicaciones periódicas de la especialidad, folletos, programas de estudio, programas de investigación, guías bibliográficas, catálogos, índices, boletines informativos, reseñas, ensayos, y es por esto, que el mundo ha logrado describir y conocer, predecir y controlar los fenómenos que se presentan en la realidad circundante de la humanidad.

Tomando como punto de partida lo presentado anteriormente por Galán (2012), la investigación documental se hace clave en el contexto de este estudio, ya que a través de la revisión de diversos materiales impresos, material bibliográfico de profundidad académica en el área histórico-musical, y diversas grabaciones discográficas e informaciones vía online, se ha podido llegar al establecimiento de los aspectos teórico-conceptuales de base en esta investigación. Las ediciones de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos han sido, entre los diversos materiales documentales, los

referentes de mayor relevancia, llegando a constituirse en puntales editoriales de fundamental apoyo en los análisis músico-poéticos de las obras corales seleccionadas. Es aquí donde se observa la significación del apoyo del documento editado en el contexto general de este trabajo investigativo.

Por otro lado, y de forma complementaria, se puede comentar que el objetivo de la investigación documental es elaborar un marco teórico conceptual para formar un cuerpo de ideas sobre el objeto de estudio, e ir dando respuestas a las interrogantes planteadas; interrogantes que gracias al mismo apoyo documental, y a las consideraciones analíticas, basadas en los referentes teóricos de diversos autores, se han ido aclarando y respondiendo de manera sistemática.

Ante tal planteamiento, Galán (2012) aduce que esta metodología se ha ido desarrollando con el objeto de aumentar el grado de certeza de la información reunida, de manera que pueda generar mayor interés y credibilidad para la colectividad y, además, permite por sí misma crear las condiciones de fiabilidad y objetividad documental que toda investigación debe tener. En consecuencia, la técnica documental permite la recopilación de información para enunciar las teorías que sustentan el estudio de los fenómenos y procesos, mediante el uso de técnicas e instrumentos específicos para la recopilación y análisis de la información documentada.

Investigación comparativa

Hurtado (2010) establece que la investigación documental posee un carácter amplio y acepta la aplicación de modalidades como las investigaciones comparativas. Su aplicabilidad se caracteriza por el uso de los principios comparativos, dentro de un marco investigativo específico y bien delimitado. En este caso, se desea comparar varios aspectos de carácter musical: melódicos, armónicos, rítmicos, contrapuntísticos, poéticos y de estructura general en cada una de las obras previamente seleccionadas, para así definir característicamente, el estilo musical del madrigal venezolano.

Sobre la base de lo expuesto, Hurtado (2010) define la investigación comparativa cómo una investigación que:

...se realiza con dos o más grupos, y su objetivo es comparar el comportamiento de uno o más eventos en los grupos observados. Requiere como logro anterior, la descripción del fenómeno y la clasificación de los resultados. Está orientada, a destacar la forma diferencial, en la cual un fenómeno se manifiesta en contextos o grupos diferentes. (p. 106)

Tomado como base este tipo de investigación, se puede fundamentar el proceso comparativo de diversos elementos. En nuestro caso, los elementos a comparar están representados por los aspectos músico-poéticos (antes mencionados), identificados en cada una de las obras corales seleccionadas de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos.

Método de investigación comparada

En atención a lo expuesto, puede decirse que toda comparación consiste en realidad, en actos mentales dirigidos a obtener un determinado conocimiento a través del establecimiento de relaciones. Oportuno referir lo que expone Seijo Raivola (1985), cuando afirma que la comparación, en tanto operación mental, implícita en todos los aspectos comparativos de la experiencia humana cotidiana, ha de ser diferenciada de la elaboración del pensamiento comparativo como método científico-social, cuyo fin es profundizar sistemáticamente los conocimientos. (ob. cit.) (p. 7-8)

En ese sentido, el método de investigación comparada parte de la búsqueda de manifestaciones empíricas que pueden ser observadas en forma de grupos de fenómenos situados dentro de varios contextos socioculturales. El propósito, es conectar esas relaciones empíricas entre sí, así como con las hipótesis-guía (objetivos), establecidas de antemano para examinar su capacidad de generalización teórica y su poder explicativo. Raivola (1985, p. 2)

Métodos y técnicas del principio comparativo

De entre los comparatistas que se han ocupado con amplitud y profundidad de las etapas específicas del método comparativo, se destaca a Hilker y Bereday (citados en Santamaría, s.f, 67). Ambos coinciden plenamente en la denominación de cuatro etapas en el proceso de análisis comparativo:

1. Descripción
2. Interpretación
3. Yuxtaposición
4. Comparación.

De todas las etapas antes mencionadas hemos considerado relevantes dentro de este marco investigativo, solo la fase de descripción y comparación.

En esta primera etapa se precisa obtener un conocimiento amplio y lo más concreto posible de aquello que se pretende comparar. Se trata, de una observación del o los fenómenos que se pretenden someter a comparación. También es un trabajo de organización de todos los datos y material recopilado. Por otra parte, junto al estudio de la documentación y fuentes, el conocimiento personal (*in situ*) forma parte del trabajo propio que realiza el investigador en la etapa descriptiva. (ob. cit.). Hilker y Bereday (citados en Santamaría, s.f, p. 67).

La última fase descrita por estos autores es la comparación, la cual es considerada la comparación propiamente dicha. Se trata de una fase de evaluación de resultados, de consecución, a la que se llega como consecuencia de los análisis realizados en las etapas anteriores, como la descripción y el análisis a diversos niveles.

La comparación es pues una etapa valorativa y de crítica, según lo que se ha dado en llamar *tertium comparationis* o "tercer término de la comparación". Hilker y Bereday (citados en Santamaría, s.f, p. 71). La necesidad de este tercer término, que algunos comparatistas han llamado *módulo*, deriva del intento de comparar aspectos cualitativos, superando la mera distinción de las semejanzas y diferencias.

Es, sin lugar a dudas en esta última etapa del análisis comparativo donde mayores rendimientos pueden obtenerse de la comparación, y dónde el ejercicio del método comparativo permite demostrar sus posibilidades de aplicación, y la utilidad que puede y

debe tener en el desarrollo de los procesos comparativos de los madrigales venezolanos que se han seleccionado.

En este sentido es relevante mencionar, que los factores sometidos a este riguroso proceso de comparación tienen que ver con aspectos músico-poéticos como: el sonido, la armonía, el ritmo, la melodía, el crecimiento, y los factores retóricos y poéticos observados en las obras corales seleccionadas y presentes en el contenido editorial de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, editados entre 1954 y 1967 en la ciudad de Caracas.

Análisis musical sobre la base de las consideraciones del estilo de Leonard Meyer y Jean LaRue

En este contexto analítico es importante tomar una orientación más específica con respecto al análisis musical, asunto este último que permitirá observar más detalladamente diversos aspectos músico-poéticos en los madrigales venezolanos previamente seleccionados.

Después de la revisión bibliográfica realizada, se consideraron las teorías de análisis estilístico de Meyer (2000). Este autor presenta afirmaciones con respecto a estos procesos analíticos, estableciendo en principio que el estilo "...es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones" (p.19). Es por esta y otras razones, que es importante orientar el sentido de esta investigación, hacia la comprensión del estilo en la música, dado que este último término busca describir los modelos reproducidos en grupos de obras, descubriendo y formulando reglas y estrategias que forman a su vez las bases de esos modelos.

De esta forma se podría explicar cómo determinados aspectos músico-poéticos están o no en relación de convergencia o divergencia.

Meyer: constricciones prevalecientes y modelos particulares

Meyer (2000), define una serie de reglas para la realización de los análisis de estilo y las divide en las siguientes fases:

Dialecto

El dialecto tiene que ver con los sub-estilos que diferencian o hacen similares a un grupo de compositores. El autor establece que los dialectos pueden subdividirse en términos de áreas geográficas, nacionalidad o movimiento. Explicita que un dialecto también puede definirse por su clase social o su función cultural. En consecuencia, este principio generaría una caracterización importante del estilo de composición de los compositores egresados de la cátedra de composición del maestro Sojo; es decir, permitiría generar una orientación más concreta con respecto al dialecto de dicha escuela en un sentido más amplio.

Lenguaje particular (lenguaje del compositor)

El lenguaje particular se refiere a cómo los compositores, al considerar como base un dialecto, o por estar inmersos estilísticamente dentro de un periodo estético específico, tienden a emplear características particulares creando en algunas oportunidades, lenguajes propios, los cuales tienen que ver con ese grupo de aspectos que el compositor reiteradamente selecciona, a partir del repertorio más amplio del dialecto.

Estas afirmaciones permitieron apoyar los procesos de análisis del estilo musical en los compositores de la escuela de composición impulsada por Vicente Emilio Sojo en Santa Capilla, tomando como base el género madrigal venezolano trabajado por dichos músicos.

Estilo y estructura *intra opus*

Meyer establece en el marco contextual del análisis del estilo musical, consideraciones con respecto al análisis particular de la obra de un compositor en específico, o grupo de compositores. Mientras comenta sobre un nivel de análisis general del estilo dialéctico, relacionándolo con la estética del período y análisis del lenguaje particular de un determinado compositor, genera consideraciones conceptuales referidas a un análisis *intra opus*. Define a este estilo de análisis como el que se ocupa de lo que se reproduce dentro de una sola obra. Lo reproducido puede ser una relación de primer plano, como un tema o progresión armónica o una textura u ordenamiento dinámico, o la reproducción puede producirse en un nivel jerárquico más extendido.

Al mismo tiempo es importante destacar que las particularidades de la composición pueden estructurarse, para de esta manera generar un análisis interno más completo y más sostenible con respecto a la obra particular de un compositor. Este punto será un aporte a la investigación, debido a que generaría orientaciones con respecto al análisis estilístico particular de cada madrigal venezolano seleccionado.

Este referente metodológico se transformó en uno de los apoyos de mayor soporte para este estudio, ya que ayudó a orientar en buena medida las consideraciones conceptuales que permitieron generar una definición de estilo en el madrigal venezolano.

El análisis del estilo en musical de Jean LaRue

Las consideraciones analíticas de este teórico ayudaron a complementar de manera significativa el análisis en el estilo musical de los madrigales venezolanos seleccionados. Sans (s.f), establece con respecto al análisis del referido autor, lo siguiente:

El análisis del estilo musical, en la forma como lo plantea LaRue..., pertenece al tipo de métodos que Jean Jaques Nattiez llama “discursivos”, similar al de los modelos de Charles Rosen o Leonard Meyer. De hecho, Meyer y LaRue coinciden en definir el estilo, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, como “las elecciones de unos métodos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal”. Por extensión, “el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales. (p. s/n)

Es de destacar que LaRue (1989) entiende el proceso musical de manera global, logrando establecer que la música nunca se encuentra en estado de absoluto reposo, por lo que es importante crear condiciones que permitan detener la música en momentos, para observarla con mayor detalle, y de esta manera estudiarla, analizarla y entenderla. Esta teoría establece tres dimensiones relativas al análisis: las grandes, las medianas y las pequeñas. Establece en este sentido, varias categorías analíticas, las cuales son resumidas como SAMRyC (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento).

Categorías analíticas de LaRue

Luego de dar alguna orientación conceptual con respecto a esta metodología de análisis musical, es importante comentar sobre las categorías de estilo propuestas por el citado autor.

Al respecto de las categorías de análisis, el autor establece que:

...a fin de obtener un máximo rendimiento en el análisis global del estilo, hemos de recomendar, tras haberla experimentado concienzudamente, una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. Estas cinco categorías han resistido la prueba de toda una serie de años de investigación y de enseñanza por parte del autor, de los estudiantes que le han seguido y las han aplicado, así como de varios colegas. La claridad que proporciona inicialmente esta división del estilo en cinco partes, tan fácil además de recordar, tiene mucho más peso, finalmente, que la posibilidad de hacer las más sofisticadas distinciones dentro de un marco de trabajo más complejo. (LaRue, 1989, p.8)

Es así, al observar estos comentarios, que podemos tomar como fundamento práctico de análisis musical las categorías antes mencionadas por el autor; las mismas servirán para diseñar un marco de comprensión analítico-musical en las obras seleccionadas.

En virtud de lo expuesto, se hace relevante comprender estas categorías de manera más detallada, tomando como base los planteamientos de esta corriente teórica de análisis musical.

En primer lugar consideramos **el sonido**. Estudiándose desde esta perspectiva, incluye en sí mismo los aspectos relacionados con el sonido, no relacionándolo ni incluyéndolo como materia prima que apoya de manera fundamental la melodía, el ritmo o la armonía. Las observaciones sobre el sonido se agrupan de un modo natural en tres apartados básicos:

Timbre: referido a los colores que elige el compositor: vocal, instrumental y otros. Se refiere en este sentido, a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las distintas frecuencias que inciden sobre ella, ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos. En este caso, está relacionado con las

combinaciones de tipologías vocales en la plantilla orgánica del grupo vocal de cada una de las obras corales seleccionadas.

LaRue apoya este planteamiento sobre la elección tímbrica, y acota sobre la observación de voces femeninas, masculinas, de niños, de *castratis*, en el contexto de la obra, resaltando a su vez los aspectos tímbricos netamente instrumentales, sonidos electroacústicos, *concrète*, u otros timbres no musicales, tales como grabaciones sonoras en ambiente exterior. (LaRue, 1989, p. 17)

El ámbito, en concordancia con las cualidades tímbricas, se relaciona con registros específicos (tesituras) y combinaciones, en este caso, del conjunto vocal. Se relaciona con el interés de destacar, o quizás forzar ámbitos extremos con respecto al registro vocal, recalcando sus calidades parciales en lugar de mantener equilibrio continuado.

Al mismo tiempo los grados y frecuencia de contraste se relacionan con el grado de contraste tímbrico usado por el compositor y la frecuencia de esos contrastes. Estas dos consideraciones van a contribuir a perfilar el estilo de un compositor. En este sentido el compositor puede optar por desplazarse de las voces graves a las agudas, ya sea dentro de un mismo conjunto coral (voces claras, blancas, oscuras), o entre distintos conjuntos, llevando el grado de contraste a grandes sutilezas mediante cambios graduales entre estas agrupaciones vocales. El uso progresivo de estos cambios, que van desde confrontaciones repentinas a transiciones graduales, puede ejercer una profunda influencia sobre el efecto general de la composición coral, y su sonido.

Otro factor considerado dentro del principio tímbrico es el aspecto idiomático, el cual ejerce una influencia notoria en el estilo de composición de un determinado compositor. Los aspectos relacionados con el uso de los recursos técnicos de los instrumentos y de las voces humanas, dará una idea clara de la forma y del conocimiento del estilo musical del mismo.

Los grupos idiomáticos pueden revelar también la inclinación de un compositor al escribir con notable eficacia para una familia específica de instrumentos o para un grupo vocal específico. En este sentido, los compositores pueden usar los idiomas con sus factores específicos de articulación y fraseo, para exponer saltos vocales, registros desusados y técnicas especiales como el falsete o el *sprechstimme* (cantando-hablando), y emisiones exóticas de la voz, (por ejemplo, los registros conseguidos por la glotis en la música

africana, o el canto por “estrechamiento de la garganta” en los asiáticos). Además, tanto en las voces como en los instrumentos, los compositores pueden conseguir diseños propios de articulación de superficie (notas ligadas o *staccato*).

En relación a esos finos matices, debemos tener también en cuenta si un compositor ha considerado suficientemente el cansancio que se produce en los labios y en los pulmones del instrumentista o del cantante, al denotar el uso de diversos recursos técnicos-vocales o instrumentales, con respecto al idioma pensado o usado dentro de la obra. (ob. cit, p. 18)

Dinámicas: está constituida por la intensidad del sonido, la indicación específica de los matices a través de sus símbolos convencionales, así como la que se desprende de la disposición de fuerzas empleadas en la pieza. Se tiene entonces la tendencia práctica a identificar las dinámicas con aquellos signos escritos sobre la partitura que se refieren al matiz, tales como el *piano*, *forte* o *crescendo*. Sin embargo, como elemento de fundamento en las categorías analíticas del estilo, las dinámicas deben incluir todos los aspectos de la intensidad sonora y todos los matices implícitos en la inflexión musical, sin importar si son incluidos por signos específicos o no.

Sin embargo es importante, al mismo tiempo que comprendemos las dinámicas explícitamente escritas, ejercitar la observación de la realidad concreta de la música, calculando el flujo de intensidades a través de la confluencia de fuerzas que produce su textura a lo largo del desarrollo del discurso vocal o instrumental, sin olvidar el incremento de intensidad de las tésituras vocales agudas o el efecto curioso y a veces imprevisible, de las mixturas vocales o instrumentales.

Se puede resaltar en relación a este punto, los diferentes tipos de dinámicas expuestas por el autor. Dentro de estas se destacan las dinámicas en terrazas (escalonadas o en bloques), en donde las frases y los períodos de una pieza establecen niveles dinámicos contrastantes escalonados, tal como sucede en la alternancia de fuerzas y densidades del *tutti* y el *concertino* en un *concerto grosso*, o en un solo vocal acompañado por el resto del conjunto vocal en *boca chiusa*, en contraste con áreas de crecimiento a nivel de intensidad, en donde todas las voces exponen temas melódicos, o en contraste con bloques netamente homofónicos. Por otro lado se resaltan las dinámicas en pendientes, en las cuales los cambios graduales de fuerzas realizan una transición a través de una pendiente sucesiva,

hacia planos más altos o más bajos, que continúan durante un lapso de tiempo sustancial, por lo que sólo contrastan entre sí de un modo conducido y más bien general. (ob. cit, p. 19)

Textura y trama: referido a la disposición de los timbres, tanto en momentos determinados como en el continuo despliegue de la obra, entendiendo el concepto textural desde esta perspectiva, como las combinaciones particulares y momentáneas de los sonidos. De manera análoga con las telas, se incluye el uso del término trama para referirse al tejido continuo del conjunto de texturas, y niveles musicalmente dinámicos.

LaRue destaca la trama-textural homofónica, homorrítmica, en acordes, en donde los acontecimientos texturales tienen lugar más o menos simultáneamente; y la trama polifónica, contrapuntística, fugada, referida a los estilos que presentan en la textura una vitalidad superior, resultante de una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos y capas de la trama instrumental o vocal. La polaridad melodía-bajo, característica trama del Barroco, en donde las líneas melódicas por lo general 1 o 2, se complementan con la línea melódica del bajo continuo. La melodía más acompañamiento, la última trama textural de apoyo para esta investigación, se orienta temáticamente por la observación de acordes que ayudan a sustentar una línea melódica específica, siendo este proceso familiar a gran parte de la música del clasicismo y el romanticismo. (ob. cit, p. 20)

Otra categoría de análisis es la **armonía**, “la cual vista como elemento analítico del estilo, no solo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones o combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes”. (LaRue, 1989, p. 30).

La armonía presenta una firme organización y complejidad sistémica, relacionada comparativamente con el lenguaje y sus diversos niveles de interrelaciones de palabras, gramática y sintaxis. Gracias a esta clara y bien estructurada organización, se puede diferenciar en los períodos de la historia de la música, el comportamiento de los convencionalismos de la armonía. Estos citados convencionalismos aportan una orientación de fundamento para el análisis del estilo, “puesto que proporciona un mayor conocimiento en lo que se refiere a la evaluación de las tendencias progresivas, convencionales o regresivas del estilo armónico de cualquier compositor”. (ob. cit, p. 30)

Se hace relevante comentar, que dado a que la armonía produce en sí misma un impacto a través de una serie de relaciones fluctuantes y variables entre los diferentes compositores, escuelas y épocas, no se le puede asignar un valor estilístico determinado.

Esta categoría de análisis se vale de algunas funciones, las cuales se pueden considerar en este contexto, como conceptos primitivos y fundamentales de la función armónica. Dichas funciones son:

El color: considerado como un recurso afectivo instantáneo dentro de la música, se encuentra relacionado con el comportamiento, progresión y organización de los acordes mayores y menores, junto con el uso de determinados acordes de cuartas y quintas suspendidas, frente a tríadas y acordes en función de séptima, o complejidades aún mayores de la estructura vertical. Por otro lado, las posiciones cerradas o abiertas de los acordes, junto con las duplicaciones y las relaciones de tonalidades consideradas por LaRue como oscuras (bemoles) o luminosas (sostenidos), al igual que las áreas contrastantes de entre los sectores mayores con respecto a los menores, crean colores específicos dentro del contexto armónico general de la obra a analizar.

La tensión: este aspecto está relacionado con el manejo de los puntos de tensión o relajación dentro del contexto armónico de una obra. La resolución de un acorde o aspecto disonante dentro del discurso armónico, ejercen efectos de tensión por sí mismos. Por otra parte, en dimensiones mayores es posible observar áreas de estabilidad e inestabilidad en relación a un punto de partida a nivel armónico. Es importante observar dentro de este fenómeno, la necesidad de distinguir entre lo esencial y el detalle (estructuras y ornamentos), expresando estos como componentes del crecimiento.

La armonía no puede considerarse como un aspecto categórico de análisis absolutamente lógico; es más bien un modelo de intensidades relativas que hace pensar en una escala flexible entre estabilidad y tensión; un aspecto que no debe observarse rígido, sino mas bien en movimiento constante entre consonancias y disonancias.

LaRue para explicitar mejor lo antes expuesto, establece algunos puntos de vista respecto al juego de tensión y relajación dentro de una obra específica, y afirma que hallar las estructuras armónicas estables de cualquier sistema o convencionalismo armónico, genera información de importancia dentro del estudio del estilo armónico, al igual que las

inspecciones a otras áreas en las que otros elementos musicales, en relación con el crecimiento, indican condiciones de estabilidad. (ob. cit, p. 31-32)

De manera complementaria, establece que las mejores indicaciones relacionadas con los puntos antes expuestos, se pueden encontrar en los finales, comienzos y en los puntos de mayor articulación armónica de la pieza.

Hallar el origen de la máxima tensión, es otro punto relevante, ya que partiendo de ideas convencionales con respecto a la tensión, diversos estilos de origen exótico o no convencionales, pueden obligar al analista a reconocer ciertos orígenes de tensión poco comunes. En este caso, debemos usar la gran actividad y tensión de otros elementos como indicios que nos lleven a un mayor grado de comprensión de la armonía, dentro del crecimiento general de la obra.

En este sentido, establecer una gradación entre la estabilidad y la tensión máxima se considera de fundamento para el entendimiento armónico, partiendo del principio convencional en donde una tercera se relaciona más con la consonancia que una segunda. (ob. cit, p. 34)

La intervención conceptual del contrapunto, complementariamente dentro del estudio de la armonía, es de relevancia. Los estilos contrapuntísticos se pueden observar cuando se encuentran presentes en la obra diversos niveles de control, como por ejemplo, el polifónico, contrapuntístico, imitativo, canónico y complejo. Entonces, se designará con el término polifónico “la categoría mas general de toda música que se desarrolla en más partes (de aquí su oposición a *monofónico*)” (ob. cit, p.35).

LaRue al referirse al tema del contrapunto, realiza una breve explicación de los niveles de control polifónicos que podemos identificar dentro de una obra determinada. Al respecto aduce que:

Una textura de dos o más líneas que muestren alguna evidencia de interdependencia , aunque no sean necesariamente relaciones melódicas, pueden describirse como *contrapuntísticas*; cierto grado de unidad obtenido por intercambio de un material similar entre las voces eleva el proceso al siguiente nivel, al *imitativo*; una imitación estricta y sistemática produce una trama *canónica*; y cuando una o más partes del canon contiene, adicionalmente, otros artificios especializados tales como el *estretto*, la inversión, la aumentación, disminución o retrogradación, será apropiado el término *complejo*. (p. 35)

Estas consideraciones apoyarán las observaciones armónicas y contrapuntísticas observadas dentro del contexto estilístico de los madrigales venezolanos seleccionados, dando un sustento conceptual para la comprensión de los tramados armónicos específicos (en funciones de tensión y relajación), y secciones imitativas (relación contrapuntística) características de este tipo de obras corales.

La **melodía** es considerada como un elemento categórico de fundamental importancia dentro del estudio del análisis de estilo. La misma, por ser elemento de tan fácil acceso (a través de las canciones de cuna, tradicionales, o infantiles), se transforma en un aspecto analítico que podríamos descuidar a nivel de comprensión y entendimiento musical más profundo.

LaRue dentro de sus apartados conceptuales define a la melodía como “el perfil formado por un conjunto de sonidos” (p. 52). La misma, gracias a la experimentación musical por parte de compositores, sobre todo en la última etapa del siglo XX, ha extendido considerablemente su espectro sonoro, logrando experimentar y ampliar el concepto melódico a través de sonoridades poco usadas en el pasado.

El aspecto melódico destaca:

... por sobre los demás elementos musicales, por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular, de melodías corales, de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza grabados en una cinta magnética. (p. 54)

Los contornos melódicos usados por diferentes compositores pueden presentar variaciones con respecto al material de donde fue extraído; es decir, con respecto a la longitud de la melodía o la recurrencia interválica en la misma. Por otro lado, en las relaciones temáticas de los entornos melódicos, se pueden identificar relaciones significativas diferenciándolas de aquellas relaciones que se dan por coincidencia.

En este sentido, LaRue plantea ciertos aspectos sobre la relación temática que se debe aplicar para profundizar en el análisis melódico:

Marco de referencia: los aspectos técnicos compositivos que están relacionados con el desarrollo musical a través de la historia; es decir, el uso de algunos elementos inherentes o comunes a un periodo histórico determinado.

El contorno melódico: surge de la semejanza de todos los contextos melódicos de la obra, no por la simple coincidencia de las mismas en algunos sectores, sino desde los detalles del perfil melódico expuesto por el compositor. “Cuando esta semejanza solo afecta a una parte del contorno melódico, se debe adoptar una cautela proporcionada al atribuir significados a una supuesta relación que posiblemente sea de coincidencia” (p. 56).

Función rítmica: “para establecer la existencia de una relación, las notas correspondientes de dos líneas similares han de ocupar posiciones rítmicas similares en relación a los principales contornos melódicos de la tensión” (p. 56).

Fondo armónico: la intervención de las progresiones armónicas y sus implicaciones, así como aspectos rítmicos, sirven de soporte a los contornos y perfiles melódicos de una obra determinada.

Los contornos melódicos ejercen diversos grados de potencialidad dentro del contorno general, o del crecimiento de una obra musical. Es por esto que en cualquier punto de articulación, el compositor tiene cuatro opciones básicas de continuación en relación a la melodía; estas son: la recurrencia, el desarrollo, la respuesta y el contraste. Es importante destacar que estos aspectos están relacionados con el crecimiento, término desarrollado por este autor. Los aspectos antes mencionados LaRue los detalla de la siguiente forma:

La recurrencia, que incluye la repetición inmediata, la forma más simple de continuación melódica, el desarrollo o interrelación que incluye todos los cambios que derivan del material melódico precedente, tales como la variación, la mutación, secuencia u otras formas de paralelismos menos precisas, además de las técnicas de invención, disminución, aumentación y retrogradación de motivos dados. La respuesta o interdependencia, que incluye continuaciones que ejercen un efecto de antecedente-consecuente, aún cuando no se deriven del material precedente. Y por último el contraste que constituye un cambio melódico completo a diversos niveles, seguido por articulaciones separadas por cadencias y silencios. (ob. cit, p. 62-63)

Los aspectos melódicos trabajan de manera particular en cada una de las llamadas dimensiones descritas por este autor. Las mismas pueden ser grandes, medianas y

pequeñas, pudiendo notar como los intervalos y los recursos motivicos juegan un papel preponderante dentro de estas, llegando a tener mayor peso analítico, dentro de las pequeñas dimensiones. Estos llegan a constituirse en las palabras y frases de la melodía, las cuales toman un significado musical más profundo, cuando se observan de manera general, y puede determinarse por recurrencia y uso, la función que estos recursos teóricos musicales cumplen dentro del desarrollo sostenido de la obra musical.

Por otra parte, para LaRue las líneas o flujos melódicos pueden ser representados taquigráficamente por diversos símbolos (líneas quebradas, rectas, onduladas), a través de los cuales se puede representar (tomando en cuenta las secciones motivicas, subfrases y frases melódicas), los movimientos melódicos. La finalidad de estas representaciones deriva en dibujar los aspectos ascendentes, descendentes, nivelados y ondulantes de una determinada melodía. (ob. cit, p. 64-65)

El **ritmo** se identifica dentro de este contexto analítico como “el más ambiguo, el más misterioso y problemático de todos los elementos musicales” (p. 67).

Se establecen entonces dos condiciones axiomáticas, a través de las cuales se ofrecen algunos aspectos conceptuales que ayudan a dar algunos indicios de la comprensión del ritmo para este teórico.

En primer término se comenta que el ritmo es un fenómeno estratificado, entendiéndolo en un sentido amplio. También se dice que el ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, la armonía y la melodía, relacionándose de manera íntima con el proceso del crecimiento (el cual lleva implícito una expansión del ritmo a gran escala), al tiempo que este controla los detalles del movimiento rítmico, en una pequeña escala.

Por otra parte, la tensión es variable en cuanto a la duración, lo que tiene que ver con la descarga de tensión en diversas partes del discurso musical. Dichas tensiones pueden ir variando, estando afectadas por los recursos y estrategias compositivas usadas en diversos periodos de la historia de la música. También estas tensiones, más que todo reflejadas en los puntos de acentuación de una obra específica, varían dependiendo del estilo musical del compositor.

Estas cualidades y cantidades del ritmo influyen profundamente en los procesos del crecimiento y en todo el proceso general de la obra, entrando también en relación con las otras categorías analíticas, antes descritas.

LaRue comenta sobre los estratos del ritmo y establece que no solo las explicaciones y conceptualizaciones sobre el principio rítmico incluyen los aspectos inmediatos de duración temporal, y del concepto de medida. En este contexto analítico del estilo, ambos planteamientos deben ser considerados de manera ampliada, estudiándose como una nueva categoría que pueda hacer acopio de las influencias rítmicas aportadas por los demás elementos relacionados con el análisis del estilo musical.

Por otro lado, la impresión rítmica de un pasaje determinado se puede asociar con estos conceptos, los cuales son: el *continuum* o regularidad en la jerarquía métrica, la organización temporal de valores o ritmo de superficie, y las interacciones con el sonido, la armonía y la melodía.

De manera global, aduciendo a estos términos, el *continuum* tiene más alcance que el metro, siendo el centro de este, el pulso individual. De este modo, la agrupación de pulsos en el metro sólido y constante, es lo que sentimos como una base rítmica que interviene en gran cantidad de estilos, aunque ni el pulso ni el ritmo, sean materialmente expresados en el contexto general de la obra. El *tempo* influye notablemente sobre el *continuum*, estando el *tempo* relacionado con la velocidad de operación del *continuum*; estando la velocidad relacionada a su vez con este proceso, ejerciendo así un constante control de interdependencias.

El ritmo de superficie incluye todas las relaciones de duración asumidas de un modo aproximado, cuando son representadas por los símbolos de notación. Por otro lado, las interacciones rítmicas surgen cuando el acontecer de los otros elementos analíticos, plantean una condición de regularidad que puede ser sentida, ya sea como un refuerzo del *continuum* o como un patrón relacionado con los ritmos de superficie. (ob. cit, p. 68-69)

Para ampliar los aspectos relacionados con el ritmo, se hace relevante comentar sobre los estados componentes de él. En este sentido, el autor comenta que es probable que muchas de las dificultades inherentes a la comprensión de este parámetro de la música, surjan de la incapacidad de apreciar en un sentido más amplio, los variados orígenes desde los cuales emergen los cambios de intensidad rítmica que se producen desde el movimiento. Dichos cambios llevan en sí mismos una recurrencia de carácter regular, aspecto que solo constituye una parte del comportamiento del ritmo y del movimiento.

La complejidad rítmica debe observarse en un sentido de crecimiento, observando las actividades rítmicas extendidas desde una actividad relativamente baja a una actividad comparativamente alta. Las funciones rítmicas, al igual que otras funciones de las categorías analíticas, no son fijas sino relativas, y es importante que el analista esté atento en el proceso de identificación de las tensiones rítmicas activas, y las relativamente inactivas, así como las distenciones estables y las relativamente inestables a este nivel.

Los compositores, al igual que los diferentes periodos, establecen especificidades con respecto al uso del recurso y los crecimientos rítmicos, pudiendo establecer que el entendimiento de los aspectos específicos de los recursos músico-rítmicos, serán asentados por parte del analista de estilo, cuando se comience a comprender el espectro total de su actividad dentro de la composición de manera general.

Dentro de cualquier espectro sonoro, se pueden identificar tres estados del ritmo:

Tensión: cuando nos referimos a los niveles elevados de actividad que proceden de cualquier origen. Estos niveles pueden producir una tensión proyectiva de cualquier duración. Es aquí donde las acentuaciones rítmicas cobran sentido, y se insertan dentro de la comprensión de los crecimientos de este parámetro de la música. Dichos principios de actuación se dan dentro de la obra, pudiendo identificar otros tipos de tensiones relacionadas con la frase tensional o frase de acentuación, al igual que el énfasis que puede ser observado sobre amplias áreas de actividad intensificada.

Calma: es el polo opuesto del espectro, pudiendo establecer que es un estado que entra en relación con una estabilidad o pausa a nivel rítmico, surgiendo evidentemente de los niveles más bajos de este movimiento o actividad. La calma denota una estabilidad temporal que refleja con mayor precisión, el flujo de intensidades rítmicas variadas.

Uno de los aspectos de fundamento en el principio de la calma rítmica, se relaciona con la estabilidad de uno de los elementos de naturaleza rítmica dentro de la obra, aunque otros elementos musicales estén en diversos desarrollos crecientes en el discurso musical.

Transición: aspecto que se relaciona con el deslizamiento suave hacia un punto muerto, en un sector musical donde se observe una situación tensa de actividad rítmica. Estas transiciones se encuentran relacionadas casi siempre con preparaciones, intensificaciones (las cuales suelen a menudo estar cuidadosamente graduadas), en forma de anacrusa de distinta magnitud.

Otro aspecto que es importante resaltar, es que las transiciones a nivel rítmico, como las tensiones y los momentos de calma, no se adhieren a una longitud específica; estos elementos pueden tener una dimensión variable, no ajustadas a principios de carácter rígido. (ob. cit, p. 73-74)

El punto resaltante de esta corriente de análisis, se ve reflejado en el término del **crecimiento**, ya que sustituye el concepto de *forma* por este, dándole mayor flexibilidad y dinamismo al análisis del estilo musical.

El crecimiento está relacionado con el carácter dinámico de la obra, combinando a su vez, dos factores. Tal como lo apunta esta vertiente teórica, en primer lugar las impresiones (en la mayoría de los casos momentáneas), que logran percibirse como movimientos, y en segundo lugar los efectos relacionados con la acumulación de este movimiento, que el mismo oyente o analista va sintiendo, sedimentándolo en sentido de forma musical.

Una de las finalidades de esta propuesta funcional del crecimiento, se ve reflejada en la descarga que estos conceptos ejercen sobre la palabra forma, restando rigidez al término y cambiando su enfoque, el cual desde esta perspectiva, es concebido como un poco estático.

El crecimiento incluye, en su comprensión como herramienta de análisis, el principio de continuación expansiva (aspecto característico de la música), el cual da la sensación de ir logrando algo permanente de manera creciente en todo el proceso de análisis. Las expansiones de todos los aspectos conjuntos del SAMyR¹, mejor llamados por LaRue como la expansión de los módulos en el movimiento, pueden seguir de forma clara y generalizada hacia largos desarrollos de la expresión musical.

Estudiando el carácter funcional del material musical específico que esté sometido a análisis, se pueden determinar y transitar por cuatro fases de relevancia creciente, dirigidas en parte hacia la delineación de la forma. Estas son:

La heterogeneidad: aspecto del crecimiento referido a una continua proliferación de las ideas musicales, unificadas principalmente por un medio consciente a nivel musical, por parte del compositor en algún sector de la obra analizada.

¹ Siglas que expresan: Sonido, Armonía, Melodía y Ritmo. Estas categorías de análisis del estilo musical son acotadas y ampliadas conceptualmente por LaRue, 1989.

La homogeneidad: se refiere al estado común de los materiales musicales.

La diferenciación: tiene que ver con el crecimiento progresivo de dos secciones contrastantes, definiéndose entre áreas de un mayor o menor movimiento en una forma más o menos clara. Con la ayuda de una articulación categórica paralela, estas áreas evolucionan hacia materiales progresivamente diferentes.

La especialización: que al ser observada en la aplicación y funcionamiento del crecimiento, se pudo notar que ciertos tipos de temas se adecuaban particularmente y de manera afirmativa, a ciertas funciones formales. (ob. cit, p. 90-94)

Para ilustrar de manera resumida las conceptualizaciones antes expresadas, se puede observar el **Grafico 1**, donde se evidencia el resumen de todas las categorías del análisis de estilo musical.

LaRue por otra parte, establece una serie de símbolos para el análisis, los cuales indicarían, en el contexto de la obra, las funciones principales o formales relacionadas con el crecimiento.

Estas son las siguientes:

O: Original. Material de introducción. Versión original o primitiva de otras funciones.

P: Materiales primarios o principales.

T: Funciones transicionales o episódicas inestables.

S: Funciones secundarias o de contraste.

K: Funciones cadenciales, o de conclusión o articulativas.

Funciones menos definidas:

N: Nuevo material

Q: Función indefinida (solo en casos extremos)

(): Fuente original de una idea. Ejemplo: **P (S)** (Material secundario derivado de uno principal). (p. 118).

Luego de toda esta resumida exposición de los aspectos considerados de fundamento para esta investigación, sería relevante comentar que dichos principios categóricos a nivel analítico-musical, permitirán al lector identificar y comprender, desde un punto más amplio a nivel estilístico, las obras corales seleccionadas, pudiendo observar

claramente diferenciadas en estas, las funciones específicas e ideas musicales planteadas por los compositores de Santa Capilla.

Por otra parte, esta visión de análisis de estilo ha dado una orientación que sustenta la comprensión del comportamiento de la música con relación al texto poético, pudiendo percibir como el crecimiento puede relacionarse de igual forma con lo literario, ya que los crecimientos musicales obedecen de manera consecuente a los crecimientos en este sentido.

La teoría del estilo en la música de LaRue se transforma entonces, en este marco investigativo, en una poderosa herramienta analítica, la cual apoya la comprensión (en función de una decantación de estilo musical), de las obras corales seleccionadas y de los compositores egresados de la escuela de Santa Capilla, en Caracas.

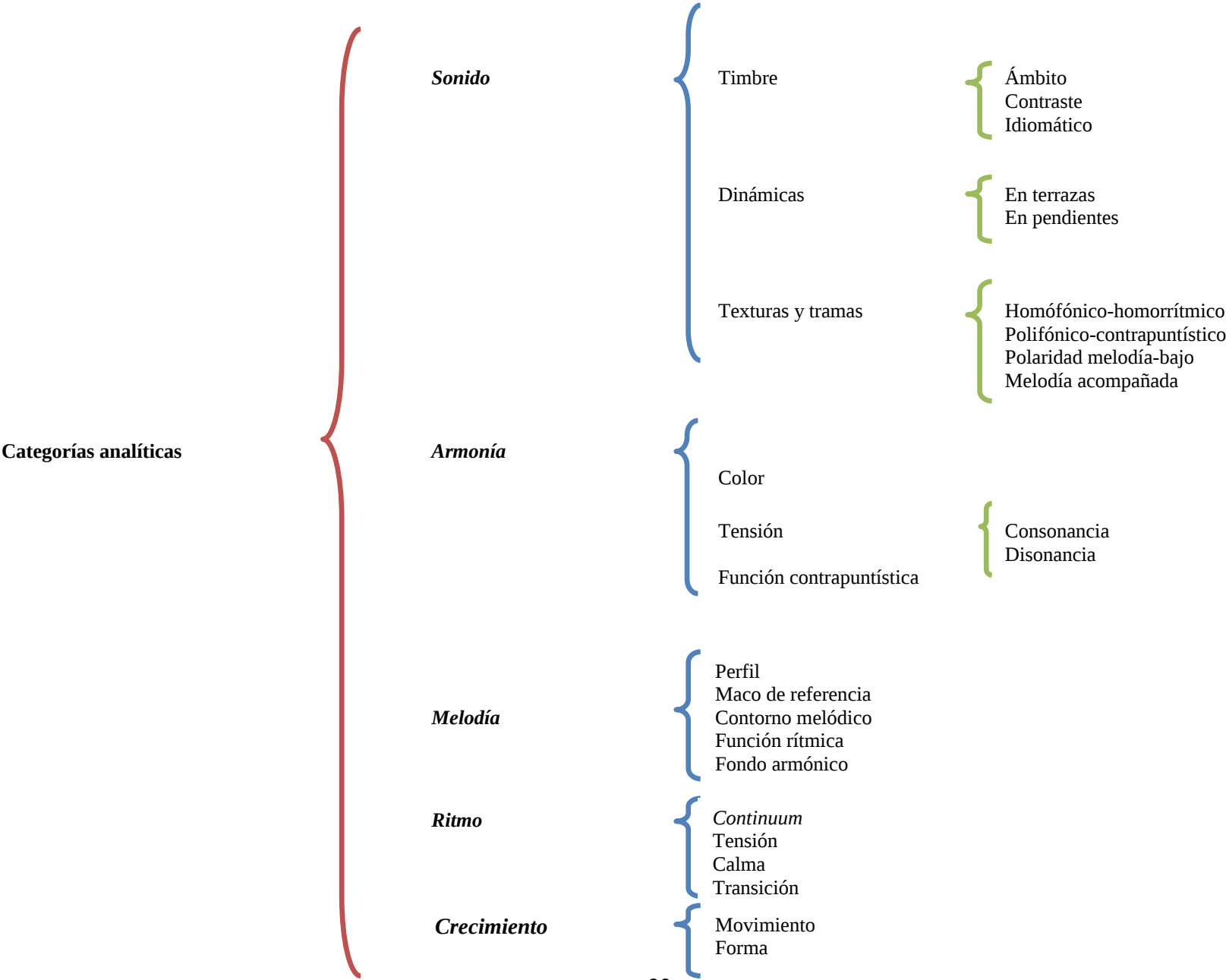
Limitaciones metodológicas

Una de las limitantes principales estuvo centrada en la ausencia de trabajos de investigación que estuviesen orientados hacia el estudio de análisis comparativos en el ámbito musical. Si bien es cierto, que los análisis comparativos forman parte importante de otras áreas como la economía, las ciencias políticas y sociales, las ciencias pedagógicas y de la educación, dentro de los estudios musicológicos nacionales se han podido visualizar pocas investigaciones en este sentido.

Por otra parte, la elección de las herramientas metodológicas apropiadas que pudiesen servir como metodologías analíticas y de soporte, representó un punto de indagación profunda. Muchas de las teorías observadas en el proceso de consideración y elección teórica, no podían aplicarse a este caso analítico particular, ya que las mismas buscaban la comprensión y análisis de aspectos menos musicales y/o estilísticos.

Es por esta y otras razones, que hemos seleccionando a las ya nombradas teóricas analíticas del estilo musical de Leonard Meyer y Jean LaRue, como las más ajustadas a este caso particular por su amplio apoyo netamente musical, metodológico y conceptual.

Gráfico 1. Resumen de categorías analíticas con respecto al Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento. (LaRue, 1986)



CAPÍTULO II

Antecedentes de la investigación

No conocemos ninguna investigación especializada sobre el madrigal venezolano, pero si estudiamos este género de manera más amplia, podremos acotar aquí varios referentes sobre el desarrollo de este género en el contexto europeo.

Una de las investigaciones referidas al madrigal es la de Eduardo Grau (1978), quien comenta sobre algunos géneros vocales profanos identificados durante el Renacimiento. Este autor expone de manera muy detallada aspectos teórico-conceptuales relacionados con el madrigal, pudiendo definirlo y distinguirlo durante este período de otros géneros vocales como la *villanella*, la *villotta*, la *frottola*, el *strambotto*, la *canzoni villanesche*, la *chanson polyphonique*, y el *villancico*, entre otros de carácter más popular (p. 62-63). El mismo, hace algunos comentarios resaltantes sobre el madrigal, y afirma que es “de una larga data y desenvuelve una fecunda evolución a través de importantes mudanzas en las que aplica diferentes técnicas, se hace eco de múltiples inquietudes estéticas y extiende su influencia sobre otras formas menores que lo toman como modelo y que son como satélites de su influjo” (p. 61).

Joaquín Zamacois (1979) teoriza sobre este género vocal y logra establecer las bases estructurales a nivel musical del mismo, contextualizándolo durante el periodo renacentista. Anthony Milner (1983), aparte de delinear aspectos conceptuales relacionados con el madrigal, señala algunos elementos característicos, relacionándolo principalmente con el texto poético.

De forma similar, Julio Bas (1977) genera importantes comentarios en relación a las íntimas e inseparables relaciones entre el texto poético y la música, afirmando que el material musical en el madrigal no podría entenderse sin tomar en consideración el texto poético, aspecto último que permite que exista una forma, no siempre fija, sino más bien libremente cambiante.

Otra referencia se encuentra en un análisis de Juan Bautista Plaza (2004), en donde este autor se refiere a la canción (género vocal relacionado con el madrigal) en diferentes contextos geográficos como España, Francia e Italia. El autor acota que la canción

representa y refleja el “alma más profunda e íntima de los pueblos” (p. 33), siendo esta misma capaz de traducir el espíritu de una época determinada de la historia. Se refiere a los siglos XVI y XVII como los más sobresalientes en el desarrollo de la canción, siendo éstos los períodos en los cuales se produce el despertar de la canción “expresiva, fina y artística” (p. 33).

Por otra parte, resalta Plaza que durante el Renacimiento los compositores que con mayor énfasis explotaron este género, se orientaron musicalmente hacia la composición de canciones a varias voces (de estilo polifónico) y canciones a una sola voz con acompañamiento de un solo instrumento armónico. Países como España, Francia e Italia, desarrollaron maneras muy características de hacer música y de expresar mediante sus canciones, procesos de diferenciación cultural. El referido autor, observa particularidades estructurales en el romance español, la canción francesa y el madrigal italiano, siendo este último significativo y determinante en el proceso de evolución musical de la canción occidental, dado a su síntesis única entre poesía y música.

En este contexto se destaca al madrigal italiano, ya que trata el amor desde lo idílico muy relacionado con lo profundo, los sentimientos y las emociones humanas. El término evocación a la naturaleza se hace presente en el estudio de Plaza (2004), resaltando la importancia de este aspecto dentro del desarrollo del madrigal antiguo. Surge en este período la figura de Claudio Monteverdi con *El lamento de la ninfa* y otras composiciones, como uno de los más sobresalientes en este género.

Entrando a las referencias nacionales, fuentes bibliográficas de apoyo histórico comentan sobre algunas composiciones que hacen referencia a la actividad vocal durante el siglo XIX en Venezuela. Varias de estas obras se encuentran referenciadas en la *Enciclopedia de Música en Venezuela* (1998), en donde se comenta sobre los trabajos compositivos de Jesús María Suárez (1845-1892), destacado compositor venezolano del siglo XIX, quien compuso, entre otras obras: “*Sueño* (1872), madrigal a tres voces; *Para la Pascua*, un allegretto con coro del año 1916; *Himno religioso* para coro a tres voces”, entre otras composiciones (p. 654).

Otro antecedente de significación es el de Guevara (1999^a), el cual hace referencia al movimiento coral venezolano que comienza a gestarse en Caracas entre 1926 y 1927, gracias a la intervención de relevantes figuras dentro del quehacer musical del país. El autor

comenta que con la creación del Orfeón Lamas en 1930, se inicia un movimiento importante para la historia de la música en Venezuela. Acota aspectos históricos y teóricos relacionados con el madrigal como forma estructural de la música vocal, destacando algunos conceptos del término, refiriendo las zonas geográficas, compositores y períodos históricos que colaboraron en la conformación y diseño del mismo como forma general de la música vocal. Se destacan los madrigales de los compositores italianos del Renacimiento, los cuales (según este autor), fueron el modelo estructural de aquellos escritos por los compositores de la escuela de Santa Capilla en Caracas.

En otra investigación Guevara (1999^b), profundiza sobre la figura de Ángel Sauce (1911-1995), egresado de la cátedra de composición del maestro Sojo y actor importante dentro de la labor compositiva relacionada con al madrigal venezolano, quien con su actividad musical y pedagógica impulsó y ayudó a fortalecer toda una generación de cantantes, instrumentistas y compositores dentro de las diversas organizaciones e instituciones de las que formó parte. Sauce estimuló la creación de diversos coros en el país, dentro de los cuales Guevara resalta el *Orfeón Obrero Juan Manuel Olivares*. Este coro fue pionero dentro de importantes actividades corales, inaugurando con este hecho el florecimiento del movimiento coral aficionado en Venezuela, en este período histórico.

Por otro lado es de importancia citar la investigación de Efraín Arteaga y Roberto Ojeda (2005), referida al movimiento musical y composicional de la escuela de Santa Capilla, encontrándose en esta referencia datos sobre la importancia que para el movimiento musical de la época representó la figura de Vicente Emilio Sojo, promotor de variados acontecimientos musicales, dentro de los cuales resalta la creación de una importante escuela de composición de la que egresaron grandes figuras musicales para el país. Destacan los referidos autores, que Sojo despertó el interés en sus discípulos de fomentar los valores nacionales, así como también el interés por la utilización de variados elementos de la música popular y folclórica venezolana en el campo de la composición.

Se precisa en este estudio que una de las finalidades de Sojo con todo este movimiento, fue consolidar las bases para la creación de obras nuevas de corte nacionalista, pero no podría entenderse ni considerarse a Sojo como un compositor de tendencia nacionalista, dado que gran parte de sus obras (retirando de esto último las recopilaciones, armonizaciones y arreglos de alrededor de 300 piezas de música tradicional y folclórica

venezolana), no reflejan la “estética del nacionalismo musical venezolano” (Arteaga y Ojeda, 2005, p. vii)

Otro antecedente se ve reflejado, en un trabajo de las Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Centro de Venezuela (2001), en el cual se realiza una recopilación de la obra coral de José Antonio Calcaño, destacado musicólogo y compositor venezolano. En este texto se encuentra una recopilación de 11 piezas que se detallan a continuación, según orden de aparición en el índice: *Canción, Canción de cuna, Canto del llano abajo, Cara Bonita, Égloga Marina, El gato: fuga a 4 voces, En la fuente del Rosel, Evohé, La Virgen de Palo Santo, Madrigal y Nocturno*.

Tomando en cuenta lo expresado por Josefina Punceles de Benedetti (prologuista de la recopilación realizada por las Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 2001, p. XV), la cual ofrece información importante para el entendimiento de esta publicación, todas las obras antes referidas son madrigales venezolanos. De manera complementaria, agrega la referida autora, que este género impulsó el trabajo de la cátedra de composición del maestro Sojo en Santa Capilla, dando a conocer a través del famoso Orfeón Lamas, los trabajos de los estudiantes avanzados y egresados de dicha cátedra de composición.

Con respecto al análisis de estilo, Chacón y Ojeda (2006) realizan un trabajo editorial de las obras de José Francisco Velásquez “*el viejo*”, (en este caso de los motetes), dentro del cual, aparte de sugerir diversos aspectos relacionados con la edición, realizan un análisis de la Escuela de Chacao, la música durante la Colonia venezolana, y una aproximación estilística de los motetes del comentado compositor venezolano. Esta investigación, es una de las pocas que soporta muchas de las orientaciones con respecto al estudio y definición del estilo musical del madrigal venezolano, por lo tanto se transforma en un referente de importancia en este contexto.

Con respecto a los análisis comparativos es de capital importancia nombrar la investigación de Mariantonia Palacios (1997), contenida en la *Revista musical de Venezuela*, en donde a través de la observación de diversos aspectos musicales logra definir una serie de rasgos característicos del vals de salón de siglo XIX en Venezuela. Para esto la autora se vale de una serie de comparaciones que tienen que ver con la observación de los

aspectos armónicos, rítmicos, melódicos y de interpretación de los vales de este período histórico.

En consecuencia, esta investigación se consolida como una de las orientaciones musicológicas más sólidas ubicada hasta el momento en relación a los análisis comparativos a nivel musical, pudiendo percibir una orientación metodológica y teórica que sin duda busca definir y a su vez generar conceptualmente, un patrón estilístico en los vales venezolanos antes mencionados.

Otra investigación de soporte, más que todo desde el punto de vista metodológico, es la de Jorge Arribas (2005), en la cual se estructura un análisis comparativo de tres interpretaciones de *De profundis*, composición de S. Gubaidulina, obra para acordeón. En esta investigación de Arribas (2005), se observan mecanismos metodológicos de análisis musical-comparativo, que consisten en la consideración de diferentes parámetros como los son: *Tempo*, en donde se analiza en estas tres interpretaciones los ajustes de *tempo* a las indicaciones de la compositora, el empleo del *rubato*, el *accelerando*, *ritardando* y ajuste métrico de lo escrito; interpretación de las partes con escritura expresiva, dinámica y fraseo, entre otros aspectos.

Por otra parte Arribas (2005), agrupa las ideas musicales con respecto a la comparación en diversas secciones, para que el acceso a la obra sea más rápido. Estas ideas son delimitadas en secciones y enlaces de secciones, derivando conceptualmente en un importante estudio comparativo de las interpretaciones de tres ejecutantes: Cao Xiao Qing, Ángel Luis Castaño y Stefan Hussong. Por otra parte, el referido autor realiza una comparación con ejemplos ilustrativos de las dos ediciones existentes de *De profundis*: la primera bajo el título de Edición de la Antología Rusa IX (Moscú, 1982), y la segunda de Intermusik Schmüling (Hamburgo, 1983).

Estos antecedentes han aportado una orientación histórica, conceptual y metodológica para este estudio, pudiendo notar cómo ha sido de interés para muchos teóricos investigar a profundidad sobre el madrigal. Pocas aunque no inexistentes, han sido las investigaciones sobre los estudios comparativos y el madrigal venezolano, encontrando la edición de variados textos referidos tanto a los egresados de la cátedra de composición del maestro Sojo, como a otros músicos contemporáneos del mismo, como es el caso de José Antonio Calcaño y Juan Bautista Plaza.

Antecedentes en relación al madrigal venezolano

El término madrigal venezolano (según lo observado hasta el momento), presenta pocas definiciones e investigaciones que le antecedan. La más completa que se ha podido ubicar en este proceso investigativo, es la realizada por Felipe Sangiorgi (2008), quien establece que en este tipo de composiciones netamente venezolanas:

...la música fluye de una manera muy distinta: el tejido polifónico prevalece sobre la simple línea melódica. En la mayoría de estas obras, las voces se van moviendo libremente dentro de una textura contrapuntística en lugar de homofónica, utilizando principalmente las diferentes posibilidades que ofrece el recurso de la imitación. Así, el tema principal va pasando rápidamente de una voz a otra, creando texturas sonoras de gran belleza e interés. Al final, sopranos, contraltos, tenores y bajos, habrán cantado alternadamente fragmentos de la melodía principal y de otras melodías menos elaboradas con carácter de acompañamiento. Estos madrigales se caracterizan por el uso de una armonía muy rica y variada que va, según sea el caso, desde la sencillez que busca colores brillantes, tristes o místicos, hasta complejos manejos de la tonalidad, con numerosas modulaciones y diferentes recursos cromáticos de difícil interpretación. (p. s/n).

Josefina Puncelles de Benedetti, prologuista de la recopilación de la obra coral de José Antonio Calcaño realizada por las Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela (2001), también aborda el término estableciendo que los madrigales venezolanos son:

...canciones de carácter no religioso compuestas casi siempre sobre poemas de autores de habla hispana, para lo cual se utilizan melodías, si no populares y (o) folklóricas, por lo menos con giros propios de nuestra herencia musical, básicamente hispana, con tímidas expresiones de ritmos afro americanos. (p. XV)

Otras referencias relacionadas con el término se observa en una fuente que acompaña un disco recopilatorio de los conciertos realizados por el Orfeón Lamas. En este material se presentan algunos escritos de Guido Acuña, Romelia Rivas de Castellanos, Yasmira Ruíz, Ana Mercedes Azuaje de Rujeles, Marina de Pereira y Numa Tortolero. En estos textos se hacen acotaciones relacionadas con el Orfeón, con el maestro Sojo y Evencio Castellanos, aportando algunos detalles sobre la vida y dinámica del Orfeón

Lamas. Es interesante notar esta aproximación conceptual que hace Tortolero (s.f), titulada *Orfeón Lamas: Aguinaldos y Madrigales*. En esta investigación el autor se refiere al madrigal venezolano, agregando que:

Los madrigales desarrollados por los músicos venezolanos de mediados de siglo, fueron realizados en su mayoría sobre poemas de poetas nacionales como Jacinto Fombona Pachano, Manuel Felipe Rugeles, Andrés Eloy Blanco, Alberto Arvelo Torrealba, Luis Barrios Cruz, Fernando Paz Castillo, entre otros. En estos madrigales podemos percibir cierto influjo del impresionismo francés, especialmente en el discurso armónico empleado. (p. 14)

Los conceptos antes presentados ayudan a crear una idea del panorama conceptual del tema, observando la falta de profundidad musical en estas definiciones, razón por la cual es imperativo el estudio y difusión los resultados de esta investigación, la cual es un motor referencial de impulso para futuras investigaciones en el área.

Trabajos realizados sobre la composición en Venezuela, el madrigal venezolano y géneros afines

Zaira García (2008), en una investigación de carácter historiográfico realiza una genealogía de la composición en Venezuela, logrando establecer algunos antecedentes de las primeras manifestaciones en el campo de la enseñanza musical en Venezuela; las mismas datan del siglo XVII, resaltando que ya desde el siglo anterior los españoles, además de enseñar castellano a los aborígenes, les enseñaron a tocar diferentes instrumentos musicales.

Como punto de partida en todo el proceso de composición en Venezuela, es pertinente nombrar a la Escuela de Chacao impulsada por el Padre Sojo en el siglo XVIII. Dicha escuela estaba integrada según la autora, por personalidades como Juan Manuel Olivares, Cayetano Carreño, José Ángel Lamas, Juan José Landaeta, Lino Gallardo y Pedro Nolasco Colón, entre otros. La Escuela de Chacao se orientó musicalmente hacia la composición de obras sacras, observándose en este sentido el papel fundamental de la iglesia en la sociedad caraqueña y venezolana de aquel entonces. Muchas de las personalidades antes mencionadas ejecutaron labores en el copiado de variadas obras que

llegaban del viejo continente, actividad que influyó en el proceso y estilo de sus composiciones.

García (2008), comenta que diferentes autores como Plaza, Calcaño y Milanca, concuerdan en que el nivel de las composiciones es debido en buena medida, a los estudios que realizaron estos músicos de la obra de Haydn, Vivaldi y Pergolesi. En este período de la Colonia venezolana (siglos XVII y XVIII), el aprendizaje de la composición se fundamentó en el estudio de diferentes tratados teóricos musicales de la época que llegaron al país, con los cuales se podía aprender música (teoría musical, solfeo) y composición. Se estudiaba con la práctica, la repetición y la imitación (dinámica de trabajo común en la Europa del siglo XVI).

Por otra parte, el Consejo Nacional de la Cultura (1993) junto con la Fundación Vicente Emilio Sojo (1993), presentan un texto que contiene parte de la obra coral de Antonio Estévez. En esta edición se pueden encontrar madrigales y canciones corales, al igual que una antífona y poema. Las obras contenidas en este libro se detallan a continuación: *Despertar*, tono llanero, *Canción de la Molinera*, tres canciones corales: I *Arrunango*, II *Tonada llanera*, III *Habladurias*, *A través del Discreto Claroscuro*, *La Sombra salió del Monte*, *Mata del Ánima Sola*, *Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor* (antífona y poema). Se encuentra además una biografía muy bien detallada de la vida y obra del compositor realizada por Felipe Sangiorgi, al igual que un catálogo de las composiciones del maestro.

Otra investigación parecida a la anterior, es una destinada a Modesta Bor , editada por la Universidad de Los Andes (2012), la cual contiene la obra original para coro, tanto mixto como para una sola voz, de la referida maestra. En el texto se puede encontrar una presentación realizada por César Alejandro Carrillo, buen número de las obras corales originales realizadas por la compositora y un índice en donde se detallan y organizan las obras para coro mixto y las compuestas para coro de voces iguales. El libro contiene un gran número de madrigales y canciones corales, aguinaldos de parranda con letra de importantes escritores nacionales y extranjeros, al igual que el manuscrito del *Himno del Estado Mérida* realizado por Bor.

El índice de esta edición, presenta las obras siguientes: *Arco Iris*, *Aquí te amo*, *Velero Mundo*, *Barco de la Medianoche*, *Balada de la Luna*, *luna*, *La mañana ajena*,

Canción lejana, entre otras de importancia. También se aprecian las obras para voces iguales, en la que destacan: *Los Gallos*, *A una niña*, *Si vas de prisa*, *Tal vez mañana me vaya*, por nombrar algunas. Otras obras encontradas son: *Tres manchas sonoras* (I *Planos de Luz*, II *Requiebros*, III *Esquinces rítmicos*) y *Espectro sonoro*. Estas últimas obras presentan características muy llamativas, ya que hacen uso de recursos vocales poco explorados por otros compositores venezolanos contemporáneos, como los chasquidos vocales, los “ch”, y las armonías disonantes que imprimen un aire interesante, innovador y llamativo a estas obras para coro mixto. En *Espectro Sonoro*, hace uso de otros recursos como los silbidos con frases percutivas.

Es importante observar, como todos estos apoyos documentales, aparte de enriquecer los aspectos editoriales en relación al madrigal venezolano, ayudan a ampliar el espectro investigativo y conceptual con respecto a la composición en Venezuela, y otros géneros musicales de significación en el país.

Aspectos teóricos básicos del madrigal como género de composición

Grau (1978) realiza un estudio relacionado con el madrigal, pero contextualizándolo en el Renacimiento; esto es, durante los siglos XIV, XV y XVI. En este sentido establece aspectos relacionados con las influencias musicales que incidieron para su consolidación. El autor también acota sobre las variadas técnicas de composición que ayudaron a delinear la estructura del madrigal durante los siglos antes referidos.

Este autor, en principio define el término madrigal como:

...una contrapartida del motete, ya que si este es vehículo de religiosa actitud, aquel se habrá de convertir en la típica forma renacentista de la canción profana, popular en su texto e intención, pero aristocrática en el ámbito en que se mueve. Sujeta a la idea, metro, ritmo y rima de los versos a que se sirve, el madrigal carece de forma propia, pues se adapta a la de la poesía afectuosa y delicada a la cual provee de frases musicales sin una elaboración de rigor temático como en el motete. Por eso se hace difícil definir el madrigal musicalmente: los hay con rigor estrófico y los hay con lírica continuidad; unos discurren polifónicamente; en cambio en otros su textura homófona es índice de un sentimiento armónico. (p. 62)

Otro autor que se aproxima al término es Bertrand (1992), quien define al madrigal como:

El tipo de composición más característico del siglo XVI, con el mismo nombre con que había aparecido en el siglo XIV, pero sin relación directa con este. Su nuevo origen parte de la Chanson francesa, ejemplificada por Clement Janequin (1490-1561), de quién se conserva 286 chansons. Estas están modeladas sobre la estructura del verso, el cual, bajo la influencia de Clément Manot, abandonó las formas clásicas, pasando a utilizar estrofas cortas, evitando elementos estereotipados y absorbiendo una cierta rusticidad. Los temas eran frecuentemente descriptivos de eventos importantes, y hacían uso de elementos onomatopéyicos. Desde un punto de vista musical, sin embargo, tiene poco interés melódico y armónico. (p. 59)

De manera complementaria, Bertrand refiere, que el empuje musical de esta nueva tendencia proviene de los compositores flamencos que trabajaron en Italia durante los comentados siglos. Destaca a figuras musicales que fueron de importancia e impulsaron el género, como es el caso de Philippe Verdelot (1485-1552), Adrian Willaert (1500-1562), Jacob Arcadelt (1505-1562), Cipriano Rore (1516-1565), y el italiano Constanzo Festa (1480-1545). En tal sentido, dos escuelas dieron soporte para el devenir histórico del madrigal, como lo fueron la escuela de Borgoña y la escuela flamenca. Estas, acompañadas de las innovaciones e influencias del movimiento musical español, en donde al mismo tiempo convergieron tres culturas como la árabe, la judía y la cristiana (que generaron aspectos relevantes en este contexto), ayudaron a edificar esta forma de composición vocal.

Otros compositores que ayudaron a consolidar el madrigal fueron Orlando di Lasso (1553-1594), Andrea Gabrieli (1515-1586), Luca Marenzio (1553-1599), llegando a la cima del género con Claudio Monteverdi (1567-1643).

Guevara (1999^a), por su parte define el madrigal como “un género musical coral de origen italiano. Durante el siglo XIV se le concebía como una forma poética de los clásicos italianos, pero su connotación musical la adquiere en el mismo país, en el XVI” (p. 17). Zamacois (1979) complementa tal definición, agregando que un madrigal es una composición para voces *a capella* sobre poesía de asunto profano, y observa que:

...la estructura de este tipo de Madrigales era libre y se modelaba y adaptaba al texto; resultaba, pues, una consecuencia del mismo. Pero, independientemente del significado de las palabras, los temas -por lo general, breves y variados- se repetían, aun cuando no lo hicieran aquéllas. El hecho de la variedad temática daba al Madrigal una soltura y agilidad que contrastaba con las formas basadas en el tema único. (p. 240-241)

En este orden de ideas, Milner (1983), comenta acerca de los rasgos característicos del madrigal, y establece que los mismos estaban diseñados con la finalidad de “expresar en detalle el significado, modo e imágenes de poemas de cierta calidad literaria, prestándose especial atención a la exacta declaración del texto” (p. 228). Otro teórico como Adolfo Salazar (1950), apoya lo planteado anteriormente, y complementa afirmando que “...el material verbal de los fragmentos musicales..., era tomado de los sonetos, de las sextinas, las *canzoni* de los célebres versificadores”. (p. 302).

Astor (1999), también se ha aproximado a la definición del género, comentando en una revisión de la partitura del madrigal “*Al mar anochecido*” (con música de Gonzalo Castellanos y letra de Juan Ramón Jiménez), que el madrigal no era más que una:

...composición en lengua vernácula y sobre tema profano,... en el cual era muy importante destacar la relación entre el texto poético y la música,... en donde su temática estaba referida generalmente a lo amatorio, y como forma poética normalmente estaba constituida por sucesiones de versos de siete y once sílabas ordenadas libremente. (p.1)

Todo lo anterior sirve de base para determinar cómo el madrigal formó parte fundamental de la vida musical de períodos históricos como El Renacimiento. Este período tuvo al madrigal entre sus manifestaciones profanas características, acompañado de otros géneros corales e instrumentales que dieron forma y vida a la dinámica socio-cultural de la Europa de aquel entonces. Todo este apoyo documental permitió ratificar las ideas sobre la importancia del madrigal en el devenir de la historia de la música, y más específicamente de la música vocal, ayudando en este sentido a crear nexos con los desarrollos que posteriormente tendrá la escuela de Santa Capilla, en Caracas.

Carrillo (2009), con respecto a lo antes planteado acota, al comentar de los rasgos estilísticos de la composición coral en Venezuela, que:

En una primera etapa, el corpus del repertorio de madrigales venezolanos se distinguió por poseer fuertes rasgos nacionalistas, pero también una marcada influencia del madrigal italiano por el uso del contrapunto imitativo, pero de una manera muy libre. En síntesis los compositores de aquel entonces lograron mezclar las técnicas de composición europeas con elementos poéticos y musicales tomados de nuestras tradiciones y de nuestro folclore. (p. 46)

En tal sentido, el madrigal venezolano se fundamenta en varias corrientes de composición, teniendo como elementos referenciales a los antiguos modelos del madrigal renacentista como uno de sus principales plantillas de construcción y estructuración a nivel compositivo.

Por otro lado, los aspectos relacionados con la teoría de los afectos se hacen presentes en el madrigal, observando igualmente su intervención en el madrigal venezolano, razón por la cual se hace relevante comentar sobre este elemento constitutivo y de base en este género músico-coral.

Sobre la teoría de los afectos

Para poder comprender los afectos dentro del contexto del madrigal, es importante aproximarnos a definir la palabra retórica, la cual, según Escobar (2013), “es el arte de controlar la expresión de los conceptos; su función es dar al lenguaje eficacia para deleitar, persuadir o conmover” (p. 42).

En tal sentido, muchos fueron los estudiosos y filósofos que teorizaron sobre estos puntos, llegando a comentar que la retórica constituía un elemento clave dentro de la oratoria, tan importante en este período histórico: era común observar como el estudio de los factores retóricos para el discurso eran de un valor significativo durante la antigua Grecia.

La música en Grecia tenía una connotación tan amplia y tan importante, que entre sus aspectos constitutivos consideraba a la oratoria, a la literatura y al teatro dentro de su estructuración. Así pues, podía llegar a considerarse a un orador un excelente músico ya que la entonación de las palabras eran determinantes para el mismo, dentro de un contexto musical.

Los anteriormente referenciado es soportado por Escobar (2013), quien preocupada por las íntimas relaciones entre el texto y la música, comenta que en la entonación del verso existe un movimiento de elevación de la altura del sonido que abarca aproximadamente una quinta, con todo lo cual la lengua se convierte en melodía y el poeta es a la vez músico; estos planteamientos son apoyados por Henry Lang (citado en Escobar, 2013), al afirmar que “estas conexiones entre lengua y música permiten afirmar que la historia de la música

griega es la historia de la literatura griega” (p. 26); el texto durante este periodo no podía entenderse dentro de un contexto diferente al de la música.

De igual forma es posible observar como los elementos de la retórica y de los afectos, han ejercido un papel determinante dentro de los contextos musicales de la Edad Media y el Renacimiento.

Por su parte, en el canto gregoriano el texto es un elemento de base, llegando a convertirse en el aspecto más importante, con lo que queda entendido que la música no es compuesta para amoldarse al texto, sino que la música se extrae de las propias palabras, amoldándose a sus acentos, cadencias y la dirección aproximada de su pronunciación fonética.

Juan Carlos Asensio (2003) expone en relación al canto gregoriano, y a este período que “de las múltiples formas posibles de música litúrgica, el canto gregoriano y los repertorios afines tienen en común que no sólo son música: son la unión de música y palabras. Éstas, sacadas de los libros sagrados, con el canto han recibido un revestimiento especial” (p. 139).

Las relaciones entre la palabra y el texto son claramente observables dentro del este periodo, llegando a notar que sin el texto litúrgico esta música no tiene ningún tipo de sentido. Los músicos de la época tomaban muy en cuenta los intervalos melódicos para, de esta forma, crear mayor énfasis en las frases o fragmentos climáticos del canto.

La última autora acotada señala en este sentido, que se diseñaba una línea melódica ascendente cuando se mencionaba el cielo o la gloria de dios y una línea melódica descendente cuando se aludía al pecado o a la muerte. Con ello, se observan aspectos netamente retóricos que tenían estrecha vinculación con las relaciones texto-música.

Por otra parte, la corriente musical profana también presentaba durante la Edad Media conexiones directas con texto literario. La relación íntima y fundamental entre el texto y la música era de carácter silábico. Se encuentran de manera común en los géneros musicales de este período, así como también en algunos tipos de canciones asociadas y coincidentes con los géneros literarios y poemas de carácter estróficos, en los cuales el aspecto métrico y la temática eran sumamente parecidos; a su vez, el mismo tipo de expresiones literarias podían ser “declamadas, cantadas o interpretadas con acompañamiento instrumental” (Escobar, 2013, p. 34).

Hoppin (1991) logra establecer por otro lado, aspectos relacionados con los tipos de canciones trovadorescas, pudiendo destacar que:

Entre los tipos de canción trovadoresca destacan: la cansó o chanson, que es el tipo más importante...Era exclusivamente una canción de amor, en la que los trovadores establecieron los convencionalismos del amor cortés, que bebía de las fuentes platónicas aunque reelaboradas por el pensamiento de la época; el sirventés es una canción de servicio para el noble en cuya corte el trovador era un sirviente, eran de temática satírica, política, etc.; la tensó era un tipo de canciones de disputa; la pastorela era un tipo de poesía en que un caballero intentaba seducir a una pastora; las canciones de alba narraban líricamente las despedidas de los amantes al amanecer; y las baladas o *dansas* son canciones de danza que invitan a disfrutar la vida y a vilipendiar a los maridos celosos. (p. 284)

El nacimiento de la polifonía aproximadamente entre los siglos IX y X, marca un aspecto de relevancia en la música occidental. Ya con el nacimiento de las técnicas aplicadas a los meros elementos polifónicos, se observa el surgimiento de variados géneros musicales que serán entonces representativos y característicos de épocas posteriores. En este sentido, Hoppin (1991) establece en relación a la polifonía, que el nacimiento de la misma se debe al deseo de efectuar un embellecimiento musical de la liturgia. Sugiere que esta comenzó siendo un acompañamiento no escrito del canto llano, pudiendo afirmar que su invención es el acontecimiento más significativo de la historia de la música occidental, ya que es precisamente la organización de los sonidos verticales lo que la distingue de todas las demás.

Este apoyo permite evidenciar, que está ampliamente probado, que un influjo similar se observó durante la Edad Media con respecto a la retórica y a las relaciones íntimas entre el texto-música, y el madrigal como género vocal, no escapo a esta realidad.

Como se ha comentado con anterioridad, surgen durante esta etapa histórica el madrigal y también la ópera primitiva, aunque los autores antes referenciados comentan que por la importancia de la relación música-texto en el madrigal, como concepto del pensamiento renacentista, merece observaciones particulares.

Es importante mencionar que la polifonía juega un papel determinante en este tipo de composición musical, observando factores característicos como las secciones de imitación libre, llegando a ser considerada como la composición más audaz de aquel

entonces, debido a las grandes libertades que brinda al compositor y las innovaciones armónicas que lo caracterizan.

El madrigal se basa en un texto específicamente poético, mostrando a su vez los primeros indicios del interés por dibujar con música el sentido de las palabras, originando de esta manera los llamados *madrigalismos*, que no son más que recursos de tipo musical usados con la finalidad producir efectos descriptivos y expresivos sobre el texto literario.

Era común observar en este periodo, madrigales a cinco voces (homofónica o contrapuntísticamente), pudiendo sobresalir variados escritores como Petrarca, Boccacio, Pietro Bembo, Arioso y otros petrarquistas, siempre destacando en sus textos los *masdrigalismo* antes comentados. (Escobar, 2013, p. 37-38)

De manera complementaria, Hugo López Chirico (s.f) en un análisis sobre la Cantata Criolla de Antonio Estévez, se aproxima de igual forma al termino *madrigalismos*, afirmando que en la Cantata Criolla, “el tratamiento madrigalístico del texto poético es un medio principal del que se sirve el autor para poner de relieve, musicalmente, su sentido. Efectivamente, creemos que su *modus operandi* se encuentra próximo al de los madrigalistas italianos del siglo XVI” (p. 55).

Es evidente observar la preocupación de Estévez por poner de manifiesto, con este mecanismo de mimesis musical de las palabras, factores netamente retóricos, pudiendo con estas consideraciones crear conexiones significativas y fundamentales con lo que “los estudiosos del Renacimiento musical de habla inglesa han distinguido como *word painting*”, o teoría de los afectos. (López, s.f, p. 55).

Tomando como base las consideraciones anteriores, se podría decir que los elementos retóricos intervienen de *alguna* manera en el contexto del madrigal venezolano. Por la observación de las afirmaciones de autores como López (s.f), y al notar algunos aspectos relacionados con el manejo interno de los recursos técnicos a nivel compositivo con relación al manejo del entorno poético, se podría pensar en el uso e intervención de la retórica de los afectos.

En este contexto se hace relevante comentar, que la finalidad de este estudio no es adentrarse en el análisis de la intervención de dichos elementos dentro del madrigal venezolano. Los aportes teóricos antes acotados, se han considerado más desde un punto de vista complementario dentro de esta investigación.

Santa Capilla y la escuela de composición venezolana

Se hace relevante dar un esbozo historiográfico en relación a la escuela de composición venezolana, pudiendo considerar lo comentado por Zaira García (2008) al establecer, que ya en 1849 se crea la Academia de Bellas Artes de Caracas, y para 1877 durante la gestión de Francisco Linares Alcántara, se modifica el nombre de Academia a Instituto de Bellas Artes, destacando como profesores en este instituto: Ramón de la Plaza, Eduardo Calcaño, Salvador Narciso Llamozas, y Jesús María Suarez, entre otros.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el Instituto cambia nuevamente de nombre, surgiendo así la Escuela de Música y Declamación. Como figuras sobresalientes se menciona a Andrés Delgado Pardo (1870-1940), como profesor de Armonía y Contrapunto, quien con estudios realizados en Italia guió musicalmente a Vicente Emilio Sojo, Miguel Ángel Espinel y Augusto Brandt. (García, 2008)

Según Martínez (1999), Delgado Pardo enseñó a sus alumnos las últimas novedades que estaban de moda en Europa, y de igual forma tomó el movimiento *impresionista* de Ravel como modelo de referencia a nivel composicional en Venezuela. García refiere que en *El Cojo Ilustrado*, durante el proceso de cambio de siglo existían compositores aficionados que se concentraron en la creación de piezas de formato corto para piano, generalizando en este sentido, la composición de danzas como valeses, mazurcas, contradanzas, y polacas, entre otras. Surgen en este importante período figuras pianísticas de capital importancia para el desarrollo de la música y la composición en Venezuela, tales como Ramón Delgado Pardo (1867-1902) y Teresa Carreño (1853-1917).

Gracias a la consolidación a principios del siglo XX de instituciones como el Orfeón Lamas y la Orquesta Sinfónica de Venezuela, impulsadas, en parte, por Vicente Emilio Sojo, se estimula el trabajo de la cátedra de composición de la Escuela de Música y Declamación, encabezada de igual forma por el mismo maestro. De esta cátedra de composición egresaron un número importante de compositores, venidos tanto de Caracas como del interior del país. (García, 2008)

En total se han contado nueve promociones desde 1944 hasta 1966, según nos afirma Rodríguez (1998), quien tomando en consideración los datos biográficos

establecidos por Felipe Ramón y Rivera, organiza las promociones de egresados de la siguiente forma:

Primera Promoción: Evencio Castellanos, Antonio Estévez y Ángel Sauce. (Graduación, 1944). Segunda Promoción: Antonio José Ramos. (Graduación, 1945). Tercera Promoción: Inocente Carreño. (Graduación, 1946). Cuarta Promoción: Antonio Lauro, Carlos Figueredo, Gonzalo Castellanos. (Graduación, 1947). Quinta Promoción: Manuel Ramos, Blanca Estrella, José Clemente Laya. (Graduación, 1948). Sexta Promoción: Andrés Sandoval, Nazil Baéz Finol. (Graduación, 1950). Séptima Promoción: Modesta Bor, José Luís Muñoz, Raimundo Pereira, Leopoldo Billings, Nelly Mele Lara. (Graduación, 1960). Octava Promoción: José Abreu. (Graduación, 1964). Novena Promoción: Rogelio Pereira, Alba Quintanilla, (Graduación, 1966). (p. 88)

Las principales orientaciones de este movimiento estuvieron dirigidas hacia la creación de un lenguaje nacional (Carrillo, 2009, p. 47), destacando en tal sentido la composición de madrigales, canciones corales y obras de diferentes formatos: orquestales, de cámara, sinfónico corales, corales e instrumentales, las cuales se fundamentaron en los planteamientos de grandes maestros como Plaza, Sojo y Calcaño.

Por otro lado es importante resaltar, que se observa de forma característica dentro de las concepciones académicas de esta escuela de composición, a nivel contrapuntístico y también armónico, mucho de lo estudiado por Sojo en los libros de Hilarión Eslava. Sobre este último punto, Guevera (1999^a) realiza significativos aportes, acotando en su investigación sobre algunos mecanismos compositivos observados en los libros de composición de Eslava, los cuales son empleados de manera idéntica por Sojo, sobre todo los aspectos relacionados con el contrapunto imitativo, destacando el uso de los antecedentes y consecuentes al igual que los usos cadenciales.

De manera complementaria, es posible inferir, que el estudio de los aspectos técnicos a nivel compositivo observados y ampliamente teorizados en relación a la música vocal del Renacimiento, hayan complementado los fundamentos teóricos de Sojo y sus consideraciones técnicas con respecto a la composición del madrigal en Venezuela, aspectos últimos que son apoyados por diversos autores, antes acotados en el contexto de esta investigación.

En este orden de ideas, otro compositor que tuvo una influencia notoria sobre la escuela de composición de Santa Capilla, fue Juan Bautista Plaza. Tal como se ha referenciado, la generación del 19 por medio de la consideración de variados aspectos, dio forma al movimiento musical de inicios del siglo XX en el país.

Para completar las ideas relacionadas con las orientaciones compositivas de este grupo de músicos y del movimiento musical venezolano de esta época, es necesario referir lo planteado por Ernesto Ortiz (1976), quien comenta que Plaza se transforma entonces en el responsable histórico de las grandes influencias relacionadas con una “nueva cultura musical, gregoriana y polifónica, que se observa en la primera generación de compositores de la escuela de Vicente Emilio Sojo” (p. 8).

Las ideas de Plaza son influenciadas en buena medida, por los estudios que sobre música sagrada realiza en Italia durante un periodo importante de su carrera. Eduardo Plaza (1965) afirma que su hermano parte a Roma en 1920, en donde se inscribe en la Escuela Pontificia Superior de Música Sagrada, teniendo una permanencia de tres años, llegando a graduarse en 1923 con altas calificaciones. En Italia, cuenta Plaza con la guía y asesoramiento de extraordinarios músicos y compositores que en el área de música sagrada, pudieron influenciarlo significativamente, observando consecuentemente muchos de estos saberes, en la estructura académica de la escuela de Santa Capilla, y por ende, en sus productos compositivos. Estos aspectos se ven especialmente reflejados en el madrigal venezolano, el cual constituye uno de los aportes más importantes a la música y a la literatura coral venezolana del siglo XX.

En este sentido, el descubrimiento de la maestría contrapuntística de Pergolesi, Tomas Luís de Victoria y Palestrina, marcan una influencia importante en Sojo y en Plaza, pudiendo con todos estos conocimientos sobre las antiguas escuelas de los polifonistas del Renacimiento y los notables estudios que de los tratados de Eslava realizó Sojo, estructurar una cátedra de composición que permitió realizar una reestructuración de los programas de formación a nivel compositivo, consolidando así la “nueva escuela de composición venezolana”. (Ortiz, 1976, p. 8).

Nazil Baéz Finol (2013), realiza acotaciones importantes con respecto al papel de la composición del madrigal dentro de la cátedra de composición de Vicente Emilio Sojo. Las consideraciones de esta compositora, cobran fuerza en esta sección de la investigación, ya

que ella fue egresada de comentada cátedra en el año 1950, siendo integrante de la sexta promoción de compositores (Rodríguez, 1998, p. 88).

Finol, dentro de variadas disertaciones, al comentar sobre algunos aspectos en relación a la metodología de estudio bajo las manos del maestro Sojo, afirma que se incluía una disciplina de estudio fuerte, dándole al mismo tiempo una importancia capital al estudio de la composición coral (mayoritariamente a 4 voces mixtas), siendo el madrigal una forma de ejercitación composicional, que incluía el estudio de variada literatura, incluyendo la lectura de compendios poéticos de diferentes autores de habla castellana. Al mismo tiempo comenta, que algunas obras corales venezolanas, como por ejemplo “*Pregúntale a ese mar*”, madrigal venezolano de Inocente Carreño con texto poético de Juan Beroes, nació en medio de uno de los exámenes realizados por Sojo a sus estudiantes los días domingo, lo que apoya la idea de la importancia dada por Sojo al género madrigalístico venezolano.

Comenta Finol, que en oportunidades algunos estudiantes le pedían al maestro llevar el examen a sus casas y luego regresar al salón de clases, cuando la mente estuviese más fresca, y la poesía estuviese engranada en el trabajo con sentido poético-musical.

En estos exámenes, era de capital importancia tener en consideración la no utilización del piano para probar armonías, o verificar fragmentos melódicos específicos, esto era dejado muy claro. Es aquí, como podemos observar, que el nacimiento del madrigal venezolano tiene su génesis en una práctica escolástica dentro la cátedra de composición. Estas consideraciones son también apoyadas por García (2008), al comentar que el nacimiento de instituciones como el Orfeón Lamas, impulsa (gracias al interés de Sojo) la audición y exposición pública de los mejores trabajos de composición realizados por sus estudiantes dentro la Escuela de Música y Declamación, los de Plaza, Calcaño y los realizados por el mismo maestro.

Podemos hablar entonces del nacimiento y fundamentación de una escuela madrigalística de composición, cuyas orientaciones se perciben claras, llegando a afirmar Cesar Alejandro Carrillo (2009), que “Sojo, Plaza, Calcaño y Moleiro formarían el primer grupo de creadores de lo que actualmente se llama Escuela Madrigalística o *Escuela de Santa Capilla*”. (p. 46)

De manera complementaria, en la investigación de Arteaga y Ojeda (2005) se hace mención al nacionalismo musical en Venezuela, el cual es definido por éstos como un movimiento que se orienta hacia la sencilla recreación de ciertos elementos del folclore a través de un lenguaje ecléctico y decididamente europeo. Tomando como base lo antes acotado, a la importancia fundamental de lo vocal en la obra de Sojo y la influencia de este aspecto sobre sus discípulos, los autores antes referidos establecen algunas caracterizaciones de la escuela de composición de Sojo, relacionándolas con el nacionalismo musical y su orientación estética, encontrando así:

1. Fusión de un estilo nacional.
2. Libre tratamiento de la melodía.
3. Asimilación postrera de los rasgos impresionistas de Debussy y Ravel.
4. Observación constante empleo de imitaciones a la 4ta., 5ta., y 8va en obras profanas., lo cual le otorga una simpleza casi pueril a estas obras.

Surgen entonces como resultado de todo este movimiento musical los cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, editados en principio por la Institución José Ángel Lamas y el Ministerio de Educación entre 1954 y 1964. En total se consiguen cuatro cuadernos musicales, más un quinto cuaderno publicado por la Universidad Central de Venezuela en la década de los 60. Es de destacar que los comentados cuatro cuadernos fueron reeditados por la Fundación Vicente Emilio Sojo, con variadas indicaciones de los revisores y editores, con la finalidad, según estos, de mejorar el entendimiento musical a los actuales directores corales; no obstante, de este importante tema, relacionado con la edición, se comentará en capítulos posteriores.

El Impresionismo

Esta corriente estética fue una de las que influenció la composición en Venezuela en esta primera fase del siglo XX, tal como lo apoyan Arteaga y Ojeda (2005, p. x); por esa razón se hace relevante comentar acerca de este período estético de la música y las artes.

Luis Bertrand (1992), realiza comentarios de orientación histórica en relación a esta corriente artística desarrollada dentro de un ambiente altamente creativo en la Francia de finales del siglo XIX. Según el mismo, este proceso estético floreció en medio de la *Belle Epoque*, donde al mismo tiempo sobresalieron (aparte de un importante movimiento pictórico), “la opereta y la gran ópera”, reflejando significativos avances musicales en relación “al género más íntimo de la canción”, y la tradición musical sinfónica. Dichos progresos histórico-musicales tuvieron en Gabriel Fauré y Camile Saint-Saens, importantes representantes. (p. 216).

Desde la década de 1870, Claude Monet (1840-1926), se había convertido en el líder de un sobresaliente grupo de artistas, los cuales introdujeron cambios significativos desde el punto de vista estético en la pintura, siendo estos denominados de manera colectiva *impresionistas*. Gracias entonces a la existencia de ciertos rasgos paralelos a la música en general de este periodo histórico, se le aplica a la música, el mismo calificativo de *impresionista*. (ob. cit, p. 216).

Sin embargo, según las afirmaciones de este autor, no puede considerarse al Impresionismo musical una escuela, notando como algunos compositores de capital importancia en este proceso, comentaron sobre este punto, llegando a negar que su obra musical tuviese algo que ver con esta misma corriente, vista desde la óptica pictórica.

El Impresionismo tuvo en Claude Debussy (1862-1928) y Maurice Ravel (1875-1937), unos de sus máximos exponentes, pudiendo percibir a nivel estilístico que esta corriente se fundamentó en el uso, por una parte, de los modos de la edad media, los cuales son escalas diatónicas en las que los medios tonos están ubicados en sitios diferentes al de las escalas diatónicas mayores y menores. Así los modos dórico, frigio, lidio, entre otros, jugaban un papel importante dentro de la composición impresionista, al igual que el empleo de los tonos enteros, a través del uso de la escala correspondiente a esta misma denominación, en la cual todos los intervalos que se encuentran entre las notas son de un tono entero, sin ningún medio tono. La conjugación, en cierta medida de los modos antiguos junto con esta escala, le daba a la música un carácter indefinible en palabras, que era denominado en algunas oportunidades como “armonía flotante”. (ob. cit, p. 216-221)

Múltiples autores se han aproximado al estudio del Impresionismo como corriente musical y artística. Uno de ellos ha sido Jonathan Kramer (1993), quien en un interesante

texto titulado *Invitación a la música*, plantea variadas disertaciones de tipo histórico y analítico.

Habla el referido autor de obras específicas de Claude Debussy, estableciendo puntos relacionados con las características más puras del Impresionismo francés. La primera de ellas es *Imágenes*, dentro de la cual destacan varias partes, las cuales son: *Gigas*, *Rondas de primavera* e *Iberia*.

Dentro del análisis musical que se hace de estas obras, es posible observar elementos netamente musicales relacionados con el Impresionismo, como por ejemplo: la ruptura de patrones tonales, rítmicos y/o tímbricos específicos principalmente. En este contexto, el mismo Debussy comentaba con respecto a la música en sí, que cada vez creía más que "...la música no es, en su esencia, una cosa que pueda fluir dentro de una forma rigurosa y tradicional. Está compuesta de colores y de momentos de tiempo rítmico". (Kramer, 1993, p.262).

Uno de los factores más importantes en los que pudo innovar Debussy, fue en la no utilización de equivalentes musicales de escenas o relatos, tal como en la música de programa del siglo XIX, sino más bien poner en música sus impresiones de estímulos netamente visuales. Por otra parte es muy característico de la música de este compositor, el uso de incorporación de canciones folclóricas, en algunas oportunidades de manera explícita y en otras solo de espíritu.

Para Debussy, y para la estética del Impresionismo, era importante la incorporación de nuevas sonoridades, cargadas de aspectos exóticos o modales en principio. Por otra parte, los elementos sensoriales, así como las impresiones que se tienen de diferentes lugares u objetos, nutrieron ampliamente las composiciones de Debussy.

Es especialmente importante notar en la música de este compositor, aspectos musicalmente discontinuos, y por otra parte, el uso del apoyo en los equilibrios entre longitudes y en la densidad de los materiales musicales, haciendo en algunas oportunidades, uso de progresiones no ordenadas de sonidos y de secuencias armónicas. El uso de la escala tonal completa, al igual que el uso de acordes basados en las series armónicas, dio un carácter único a su música.

En el Impresionismo, y específicamente en la música del comentado compositor, son "importantes los particulares colores tonales y ritmos de cada pasaje. Debussy

constantemente intenta nuevas sonoridades, todas relacionadas entre sí de forma subliminal, pero al mismo tiempo contrastando cada una de ellas con la siguiente. El compositor llamaba a este nuevo enfoque de la forma musical, una *cinematografía* de instantes a través de los cuales se movía el autor mientras componía su pieza” (Kramer, 1993, p. 267).

Al igual que en muchos compositores, en la obra de Debussy se observa una transformación en su estructura compositiva. Un ejemplo de lo planteado se puede apreciar en *La Mar*, una de sus obras capitales, junto con *La catedral sumergida* y el *Preludio para la siesta de un Fauno*. En *La Mar* se nota como para este compositor era importante el uso de todos los recursos de la imaginación, y por otra parte, el uso de las imágenes sensoriales causadas por ese mismo proceso cognitivo. El cambio de las texturas finas y casi nebulosas a un lenguaje más denso, más disonante y más polifónico, es claramente observable dentro del contexto musical de esta maravillosa obra orquestal, en la cual la observación de los elementos de la naturaleza, formaban parte de los aspectos relacionados con el Impresionismo musical, y específicamente con el referido compositor.

En este sentido, Kramer (1993) expone que Debussy en su pensamiento:

...sentía que había una identidad básica entre la omnipresencia misteriosa de los fenómenos naturales y el pathos subjetivo del espíritu humano. Estaba interesado en reflejar en la música los sutiles matices de los detalles más pequeños, y los triunfos más majestuosos de la naturaleza. Como el alma de la naturaleza era, para él, fundamentalmente la misma que el alma del hombre, no era necesaria ninguna interpretación ni introspección. (p. 270)

Es posible observar en base lo antes presentado, que los ambientes naturales jugaron un papel preponderante en la labor compositiva de este período, notando otro concepto usado durante el Impresionismo y específicamente en Debussy, el cual fue el de *música pura*.

Este compositor fue uno de los primeros en sugerir tal concepción, ya que el sonido real era para este más importante que las melodías o los ritmos. Por otra parte, dentro de los factores que intervinieron en sus ideas musicales, es determinante mencionar que tres típicas influencias en su música estuvieron representadas por “la música rusa, las imágenes propias de la poesía, y el impresionismo en la pintura” (Kramer, 1993, p. 273).

El Impresionismo en Venezuela y Santa Capilla

Con relación a este tema, y dentro de la escuela de composición impulsada por Sojo en Santa Capilla, se han ubicado algunos aportes investigativos de significación dentro del campo musicológico venezolano.

José Antonio Calcaño (1958), en *“La ciudad y su música”*, comenta que la corriente impresionista se fue conociendo de manera paulatina en la ciudad de Caracas a principios del siglo XX. Algunas personalidades extranjeras que al mismo tiempo eran aficionados a la música, dejaron ver a los músicos criollos algunas obras de Debussy, generando en ellos, gran curiosidad e interés por las nuevas sonoridades y sensaciones experimentadas con esta música. Uno de estos aficionados fue un músico escocés de apellido Richter, quién a principios de 1920 llega a Caracas por razones laborales, acotando Calcaño (1958), que éste conoce a:

José Antonio Calcaño y junto con el Doctor Manuel Leoncio Rodríguez y Francisco Esteban Caballero comenzaron a reunirse para tocar cuartetos de cuerda. Richter, que además de violinista era buen pianista, sacó un día de entre sus papeles el primer volumen de los Preludios de Debussy y ejecutó algunos de ellos. Calcaño le pidió prestado aquel volumen, a los pocos días, reunido el pequeño grupo caraqueño, trabó conocimiento con aquellas nuevas músicas. Esto despertó un entusiasmo inmenso y fue el punto de partida de muchas actividades; entre todos reunieron algunos bolívares y encargaron a Francia un buen lote de obras de Debussy, Ravel, Fauré, D’Indy, Roger-Ducasse y otros más. (p. 444-445)

Otros músicos extranjeros ejercieron una notable influencia por aquel tiempo en relación a la nueva corriente, a esta nueva música, dejando conocer otros compositores europeos, y ofreciendo a los interesados la audición de grabaciones discográficas a nivel fonográfico, que permitieron crear cada vez mayor interés en Caracas, por la *Bella Epoque*.

En este orden de ideas, se hace relevante comentar sobre la influencia que ejerció sobre el maestro Vicente Emilio Sojo, todo este proceso estético-musical, pudiendo citar el trabajo de Miguel Astor (2008), titulado *“Los ojos de Sojo”*, en donde aparte de variados temas, profundiza conceptualmente sobre esta corriente estética en el contexto nacional.

Dentro de este estudio, Astor (2008) entra en contacto con variados textos, sobresaliendo el de Acuña (1985), en donde se recogen diversas entrevistas realizadas a

varios de los alumnos de Sojo, los cuales fueron egresados de su cátedra de composición. A este respecto Inocente Carreño opinaba que:

...en una época el maestro Sojo fue el que llevo la bandera de la música nueva, en ese tiempo lo que se oía eran los vales de Delgado Palacios, Llamozas, vales muy bonitos, pero que no era música que se estaba tocando en el mundo, él fue uno de los que impulsó el gusto por la música impresionista francesa de esa época (...) Aparece él como un revolucionario, sus primeras composiciones si mal no recuerdo, tienen mucha influencia de las modulaciones, el fino armónico de César Franck. (p. 175)

Otro músico que opinó acerca de los gustos compositivos del maestro Sojo, fue José Antonio Abreu, quién afirmó que:

Por un lado él no tenía la expresa preocupación diaria por modernizarse, por actualizarse. Aparentemente, quien lo conocía en forma superficial creía que él no estaba al día, que él no se ocupaba del pensamiento de la evolución contemporánea, que él no tenía contacto con el fenómeno musical extravenezolano, que él se había quedado en el impresionismo. (Acuña, 1985, p. 165)

Inocente Carreño, citado en el comentado trabajo de Acuña (1985), afirmaba también que Vicente Emilio Sojo después de Debussy no avanzó, con lo que, a nuestro entender, establece una idea de las orientaciones estéticas preferidas por el maestro. Otro de sus alumnos, Antonio Estévez, opinaba de la misma manera, y afirmaba que “lamentablemente después de Debussy, no pudo aceptar ninguna otra innovación. Inclusive a Stravinsky él lo negaba, lo cuestionaba, o decía que eso no” (p. 200).

Es este orden de ideas, se puede notar como estos apoyos documentales acotan sobre la influencia que tuvo el Impresionismo francés y la música de Debussy sobre Sojo, y cómo a través de sus enseñanzas *probablemente* pudo influir con estos principios y conceptos sobre sus alumnos de composición, en Santa Capilla.

Los cinco cuadernos de madrigales y canciones de autores venezolanos

Se ha considerado importante detallar sobre las fuentes editoriales con las cuales se estará trabajando, y de las cuales se sustrajo todo el material editorial analizado. Hablamos, de los cuatro cuadernos de madrigales y canciones corales, publicaciones realizadas por la Institución José Ángel Lamas y el Ministerio de Educación entre 1954 y 1964, junto con un quinto cuaderno publicado por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela en 1967.

Al respecto de estos soportes editoriales de la obra coral promovida en Santa Capilla, la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela (1967), plantea en la edición del quinto cuaderno de madrigales y canciones corales, lo siguiente:

Este es en realidad, el Quinto Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales, serie promovida y organizada por el Maestro Vicente Emilio Sojo. El Primero y El Segundo cuadernos fueron publicados por Inocente Palacios, el Tercero por el propio Sojo, y el Cuarto por el Ministerio de Educación. (s/np)

Esta información contextualiza en primer plano, los promotores de las ediciones, y por otra parte muestra el gran interés que mostró el maestro Sojo, por la publicación de buena parte de esta obra coral.

Con relación a estos cuadernos, destacando la relevancia musicológica de los mismos, Carrillo (2009) afirma que:

Un aspecto de fundamental importancia para la difusión y conocimiento de este repertorio, fue la publicación, entre 1954 y 1964, y por iniciativa del mismo maestro Sojo, de cuatro cuadernos de música coral, los cuales contienen un total 57 composiciones, pertenecientes a veintitrés músicos venezolanos. Un quinto cuaderno sería publicado por la Dirección de Cultura de la UCV en 1967, el cual contiene ocho obras, para un total de sesenta y cinco composiciones entre los cinco cuadernos. Estas publicaciones son, desde un punto de vista musicológico, uno de los pocos documentos que preservan tan sólo una parte del vasto repertorio que, entre obras religiosas y profanas, sobrepasa los seiscientos títulos. (p. 45)

En este contexto, para dar mayores detalles sobre los citados cuadernos, se establecerán comentarios relacionados con las fechas de sus ediciones y sus respectivos contenidos musicales de manera detallada.

El *primer* cuaderno de madrigales y canciones corales fue publicado en febrero de 1954 en Caracas, por parte de la Institución José Ángel Lamas. El contenido de este cuaderno es el siguiente: *Hay luces entre los árboles* (canción) de Vicente Emilio Sojo con letra Fernando Paz Castillo, *Primavera* (canción) con letra y música de Moisés Moleiro, *Solo de marimba* (tono) con música de Vicente Emilio Sojo y poesía de Luís Barrios Cruz, *Rosas frescas* (madrigal) con música de Juan Bautista Plaza y letra de Juan Ramón Jiménez, *Margaritas*, *Girasoles* (no está incluida en el índice, mas si en el contenido del cuaderno). Esta última obra se presenta sin especificación de género, solo se observa la dedicatoria “a Margarita Chaumer de Certad”, con música de Vicente Emilio Sojo y letra de Julio Morales Lara, *Gota de breve rocío* (canción) con música de Inocente Carreño y letra Manuel Felipe Rugeles, *Canción de cuna* (sin especificación de género) con música de Vicente Emilio Sojo y letra de Gustavo Parodi, *Geórgica* (canción) con música de Juan Bautista Plaza y letra de Abílio Guerra Junqueiro, *Laetitia* (madrigal) con letra de Vicente Emilio Sojo y poesía de Rubén Darío, *Sendas de la tarde* (canción) con música de Juan Bautista Plaza y letra de Fernando Paz Castillo, *Zapaticos de lluvia* (canción) con música de Vicente Emilio Sojo y letra de Jacinto Fombona Pachano, *Ruinas* (canción) de Juan Bautista Plaza con letra de Eduardo Carreño, *Hacia Citeres* (balada) de Vicente Emilio Sojo con letra de Enrique Planchart, *Eras a la luna* (canción) de Juan Bautista Plaza con poesía de Abílio Guerra Junqueiro y por último en este cuaderno *Epitalamium* (sin género, con dedicatoria a “Inocente Palacios”) con música de Vicente Emilio Sojo, se presume que con la letra del mismo maestro ya que no aparece especificación del autor de la poesía.

El *segundo* cuaderno fue publicado por la Institución José Ángel Lamas en Caracas en Diciembre de 1956. Contiene las siguientes obras: *Cogeremos flores* de Juan Bautista Plaza con letra de Juan Ramón Jiménez, *Cancioncilla Sevillana* de Ángel Sauce y poesía de Federico García Lorca, *Evohé* de José Antonio Calcaño y poesía de Enrique Planchart, *Arco Iris* de Modesta Bor con poesía de Manuel Felipe Rugeles, *El mar inquieto* de Inocente Carreño con poesía de Monseñor Luís Enrique Hernández, *El Alba* de Moisés Moleiro con poesía de Rodolfo Moleiro, *Cara bonita* (canon de sociedad con estribillo) de

José Antonio Calcaño, *Despertar* de Antonio Estévez con poesía de Luís Barrios Cruz, *Todo el día fue nuestro* de Juan Bautista Plaza con poesía de Fernando Paz Castillo, *Mariposa de invierno* de Moisés Moleiro con poesía de V. E. Moncada, *El gallo* de Raimundo Pereira con poesía de Manuel Felipe Rugeles, *Allá va un encobijado* de Antonio Lauro con poesía de Alberto Arvelo Torrealba, *Galerón* de Carlos Bonnet Mendoza.

El *tercer* cuaderno no detalla su editor, y asumiendo lo presentado por Arteaga y Ojeda (2005) en su referencial bibliográfico, este fue editado por la Institución José Ángel Lamas en marzo de 1957 en Caracas. Contiene las siguientes obras: *Epitalamio*, no se especifica el autor del poema en esta obra, presumiblemente del mismo compositor de la música que fue el maestro Sojo, *Balada de los tres ríos*, con poesía de Federico García Lorca y música de Vicente Emilio Sojo, *Cántico*, con letra y música de Vicente Emilio Sojo, *Deja de llorar*, con música de Rogelio Pereira y poesía de Manuel Felipe Rugeles, *Introito profano*, con música y poesía del maestro Sojo, *Exótico amanecer*, con música de Leopoldo Billings y poesía del maestro Sojo, *Lay*, con música de Vicente Emilio Sojo y poesía de Rubén Darío, *Rondó*, con música de Vicente Emilio Sojo y poesía de José Antonio Calcaño.

El *cuarto* cuaderno si detalla la institución que lo publica, a diferencia del tercero. En este caso el Ministerio de Educación realizó la publicación en junio de 1964. Este contiene las obras siguientes: *El bambú*, con música de Evencio Castellanos y poesía de Rafael Borges, *Endecha*, con música de Antonio Lauro y poesía de J. A. Pérez Bonalde, *Azul* (canción a cuatro voces mixtas) con música de Inocente Carreño y poesía de Manuel Felipe Rugeles, *Si lo dicen, digan y Doncella, no pregunteís*, (ambas canciones pertenecientes a un ciclo de canciones tituladas por el autor como: “Dos canciones al antiguo estilo español”), con música de José Clemente Laya y letras pertenecientes al Cancionero musical de Palacio, *Sol amarillo*, con música Moisés Moleiro y poesía de Juan Ramón Jiménez, *Locerita*, con música de Modesta Bor y poesía de Segundo Ygnacio Ramos, *La polomita*, (tema popular) una coralización de José Antonio Calcaño, *El viento en la tarde*, con música de Antonio E. de Blois Carreño y poesía de Félix Armando Núñez, *Tarde del trópico*, con música de Ángel Sauce y poesía de Rubén Darío, *Mar insomne*, con música de Alba Quintanilla Moreno y textos de Jesús Rosas Marcano, *Canción de la molinera*, con música de Antonio Estévez y textos de Alejandro Casona, *Aprended flores*

en mi, con música de Víctor G. Ramos y textos de Luís de Góngora y Argote, *Primavera*, con música de Juan Bautista Plaza y poesía de Juan Ramón Jiménez, *El turututú*, con música de Miguel Ángel Calcaño, *Sol que das vida a los trigos*, con música de José Antonio Abreu y textos de Manuel Felipe Rugeles, *Balada del granado verde*, de Eduardo Plaza con textos de Jacinto Fombona Pachano (se observa una dedicatoria “para el Orfeón Lamas”), *Canción*, con música de Juan Bautista Medina y textos de José Ma. Pemán, *Pregón*, con música de Raimundo Pereira y poesía de Rafael Arberti, *En esta hora nuestra*, con música de Nazil Baéz Finol y textos de Ramón Hernández Cerruti, *Romance del tirano Aguirre*, con música de Vicente Emilio Sojo y textos de Salustio González Rincones.

El *quinto* cuaderno fue publicado por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela en 1967 (no se detalla el mes, como en los cuatro cuadernos anteriores). Este último cuaderno contiene: *Flor de mayo*, con música de Moisés Moleiro y poesía de Amado Nervo, *Madrigal*, con música de José Antonio Abreu y textos de Enrique Planchard, *Dafne*, con música de Raimundo Pereira y textos de Garcilaso de la Vega, *Soneto*, con música de Eduardo Plaza y textos de Luís Barrios Cruz, *La cabrita*, con música de Modesta Bor y textos de Manuel Felipe Rugeles, *Fresco*, música de Vicente Emilio Sojo y textos de Israel Peña, *La canción de las mañanas*, con música de Vicente Emilio Sojo y textos igualmente de Israel Peña, *Al nacimiento de Cristo nuestro señor*, con música de Vicente Emilio y textos de Don Juan de Góngora y Argote, *La canción de ayer*, con música y textos de Vicente Emilio Sojo.

CAPÍTULO III

Criterios de selección del material a estudiar

Después de la revisión de las fuentes fundamentales de trabajo, se observaron algunas particularidades entre las cuales cabe advertir, el que no en todas las obras contenidas en el contexto editorial de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales, se especifica el género coral al cual pertenecen, pudiendo notar solo dos obras con la denominación de madrigal. Estas dos obras fueron *Laetitia*, con música de Vicente Emilio Sojo y poesía de Rubén Darío y *Rosas Frescas*, con música de Juan Bautista Plaza y poesía de Juan Ramón Jiménez. El resto de las obras contenidas dentro del corpus editorial de los cuadernos, se encuentran identificadas como: canción de cuna, canta, tono llanero, canon de sociedad con estribillo, tema popular, canta, balada, motivo canónico y tono, y otras sin identificación de género.

En este caso particular, era necesario establecer un mecanismo de selección de las obras a analizar; y luego del estudio y consideración de todo el corpus, se decidió tomar a *Laetitia* como una obra patrón, paradigma que permitiese (luego de un análisis musical) establecer una idea mucho más clara de lo que era un madrigal venezolano para Sojo y para la escuela de composición de Santa Capilla, dejando de lado a *Rosas frescas*, dado que Juan Bautista Plaza no formó parte de los egresados de la cátedra de composición del referido maestro.

Partiendo de lo antes presentado, sería importante complementar, que se ha generalizado (sin fundamento teórico aparente) sobre el uso del término madrigal venezolano. Dicho género coral (partiendo de los apoyos analíticos-documentales) presenta en sí mismo, una estructura que le permite diferenciarse de la canción coral venezolana (su familiar más cercano) y otros géneros corales venezolanos. Y aunque es cierto, que los límites conceptuales entre ambos géneros, son delgados, no son inexistentes.

La detallada observación de todas las obras contenidas dentro de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, pueden dar una idea de las diferencias con respecto a las características de cada uno de estos géneros corales impulsados por esta escuela de composición.

Por otro lado es importante acotar, que uno de los accesos más próximos para el público en general, se ve reflejado en las salas de conciertos a través de la intervención de diversas agrupaciones corales, las cuales siguen siendo parte importante del sobresaliente movimiento coral venezolano, del cual hemos comentado con anterioridad, sobre todo, a través de investigaciones como las de Vicente Guevara (1999^{a,b}).

En este sentido se percibe, como el nivel de desconocimiento y conformismo teórico comienza por el director de coro, al no estar este lo suficientemente claro en los límites conceptuales existentes entre cada uno de los géneros corales venezolanos. El mismo, suele presentar al público y generaciones de músicos en formación, no solamente datos errados con respecto al madrigal venezolano y la canción coral, sino también en relación al arreglo coral, la coralización, la polifonía nacionalista, entre otros, siendo estas consideraciones ampliamente apoyadas por Carrillo (2009), al expresar que:

Incluso, hemos escuchado a algunos directores presentar las obras indistintamente como madrigales o motetes, mostrando un total desconocimiento de los géneros y propagando una errónea información tanto en el público como en sus coristas, haciéndole un flaco favor a la música en general. (p. 49)

Puede concluirse, en base a tales planteamientos, que muchas veces se generaliza, o se deja de generalizar por costumbre o por asumir posturas conceptuales cómodas dentro de la tradición oral del medio coral, llegando a ofrecer a la colectividad en general principios carentes de verdadero fundamento teórico de profundidad musicológica.

Laetitia.

Poesía: Rubén Darío/**Música:** Vicente Emilio Sojo.

Descripción

Esta obra se identifica con el nombre de *Laetitia*, siendo denotado en la parte inferior del título de la obra el término: “MADRIGAL”. Se observa en el cuadrante superior izquierdo una dedicatoria a Miguel Ángel Calcaño, y el carácter musical asignado por Sojo el cual es *Allegro moderato*. La indicación metronómica es de 160 para la negra. En la parte superior derecha se observa el autor de la poesía quien es Rubén Darío, y la música de la obra que es de V. E. Sojo, así escrito.

La obra esta especificada para cuatro voces mixtas, siendo estructuradas de la siguiente forma en orden de aparición en la plantilla vocal: Tiples, Altos, Tenores, Barítonos y Bajos. Se encuentran escritos tres sostenidos (#) en la armadura de clave, estando la obra escrita a $\frac{3}{4}$, estando especificado el número 3 como representante único de la cifra indicadora de compas.

Esta obra coral se encuentra editada en la página 35 del primer cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, presentando una extensión de 7 páginas contadas a partir de la 35. Tiene una longitud de 86 compases, y según Arteaga y Ojeda (2005), fue escrita en Caracas en febrero de 1954.

Partitura 1 *Leatitia* con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989).

LÆTITIA
MADRIGAL

a Miguel Angel Calcaño. Poesía de Rubén Darío.
Música de V. E. Sejo.

OP Allegro moderato **S** *f*

M.M. = 160

Tiples *f* El sol, el sol

Altos *f* El sol, el sol

Tenores *f* El sol, el sol

Baritonos y Bajos *f* A-le-gri - -

1S **1P**

A-le gri - - a,

A-le gri - - a!

A-le gri - - a!

A-le gri - - a!

2S *ff* El sol, el sol rey

ff El sol, el sol rey

ff El sol, el sol rey

ff El sol, el sol rey

35

2P(T)

ru - biocru-zael a-zulconsudiade-ma deo - ro.

ru - biocru-zael a-zulconsudiade-ma deo - ro. *dolce* y vaenel aireelritmoyel e

ru - biocru-zael a-zulconsudiade-ma deo - ro. *dolce* y vaenel
cru-zael a-zul

2P ru - biocru-zael a-zulconsudiade-ma deo - ro.

y vaenel aireelritmoyel e-flu - - - vio;

flu - vio; can - - - taelbosqueso - no -

aireelritmoyel e flu - - vio; can - tael bos -

y vaenel aireelritmoyel e -

3P(1T) *mf* **3P**
cantaelbos--queso - no - ro,so - no - ro. La alondra

ro, can-tael bos - - que La - - a lon - - dra subeal

que so - no - - - ro. La a

flu - - - - vio - - - - La a

36

su-be al cie - lo, al cie - lo y las al - mas tam - bién. ¡To - do sea
 cie - lo y las al - mas tam - bién.
 lon - dra su-be al cie - lo y las al - mas tam - bien.
 lon - dra, la lon - dra su-be al cie - lo y las al - mas tam - bién. ¡To - do sea
 le - gra. Bro - ta la flor su se - day ten - cio - pe - lo.
 la flor sobre la tierra, la - tierra
 se day ten - cio - pe - lo sobre la tierra, la - tierra
 le - gra. Bro - ta la flor su ter - cio - pe - lo sobre la tierra, la tierra
 Los pa... ja roscan
 ne - gra B. C.
 ne - gra los
 ne - gra Meno

to - res, los pá... ja-ros can - to - res so-bre el
 Los pá... ja-ros can.

pá... ja-ros ca - to - res Los

fres - co ro-sal, los... pá-ja-ros can - to . . .
 to - res

pá ja-ros can - to . . . res sobre el fres - ja-ros can.
 Los pá - ja-ros can -

. res lan-zan el tri . . . no sobre el

B. C.

to - res sobre el fres-co ro-sal lan-zan el tri -
 co ro - sal lan-zan el tri -

to - res tri . . . na so-bre el ro.

5P(2T) *poco più mosso* 5P

fresco ro-sal - -

dolce yarru-llaen

dolce yarru-llaen los e-cló-gi-cos ver-

no - - - *dolce* yarru-llaen los e-cló-gi-cos ver-do - - - res

sal - - - *dolce* yarru-llaen los e-cló-gi-cos ver-do - - - res el

los e-cló-gi-cos ver-do - - - res el bu - - - che

do - - - res el - - - bu - - - che co-lum-

ar. - - - *4S(3T)* - - - la

bu - - che co-lum-bi - - no B. C.

co - lum - bi - no B. C.

bi - - - no B. C.

el - - buche co-lum-bi - - no B. C.

39

Tempo 1°

6P

¡A-le-gri- - - -
¡A-le-gri -
¡A-le-gri - - - - a ¡A-le-gri -
¡A-le-gri - - a ¡A-le-gri , - -

Tempo 1°

5S

a! Un so - plo yer - ra que - - las almas le - - van - ta con su ar
a! Un so - plo yer - ra que las - - almas le - - van - ta con su ar
a! Un so - plo yer - ra que las almas le - - van - ta con su ar
a! Un so - plo yer - ra que las almas le - - van - ta con su ar

7P(4T)

7P

dor; se enciende la vida de la
dor; se enciende la - - vida de la tier - ra con la
dor; se enciende la - - vida de la tier - - ra
dor;

tier - ra con la llama in - vi - si - ble del a
 lla... ma in - vi - si - ble del - a - mor, a
 con la llama in vi - si - ble del... a
 se enciende con la llama del a - mor del a

8P **K(8P)**

mor, - - - del a - mor.
 mor, - - - del a - mor.
 mor, del a - mor.
 mor, del a mor. ¡A... le - gri...

¡A... le - gri... a... a... a... !
 ¡A - le - gri... a... a... !
 ¡A - le - gri... a!
 a, A - le - gri - - a... a!

Desarrollo de las categorías analíticas del estilo musical de la obra

Sonido: creada para coro mixto *a capella*. Las voces no presentan grandes extensiones a nivel vocal, aunque por la forma del tratamiento contrapuntístico y la armonía usada, se podría decir que es una obra para coros de formación media avanzada.

La voz de soprano (denotada como “Tiple”), va desde un Fa#4 hasta un Mi5; la voz de alto desde un La3 a un Re4; el tenor desde un Sol3 hasta un Mi4; tanto el barítono como el bajo muestran un La2 como notas más bajas, observando en el barítono como nota más aguda un Mi4, y el bajo como nota más alta un Si3. El soprano, alto y tenor, están escritos en clave de Sol en segunda línea (sin especificar la octava en la que canta el tenor), y las voces de bajo y barítono escritas en la tradicional clave de Fa en cuarta línea.

Se observan bloques de textura homofónica de manera muy reducida, notando un desarrollo textural contrapuntístico amplio y florido en un alto porcentaje de la obra.

Melodía: las líneas melódicas no presentan saltos interválicos extremos, más bien siempre se mantienen en intervalos no mayores a una sexta (salto presente en el bajo en el compás 29). Por otra parte se observan *divisis* en todas las voces, sobre todo hacia las partes de finalización de la obra. Las líneas melódicas responden al crecimiento otorgado por los demás elementos categóricos de análisis estilístico de una manera progresiva, respondiendo siempre a los crecimientos acumulativos en este mismo proceso.

Se observa este antecedente rítmico-melódico,  el cual es expuesto al principio de la obra por la voz del barítono, y luego es desarrollado por todas las voces en el transcurso de la obra (aspecto relevante con respecto al crecimiento acumulativo a nivel melódico).

Las voces toman en toda la obra una importancia capital; es decir, ninguna voz expone sola algún tema melódico específico en el desarrollo del madrigal. El uso del *bocca chiusa* (recurso estratégico usado por Sojo y sus egresados en este tipo de obras), es muy reducido, observándose su empleo en un solo bloque homofónico de manera muy breve (compas 38).

Armonía: presenta una tonalidad de inicio y finalización, la cual es La mayor, realizando modulaciones transitorias a Mi mayor, Re menor/Re mayor y Do#mayor, usando retardos y apoyaturas en el contexto del discurso (aspecto estratégico). Dichos elementos

nutren significativamente la armonía, y a su vez representan un factor del crecimiento armónico, expresando musicalmente los momentos de tensión y relajación armónica.

Los acordes pueden ser identificados en estado fundamental, en primera y segunda inversión, al igual que es posible identificar algunos acordes con novena agregada y acordes disminuidos en función de séptima, sobre todo hacia el compás 57 (**4S(3T)**), en donde se abre una sección en *bocca chiusa*, armónicamente muy interesante con acordes de este tipo. En esta misma sección, la armonía trabaja en función del crecimiento para así dibujar la acción poética, con los recursos crecientes de las categorías analíticas de estilo. Aunque se trata de una obra predominantemente horizontal, es posible también observar el uso de acordes en función de séptima con sus respectivas inversiones, en varios sectores de la obra.

Por otro lado las modulaciones transitorias son expresadas con grados que ayudan a estabilizar dichas tonalidades, las cuales cumplen un papel importante en el desarrollo del discurso y el crecimiento armónico. Sojo utiliza todos los grados de la tonalidad (tónica, supertónica, mediantes, etc) y desarrolla secciones de crecimiento armónico en donde expresa indistintamente todos estos grados, agregando en oportunidades séptimas y novenas a los acordes que se forman sobre estos grados, en algunos sectores del desarrollo armónico.

Los crecimientos cadenciales son notorios, pudiendo notar el uso de cadencias auténticas perfectas (IV-V-I), algunas perfectas pero ampliadas (IV-I-V-I), sobre todo hacia la finalización del primer sector en Mi mayor y cadencias plagales, como la observada en la primera sección ubicada en Do#mayor.

Estructuras armónicas observadas en la obra

La Mayor

I V iii vi (-3) ii IV I I I I

(6) 6 7 3 6 6 3 3

4 5 4

Mi Mayor

II I IV I ii I V I V V I I

3 6 3 3 6 6 3

4 4

Do# Mayor **La Mayor**

19 I II V I IV I IV I I V I

3 2 3 6 6 6 3 7 3 3

5 5

vi (I) ii V V I I V I I (vi) 9 iii

30 6 3 3 7 3 3 2

5

Meno 38 (3) 3 3

Sus

Laetitia

El *tempo* inicial es vivo, mostrando una recurrencia en el uso de negras, blancas y redondas con puntillo, esto en orden de importancia en relación a las figuras de nota. Se observa de igual forma el uso de apoyaturas de énfasis rítmico para dar realce a diversas palabras del texto, como ejemplo las notadas en el compas 3 sobre la frase “El sol”. Aparte de esto la especificación de **f** sobre la misma frase, crea una tensión rítmica, que poco a poco va ir generando un crecimiento acumulativo desde este punto de vista, en esta primera sección.

La segunda sección inicia con otro carácter, dada la indicación de **Meno** en el compas 38 en relación a la velocidad, y *dolce* en relación al fraseo. En esta sección la importancia radica sobre el **Meno**, el cual se denota un cambio de *tempo* el cual es retraído y estabilizando, incidiendo sobre un crecimiento rítmico diferente, a partir del referido compas. Esta sección contiene mayor cantidad de redondas con puntillo y la presencia de muchas ligaduras de valor, esto con la finalidad de restar movimiento rítmico a algunas voces, y hacer destacar rítmicamente a otras, y de esta forma exponer frases poéticas de interés para el compositor.

Luego a partir del compas 61 se retoma el *tempo primo*, y se mantiene estable el crecimiento de esta categoría, hasta el final.

Crecimiento: la obra presenta un crecimiento importante sobre todo a nivel armónico, que a nuestro juicio, es una de las riquezas más notorias de esta pieza. Aparte es claramente observable un crecimiento textural a nivel contrapuntístico, lo que le imprime un carácter muy relacionado con los madrigales del Renacimiento. No menos importantes son los desarrollos crecientes a nivel rítmico-melódico, los cuales van de la mano con las acumulaciones y puntos de tensión-relajación de la textura armónica.

El crecimiento de este madrigal es progresivo y expansivo hacia la primera sección, y la la segunda sección (compas 38) lentamente va expresando sus particulares crecimientos, los cuales se van desarrollando progresivamente preparando la entrada del *tempo primo*, en donde se expanden las categorías analíticas.

Tomando en consideración los aspectos resaltados por Leonard Meyer en relación al análisis del estilo, es importante comentar acerca del estilo intra-opus presente en este madrigal, análisis que a su vez será complementariamente nutrido por las diferentes secciones (que según LaRue), indican las funciones principales o formales relacionadas con el crecimiento musical.

Haciendo un recordatorio de estas funciones, las acotamos de nuevo para de esta forma lograr mayor comprensión del análisis:

O: Original. Material de introducción. Versión original o primitiva de otras funciones.

P: Materiales primarios o principales.

T: Funciones transicionales o episódicas inestables.

S: Funciones secundarias o de contraste.

K: Funciones cadenciales, o de conclusión o articulativas.

Funciones menos definidas:

N: Nuevo material

Q: Función indefinida (solo en casos extremos)

(): Fuente original de una idea. Ejemplo: **P (S)** (Material secundario derivado de uno principal). (LaRue, 1989, p. 118).

Análisis intra-opus de la obra con relación al crecimiento

Es importante observar la **Partitura 1**, para entender con mayor detalle el análisis presentado. Se observa una exposición temática expresada en la voz del barítono (**OP**), la cual es repetida en el transcurso de la obra por otras voces del conjunto vocal. Esta exposición es contrastada por un bloque homofónico (**S**), para luego ir creciendo con el tema inicial hacia las imitaciones del mismo. Es importante destacar que Sojo establece como estrategia el uso del contrapunto imitativo, centrándose en el uso de los antecedentes y consecuentes, claramente definidos y estructurados.

La palabra “Alegría” presente en el texto de Rubén Darío, es resaltada con la exposición del barítono, y desarrollada por las voces de alto y tenor (**1S**) para luego ser imitadas por la soprano, alto y tenor (**1P**), respectivamente. Es ya un aspecto más estratégico el uso contrastante de los bloques homofónicos, como el observado hacia **2S**.

Ya hacia el compás 17, con el mismo tema rítmico-melódico (**2P**), se hace la exposición de la frase poética: “y va en el aire el ritmo y el efluvio”. Este desarrollo es interesante a nivel contrapuntístico y también a nivel armónico, ya que el uso de las modulaciones, es un aspecto igualmente estratégico del crecimiento, que al mismo tiempo se llega a constituir en un aspecto musical convergente dentro de las obras que caracterizan a esta escuela de composición.

Se observa una preponderancia a girar en torno a La mayor como tonalidad centro, mientras que las modulaciones se hacen a tonos como Do#mayor en primer lugar, esto hacia **2P**.

El uso cadencial es muy tradicional, observando muchas cadencias auténticas perfectas en el transcurrir de la obra, al igual que plagales y perfectas ampliadas.

Otra sección de igual carácter contrapuntístico se abre en el compás 38 (**4P(3S)**), en donde el ritmo se torna más calmo, haciendo la exposición de la frase poética: “los pájaros cantores”, sector interno desarrollado en torno a La mayor. Luego con las mismas características a nivel de contrapunto se observa un giro a Re menor (compás 53, **5P**), que cambia sin preparación a Re mayor, mostrando una sección de contraste que al mismo tiempo puede ser considerada como transitoria (**4S(3T)**).

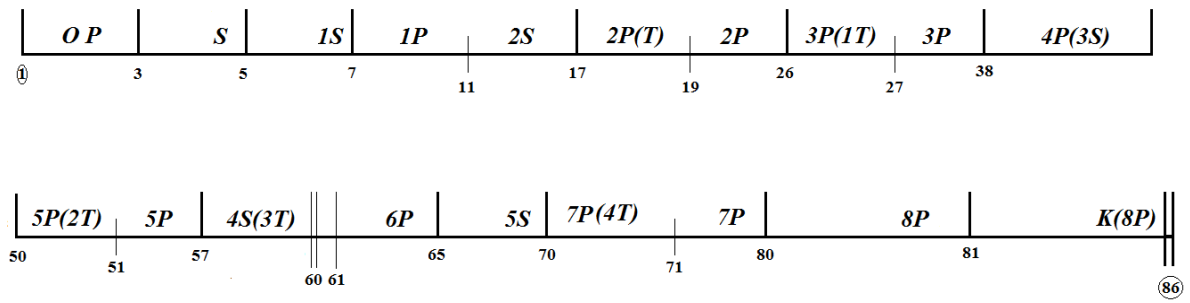
Otro aspecto estratégico de este tipo de obras, y sobre todo en Vicente Emilio Sojo, es el uso del *bocca chiusa*. En este caso, en la última sección mencionada, las cuatro voces hacen uso de este recurso técnico vocal, denotando un ambiente particular a nivel categórico.

Para finalizar la obra retoma su *tempo* inicial hacia **6P** (compas 61), haciendo de nuevo la exposición de la palabra “alegría”, esta vez resaltada por el tenor y luego por la soprano, notando un nuevo desarrollo de la textura homofónica de manera muy breve hacia **5S**.

Posterior a esto, nuevamente es desarrollada contrapuntísticamente la frase: “se enciende la vida de la tierra” (**7P(4T)-7P**), con un giro idéntico al antes descrito en Do#mayor, cerrando con una cadencia auténtica perfecta en La mayor hacia **K**.

LaRue establece dentro de todos sus planteamientos, y con la finalidad de ayudar a enfatizar sobre el entendimiento del factor del crecimiento musical, una notación gráfica denominada “línea de tiempo” (p. 125) pudiendo a través de este recursos observar con mayor claridad, los comportamientos del crecimiento de la obra a partir de los aspectos motivicos, de acumulación, expansión-retracción y tensión-relajación presentes en el contexto general de la obra analizada.

Línea de tiempo de la obra



Laetitia

Rubén Darío

*¡Alegría, alegría! El sol, rey rubio,
Cruza el azul con su diadema de oro,
y va en el aire el ritmo y el efluvio;
canta el bosque sonoro.*

*¡Alegría! La alondra sube al cielo
y las almas también. ¡Todo se alegra!
Brotan la flor su seda y terciopelo
Sobre la tierra negra*

*¡Alegría! Los pájaros cantores
Sobre el fresco rosal lanzan el trino,
y arrulla en los eclógicos verdores
el buche colombino.*

*¡Alegría, alegría! Un soplo yerra
Que las almas levanta con su ardor,
y se enciende la vida de la tierra
con la llama invisible del amor.*

En base a la comparación de *Laetitia* con todas las obras contenidas en los cinco cuadernos, y observando las denominaciones de género realizada por los autores, se pudieron seleccionar seis obras que a nuestro juicio, presentan características poético-musicales muy cercanas al patrón antes comentado, por lo tanto podrían ser consideradas como madrigales venezolanos.

Estas obras son las siguientes:

- 1.- *Sol que das vida los trigos*. José Antonio Abreu
- 2.- *En esta hora nuestra*. Nazil Báez Finol
- 3.- *Exótico amanecer*. Leopoldo Billings
- 4.- *Pregón*. Raimundo Pereira
- 5.- *Deja de llorar*. Rogelio Pereira
- 6.- *Cancioncilla sevillana*. Ángel Sauce

Es importante acotar, que también muchas composiciones presentan relación con el patrón seleccionado (*Laetitia*), y pueden ser consideradas madrigales, o con una estructura madrigalística, pero se ha decidido no incorporarlas en el contexto analítico de esta investigación, dado a la observación de algunos aspectos netamente musicales que las aíslan (en alguna medida) del patrón, acercándolas hacia el género de la canción coral.

En este sentido, y según lo considerado, las seis obras seleccionadas son (de todo el corpus contenido en los cinco cuadernos), las que más se ajustan *estrictamente* al principio madrigalístico descrito por *Laetitia*, según nuestras consideraciones.

Análisis de los 6 madrigales venezolanos seleccionados

1.- *Sol que das vida a los trigos.* Poesía: Manuel F. Rugeles /Música: José Antonio Abreu.

Partitura 2 con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989).

SOL QUE DAS VIDA A LOS TRIGOS

a V.E. Sojo.

Letra: Manuel F. Rugeles.
Música: José A. Abreu.

OP **1P**

Sopranos: Sol que das vi - da a los tri - gos (B.C.)

Altos: Sol que das vi - da a los tri - gos

Bajos: Sol que das vi da a los tri - gos, (B.C.)

(B.C.) ya la flor de los gra - na - - des, de los gra -

a los tri - gos ya la flor de los gra - na - - des, gra -

(B.C.) y a la flor, la flor de

2P

- na - dos, (B.C.) Haz - le un ca - mi - - no de lum - - - bres, de

- na - des, los gra - na - dos. Haz - le un ca - mi - - no de

los gra - na - - des.

58

S **3P**

lum - - - bres pa-ra que si - - ga mis pa - - - sos.

lum - - - bres pa-ra que si - - ga mis pa - - - sos.

pa-ra que si - - ga mis pa - - - sos. Sol que das

1S

Sol que das vi - da a los tri - - - gos ya la flor de ' los gra -

Sol que das vi - da a los tri - - - gos ya la flor de

vi - da a los tri - - - gos ya la flor de

4P

- na - dos. Haz - - - leunca - mi - - no de lum - bres

los gra - na - - - dos. Haz - - leunca - mi - - no de

los gra - na - - - dos. Haz - leunca - mi - no de

K

pa - ra que si - - ga mis pa - sos

lum - bres pa - ra que si - - ga mis pa - - - sos.

lum - bres pa - ra que si - - ga mis pa - sos.

59

1.1 Descripción

Se presenta el título de la obra, sin especificar el género, en la parte superior central de la misma. En el cuadrante superior izquierdo se observa “a V. E. Sojo”, lo que hace pensar en la dedicatoria de la obra al maestro Sojo, y en el cuadrante superior derecho se observan las especificaciones del texto poético, atribuido a Manuel Felipe Rugeles, y la música a José Antonio Abreu. Esta obra está contenida en el cuarto cuaderno, comenzando en la página 58, teniendo una dimensión de 2 páginas. Presenta una longitud de 24 compases.

Está estructurada para una plantilla vocal de “Sopranos, Altos, y Bajos”. La voz de soprano está escrita en clave de Do en primera línea, la voz de alto en clave de Do en tercera, y el bajo en clave de Fa en cuarta línea. Se puede observar dos bemoles en la armadura de clave, encontrando un compasillo (C) en la zona de la cifra indicadora de compas. Según Arteaga y Ojeada (2005), fue escrita en Caracas en junio de 1964.

1.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical

a.) Sonido: Se observa en esta obra un tratamiento contrapuntístico e independencia en la ilación de las 3 voces, aproximándonos a hablar de una textura polifónica a nivel contrapuntístico. A diferencia de otros madrigales, éste en particular ha sido creado para coros de mediana formación. La voz de soprano va desde un Do₄ hasta un Fa₅; la voz de alto desde un La₃ grave hasta un Sib₄, y el bajo desde un Sol₂ hasta un Mib₄.

Se observan muy pocos bloques homofónicos en la obra, pues mayoritariamente se desarrolla contrapuntísticamente, observando los antecedentes y consecuentes claramente definidos en el desarrollo del discurso coral. Los crecimientos acumulativos se ven reflejados en las exposiciones de los antecedentes. Se aprecia la descripción musical de un ambiente bucólico, aspectos que son descritos a través de las acumulaciones mantenidas por espacios progresivos de tensiones categóricamente crecientes.

b.) Melodía: las líneas melódicas no presentan saltos interválicos extremos, y los existentes no son mayores de la 5ta justa. Por otra parte se observan *divisis* solo en la voz del bajo, y en algunas partes cadenciales específicas, como es el caso de compás 8, 23 y 24.

La voz de soprano y alto no presentan registros muy extremos, mientras que el bajo presenta una mayor extensión vocal. Las texturas vocales podrían considerarse muy *cantábiles*, y cada línea melódica conserva en el contexto coral una importancia sobresaliente, observando cómo las mismas ayudan a expresar las ideas del texto poético en su desarrollo creciente a nivel poético.

c.) Armonía: presenta una tonalidad de inicio y finalización la cual es Sol menor, realizando modulaciones transitorias a Re menor (compas 9).

El uso de retardos armónicos en el contexto del discurso es común, viéndolos en diferentes partes de la obra como por ejemplo el notado del compas 1 al 2, y del 7 al 8 mantenidos por la voz de alto, y el observado del compas 23 al 24 en las voces claras. Estos retardos enfatizan sobre el texto diversas tensiones, aspectos a su vez acumulativo con respecto al crecimiento en el área armónica.

Se observa la utilización de algunos acordes en función de séptima y algunos disminuidos, pero el uso es muy somero. Los acordes tanto en área tonal de Sol menor y Re menor (dominante secundaria), son empleados de manera genérica en estado fundamental, primera y segunda inversión. Aparte, la tonalidad central se mantiene con mediana regularidad.

Los usos cadenciales también son notorios, observando una cadencia plagal del compas 12 al 13, y una cadencia auténtica perfecta al final de la obra, siendo este tipo de cadencia la más usada.

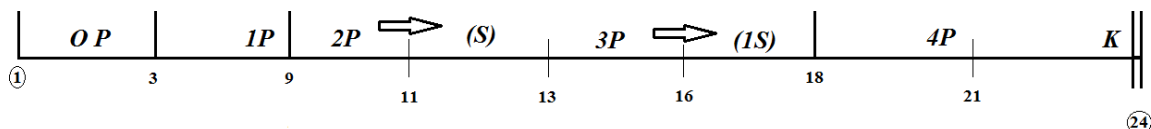
c.1.) Estructuras armónicas observadas en la obra

The image displays three staves of musical notation, each representing a different harmonic structure. The first staff is labeled 'Sol menor' and contains notes with Roman numerals i, V, i, iv, i, V, (I), iv, VII, v, V, ii°, V, i. The second staff is labeled 'Re menor' and contains notes with Roman numerals VI, III, IV, i, VII, I, IV, i, VI, IV, VII. The third staff is labeled 'Sol menor' and contains notes with Roman numerals VI, VII, I, i, VI, iv, i, vii°, 7, i, VI, iv, V, i. Each staff has a key signature of one flat and a common time signature (C).

Sol que das vida a los trigos

- d.) Ritmo:** la obra está escrita en compasillo (C). Presenta una estabilidad rítmica hasta el compás 17, lugar en donde el compás cambia a 2/4; luego, en el compás 18, vuelve a la cifra indicadora de compas del inicio, terminando desde el compás 20 hasta la finalización de la obra, en 2/4.
- e.) Crecimiento:** la obra no presenta un crecimiento muy progresivo. Los elementos musicales se mantienen muy estables desde el inicio hasta el final, describiendo un ambiente muy calmado y reposado, en relación con la poesía. Las categorías se mantienen muy regulares con respecto a su crecimiento, trabajando en conjunto de manera equilibrada.

e.1.) Línea de tiempo de la obra



1.3 Análisis intra-opus en relación a las categorías de análisis de estilo de LaRue

A diferencia de *Laetitia*, este madrigal conserva una estructura más sencilla. No se observan bloques homofónicos muy extensos notando a su vez, que no se presenta en el discurso el acostumbrado recurso estratégico del *bocca chiusa*. El trabajo contrapuntístico es limpio, el cual parte de la exposición del tema inicial por parte de la soprano (**OP**), tema que luego es imitado por el bajo y luego desarrollado por la voz de alto (**1P**).

En el compás 8 (final de **1P**, con la palabra: “granados” expresada por la voz de alto) se cierra un primer episodio, observando el inicio del antecedente rítmico-melódico del compas 9, que contiene el texto: “Hazle un camino...” (**2P(S)**) el cuales es imitado en la estratégica forma antecedente-consecuente por la voz de alto, observando en esta sección el inicio de una nueva área tonal en Re menor. Luego en el compas 13 (**3P**) el bajo realiza la exposición de la frase: “Sol que das vida”, que es imitada de manera estricta por las voces de soprano y alto en el compas 14.

Por último las voces van desarrollando las melodías de manera progresiva, en función de las imágenes poéticas (**4P**), hasta llegar a la sección conclusiva observada en **K**, a partir del compás 21.

Sol que das vida a los trigos

Manuel Felipe Rugeles

Sol que das vida a los trigos, y a la flor de los granados.

Hazle un camino de lumbres para que siga mis pasos.

Sol que das vida a los trigos y a la flor de los granados,

hazle un camino de lumbres para que siga mis pasos.

Partitura 3 con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989).

EN ESTA HORA NUESTRA

Poesía: Ramón Hernández Cerrutti

Música: Nagyl Báez Finel

O **P**

Tiplos
Altos
Tenores
Bajos

ar-co ten-di-do al blanco de tus
ar-co ten-di-do, ten-
ar-co ten-di-do al blanco de tus
Que siempre ro nueveanti mi sa-via. Ton S di-do al

1P
fi-bras. A-mor es fuente nueva encada he-ri-da. . . .
di-do. A-mor es fuente nue-va
fi-bras. A-mor es fuente nueva encada he-ri-da i su-fre ya-
blan-co de tus fi-bras. En cada he-ri-da i su-fre ya van-

2P
i su-fre ya-van-za!
i su-fre ya van-za! Mon-taña que rompi mos no se ir-que
van-za! y a van-za!
za! i su-fre ya-van-za!

1S
niet a-gua ro-ta la que sed a-pa-ga, sed....
niet a-gua ro-ta la que sed a-
niet a-gua ro-ta la que sed a-pa-ga a-
niet a-gua ro-ta la que sed a-

74

3P 2S

-pa - ga. Ve mi ca - ri - ño co - mo ex - pan - de el vue - lo.

-pa - ga. Ve mi ca - ri - ño co - mo ex - pan - de el vue - lo.

-pa - ga. Ve mi ca - ri - ño co - mo ex - pan - de el vue - lo.

-pa - ga. Ve mi ca - ri - ño co - mo ex - pan - de el vue - lo.

3S (T) i So mos dos

i So mos dos a - las! (Boca cerrada) La

i So - mos dos a - las, a - las! (Boca cerrada)

So mos dos a - las! (Boca cerrada)

a - las i So - mos dos a 4P - las! La ho - ra de lle - gar es ta en la es -

ho - ra de lle - gar es - tá en la espe - ra. Un - ge de a - mor lo que a mi ser te en -

la espe - ra. Un - ge de a - mor lo que te en -

Un - ge de a - mor lo que a mi ser te en -

-pe - ra. Un - ge de a - mor K lo que a mi ser te en -

la - za. Yo soy es - ca - la y la pe - ren - ne fuer - za i Y tu la gra - cia!

la - za. Yo soy es - ca - la y la pe - ren - ne fuer - za i Y tu la gra - cia!

la - za. Yo soy es - ca - la y la pe - ren - ne fuer - za i Y tu la gra - cia!

la - za. Yo soy es - ca - la y la pe - ren - ne fuer - za i Y tu la gra - cia!

2.1 Descripción

Esta obra se encuentra contenida en el cuarto cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, teniendo una extensión de dos páginas contadas a partir de la 74. Es una obra creada para cuatro voces mixtas, especificadas en la platilla vocal de la siguiente forma: “Tiples, Altos, Tenores, Bajos”. Las claves para las voces claras y el tenor están expresadas en claves de Do, pudiendo notar el bajo escrito en clave de Fa en cuarta línea. La clave de Do en primera para Tiples, la de Do en tercera para Altos, y la de Do en cuarta para el Tenor. En la parte superior central de la obra se encuentra escrito el nombre completo de la obra: “EN ESTA HORA NUESTRA”, pudiendo notar en el cuadrante superior izquierdo el autor de la poesía el cual es Ramón Hernández Cerrutti, y en cuadrante superior derecho el nombre de la compositora, Nazil Baéz Finol. No hay especificaciones en el área de la armadura de clave, y con respecto a la cifra indicadora de compas se observa la notación de C. Esta obra según los datos de la edición de Arteaga y Ojeda (2005), data de junio de 1964, escrita en Caracas.

2.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical

a.) Sonido: al igual que en muchas de las obras observadas dentro del contexto editorial de los cinco cuadernos, esta obra presenta un tratamiento vocal a nivel de extensión no muy extremo. Observamos como la voz del bajo se nota un poco más aguda que el resto de las voces; las voces claras junto con el tenor, muestran registros muy intermedios, observando intervalos melódicos no extremos en el desarrollo de la obra.

Presenta por otra parte texturas homofónicas y contrapuntísticas equilibradas en su desarrollo, observando poco uso del *bocca chiusa*.

Las texturas contrapuntísticas están desarrolladas en función de la estratégica forma de antecedente-consecuente, observando algunos desarrollos melódicos importantes expresados sobre todo por las voces de bajo y alto. Los bloques homofónicos son presentados en algunos sectores, pudiendo notar su apoyo a los aspectos del crecimiento poético.

b.) Melodía: al igual que en las obras anteriores, las voces no exponen grandes registros vocales. El bajo presenta un Sol² como nota más grave, y una aguda de Mi⁴ notando un registro un poco extenso para esta voz. El tenor, más bien un registro bastante medio, presenta como nota más grave un Fa^{#3} y como más aguda un Mi⁴. La voz de alto presenta como nota más grave un La³, y como nota más aguda un La⁴. Y por último la voz de soprano con una grave de Mi⁴ y una aguda de Mi⁵.

Las líneas melódicas se desarrollan de una manera creciente, para resaltar algunos puntos de la poesía. En algunos sectores, como por ejemplo en el compas 1 y 10, se pueden observar interesantes exposiciones por parte de las voces de bajo y alto, al resaltar partes de la poesía, estableciendo así una acumulación importante en esta categoría.

c.) Armonía: se usan acordes en estado fundamental, primera y segunda inversión, al igual que acordes en función de séptima con sus respectivas inversiones, notando que la obra se mantiene centrada en Mi menor, hasta el compas 24 en donde la modulación se hace a la relativa homónima de esta tonalidad (Mi mayor). Los crecimientos armónicos van desarrollándose de manera progresiva en función de las acumulaciones y puntos de tensión desarrollados por la poesía. Aparte es común observar el uso de apoyaturas y retardos (de manera estratégica), en algunos sectores que trabajan en función de la tensión y relajación poético-musical, aportando acumulaciones significativas al crecimiento armónico. Con respecto a las cadencias, se visualizan pocas auténticas perfectas, y al final de la obra una cadencia plagal que gira en torno a Mi mayor.

c.1.) Análisis de las estructuras armónicas de la obra

The image displays a musical score with four staves, each representing a different section of a work. The first staff is labeled 'Mi menor' and contains measures 1 through 8. The second staff starts at measure 9 and continues to measure 16. The third staff starts at measure 17 and continues to measure 24. The fourth staff starts at measure 25 and continues to measure 32. Each staff shows a sequence of chords and their corresponding scale degrees (e.g., iv, i, v, VI, IV, VII, III, i, i). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 9, and back to 4/4 at measure 12. The key signature changes from Mi menor to Mi Mayor at measure 17. The text 'En esta hora nuestra' is written below the fourth staff.

d.) Ritmo: es una obra que presenta variados cambios de compas. Las variaciones de compás primero aparecen en el compás 6, de 4/4 a 2/4. En el compás 9 se observa un cambio a 3/4. Luego ocurre un cambio similar del 11 al 12, en este caso de 2/4 a 4/4 (este compás expresado en la obra en forma de compasillo). Del compás 15 al 18 se observan cambios de 2/4 a 4/4 de manera sucesiva. Se estabilizan estos cambios hacia el compás 18, a partir del cual el compasillo se hace presente hasta el final de la obra.

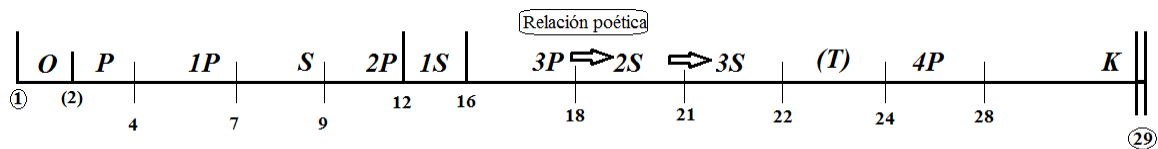
e.) Crecimiento: es posible observar un desarrollo creciente y al mismo tiempo acumulativo con respecto a cada una de las categorías analíticas del estilo, la misma línea de tiempo expresa en su estructura esta afirmación. La obra

presenta un crecimiento más notorio, sobre todo a partir del compás 7, en donde se va imitando la exposición del antecedente: ¡sufre y avanza, y avanza!

Se presume que los recursos musical podrían estar al servicio de los crecimientos y descripciones realizadas por el aparato poético. Otro crecimiento se ha notado con el uso intercalado y equilibrado de los sectores contrapuntísticos en función de antecedente-consecuente, con respecto a los bloques más contrastantes a nivel homofónico.

Un crecimiento notorio se observa a partir del compás 24, en donde se abre un gran bloque homofónico, que contrasta con el resto de la obra, destacando el texto poético mediante el crecimiento progresivo de las categorías analíticas hasta el final de la obra.

e.1.) Línea de tiempo



2.3 Análisis intra-opus de la obra

Se presenta una sección introductoria en **O** en donde se hace la exposición del antecedente melódico que expresa: “Que siempre se renueve en ti mi savia”, realizado por el bajo. Luego se abre la sección **P**, en donde se muestra una de las primeras fases del desarrollo con relación al crecimiento, complementada por **1P**.

Un sector de contraste es observado en **S**, notando la utilización de una textura contrapuntística, la cual finaliza en la tónica de Mi menor. Luego, hacia el compás 9 (**2P**), se observa una exposición poético-musical que contiene el texto: “montaña que rompimos no se irgue”, notando un crecimiento melódico sobresaliente expresado por la voz de alto. A esta sección le continúa un interesante tejido polifónico-contrapuntístico **1S**, observando luego la presencia de otra sección de carácter principal **3P**, a partir del compás 16.

Otra sección contrapuntística importante, que es a nuestro entender una de las partes climática de la obra, se abre hacia el compás 18 (**2S-3S**), con la exposición del antecedente poético-musical: “¡somos dos alas,...”, observando a su vez una relación poética importante entre estos materiales musicales.

Es notorio el inicio de una moderada y breve contracción de la acumulación de los elementos categóricos luego del Re5 de soprano sobre la palabra “alas”. Este descenso comienza a percibirse en el inicio de **3S(T)**, “la hora de llegar esta en la espera”, sección que al mismo tiempo presenta una textura contrapuntística en relación antecedente-consecuente entre el bajo (expositor del antecedente), y la soprano (respuesta consecuente), que va a finalizar con la expresión: “...esta en la espera”. En esta sección se utiliza, entre las voces de alto y tenor el recurso del *bocca chiusa*.

Por otra parte **4P** muestra un bloque homofónico armónicamente interesante, que muestra a su vez un creciente desarrollo hacia la homónima de Mi menor que destaca en buena medida, las ideas expresadas por Cerrutti en el poema, terminando la obra en la sección cadencial **K**.

En esta hora nuestra

Ramón Hernández Cerrutti

*Que siempre se renueve en ti la savia.
Tendido al blanco de tus fibras.
En cada herida, ¡sufre y avanza, y avanza!
Montaña que rompimos no se irgue,
ni es agua rota la que sed apaga.
Ve mi cariño como expande el vuelo, ¡somos dos alas!
La hora de llegar está en la espera.
Unge de amor lo que a mi ser te enlaza.
Yo soy escala y la perenne fuerza, ¡y tú la gracia!*

3.- *Exótico amanecer*. Poesía: Vicente Emilio Sojo/Música: Leopoldo Billings

Partitura 4 con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989).

EXÓTICO AMANECEER

Letra: Vicente E. Sojo Música: Leopold S. Billings

Andante **OP** **P**

La sa-lu-la-ción del di - a pre - lu -

La sa-lu-ta-ción del di - a

La sa-lu-la-ción del di - a, la sa-lu - ta-ción del ...

dia en el al-mi-nar, pre - lu - dia en el al - mi - nar,

pre - lu - dia en el al-mi-nar de la Mezqui - ta de O-

-dí - a, pre - lu - dia, pre - lu - dia en el almi-nar de la Mez-

al - mi-nar.... de.... la Mezqui - ta de O - mar, el al - mueda-no....

-mar, de la Mez-qui - ta de O - mar, el al-

-qui - ta de O - mar.... de.... O - mar. el al-

IP

..... Ro - ci - a. Con in-a-cor-de armo-

mue-da-no. Ro - ci - a. Con in-a-cor-de armo-ni - a ar - mo-

mue-da-no. Ro - ci - a.

22

-ni - a,..... con in - a - cor - de ar - mo - ni - a sue - nan to - das las cam -
 -ni - a, con in - a - cor - de ar - mo -
 con in - a - cor - de ar - mo - ni - a sue - nan to - das las cam -

1S

- pa - nas de las i - gle - sias cris - tia - nas, y el cie - lo se vaazu -
 -ni - a suenan to - das las cam - pa - nas, y el cie - lo se vaazu -
 -nas de las i - gle - sias cris - tia - nas, y el cie - lo se vaazu -

2P

Meno mosso **3P**

lan - do y en el se van a - pa - gan - do
 -lan - do se van a - pa - gan - do
 -lan - do y en el se van a - pa - gan - do cons - te - la -

K

Rall.

cons - te - la - cio - nes le - ja - nas.
Rall.
 cons - te - la - cio - nes le - ja - nas.
Rall.
 -cio - nes le - ja - nas, cons - te - la - cio - nes le - ja - nas.

3.1 Descripción

Es una obra creada para 3 voces mixtas, una plantilla vocal parecida a la usada por Abreu en *Sol que das vida a los trigos*. La única diferencia es que en este caso la obra está compuesta para soprano, presumiblemente tenor y bajo. Este es el primer caso dentro de todo el grupo de obras seleccionadas, que presenta la letra del maestro Vicente Emilio Sojo, observando esto en el cuadrante superior izquierdo de la obra. En el cuadrante superior derecho, se observa el nombre del compositor el cual es: “Leopoldo S. Billings”.

Se presenta el título de la obra: “EXÓTICO AMANECER”, notando a su vez, el carácter de la misma el cual es *Andantino* sin indicación metronómica.

Las voces están escritas en clave de Do, y al observar el orden de colocación y uso en las obras anteriores, se puede atribuir la clave de Do en primera línea para sopranos, la clave de Do en cuarta para el tenor, y la clave de Fa en cuarta para el bajo.

La obra está escrita en $\frac{3}{4}$, pudiendo ser localizada en las páginas 22 y 23 del tercer cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos. Presenta una longitud de 30 compases, y Según Arteaga y Ojeda (2005), fue escrita en Caracas en marzo de 1957.

3.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical

a.) Sonido: la obra no presenta registros vocales extremos, y las voces se mantienen próximas unas de las otras, observando *divisis* en algunos sectores en la voz del bajo. No se hace empleo del *bocca chiusa*. La textura de la obra es contrapuntística en un alto porcentaje de su contexto musical, observando un notable desarrollo de la poesía en relación a este aspecto.

Las estructuras de antecedentes y consecuentes se observan muy bien definidas, observando que no hay bloques homofónicos importantes que referenciar en el contexto musical de este madrigal.

b.) Melodía: al igual que en obras anteriores, no se observan registros vocales extremos. Las líneas melódicas se van desarrollando en función de los aspectos poéticos, siendo los puntos de extensión vocal los siguientes: en el bajo, un Sol² y más aguda un Re⁴, siendo importante destacar que el autor utiliza un *divisi*

entre el compas 12 y 13 en esta voz. El tenor tiene un registro sumamente cómodo que va desde un Mi³ hasta un Fa⁴, y la voz de soprano igual en un registro cómodo que va desde un Re³ hasta un Mi⁵. La función del desarrollo melódico denota un trabajo que aporta significativa importancia a cada una de las voces en el discurso musical. Este aspecto se relaciona con el crecimiento en este sentido.

- c.) **Armonía:** también el madrigal presenta una relativa estabilidad a nivel tonal. La tonalidad central es Do mayor, observando algunas frases muy breves de carácter modulatorio. Se observa un breve sector en Re menor en el compas 18, y otro fragmento en Sol mayor que se encuentra entre los compases 21 y 22. Se nota el uso de acordes en estado fundamental, primera y segunda inversión, así como el uso de acordes disminuidos y muy pocos en función de séptima. El crecimiento armónico es moderado, percibiendo unos usos cadenciales importantes. Es común observar en esta obra cadencias auténticas perfectas (IV-V-I) en buena parte del desarrollo de la obra, sobre todo al entrar a los sectores modulatorios que trabajan en función de dominantes secundarias, y el uso de una cadencia plagal al final de este madrigal.

c.1.) Análisis de las estructuras armónicas en la obra

Do Mayor

Re menor

Do Mayor

Sol Mayor

Do Mayor

Exótico amanecer

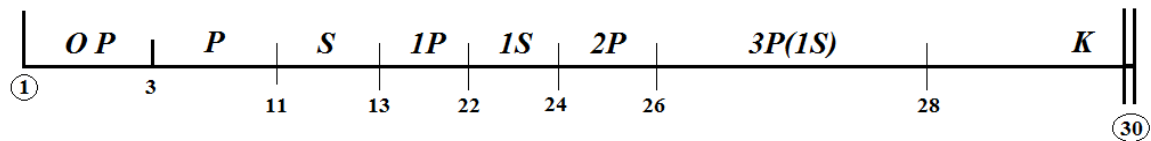
d.) Ritmo: comienza en ritmo de $\frac{3}{4}$, observando luego un primer cambio a **C** en el compas 10. Luego en el compas 11 se retoma el ritmo de $\frac{3}{4}$ hasta el compas 13. Del 14 en adelante se mantiene en **C** hasta el 19. Luego se siguen observando cambios regulares de $\frac{3}{4}$ a **C**, notando una regularidad desde el 27 hasta 30, finalizando toda la obra en compas de $\frac{3}{4}$.

Estas acumulaciones rítmicas, en este caso se relacionan con los aspectos netamente poéticos. Aquí observamos como los recursos técnicos van apoyando en todo momento las imágenes expresadas por el texto.

e.) Crecimiento: los aspectos del crecimiento se dan en esta obra de manera medianamente progresiva, notando más una estabilización de las categorías en el transcurrir de todo el contexto musical. El crecimiento a nivel contrapuntístico

trabaja junto con la poesía. La estabilización y desarrollo creciente de todas las categorías, se evidencia de igual forma en el comportamiento de la línea de tiempo.

e.1.) Línea de tiempo



3.3 Análisis intra-opus de la obra con relación al crecimiento

Se observa una sección de inicio en **OP**, que al mismo tiempo se relaciona con un material sobresaliente **P** a partir del compás 3, el cual se extiende hasta el compás 10. Con la frase: “el almuédano”, se abre una sección contrastaste **S**, que crece moderadamente hasta **1P**, notando algunos bloques de acordes en esta sección. Por otro lado, **1P** se desarrolla a nivel contrapuntístico de forma interesante, resaltando los aspectos musicales de forma equilibrada, a través de las sucesivas exposiciones de los temas rítmico-melódicos, que van mostrando un desarrollo creciente en función de antecedente-consecuente. Estos crecimientos cuidan la claridad del texto, expresado melódicamente por las voces en el contexto textural a nivel contrapuntístico, en esta sección.

A partir del compás 22 se desarrolla la sección **1S** la cual expone una pequeña sección homofónica, contrastada por **2P** y **3P** con algunos materiales de **1S**. Se finaliza en la cadencia final y sección **K**, de naturaleza conclusiva, que al mismo tiempo se relacionada con **3P(1S)** expresando la frase poética: “constelaciones lejanas”.

Exótico amanecer

Vicente Emilio Sojo

*La salutación del día preludia en el alminar de la mezquita de Omar,
el Almuedano; rocía.
Con inacor de armonía,
suenan todas las campanas de las iglesias cristianas,
y el cielo se va azulando y en él se van apagando constelaciones lejanas.*

4.- **Pregón.** Poesía: Rafael Alberti/Música: Raimundo Pereira

Partitura 5 con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989).

PREGON

Poesía: Rafael Alberti Música: Raimundo Pereira

Allegro Moderato OP

Sopranos *mf* Ven - do nubes de co - lo -

Altos *mf* Ven - do nubes de co - lo -

Tenores *mf* Ven - do nubes de co -

Bajos

1P

res..... las re-

res, de co - lo - res: las re-

lo - res..... las re-don -

mf Ven - do nubes de co - lo - res las re-don -

S

don - das, co - lo - ra - das pa-ra en dul-

don - das, co - lo - ra - das pa-ra en dul-

das, re - don - das, co - lo - ra - das pa-ra en dul-

das, re - don - das co - lo - ra - das pa-ra en dul-

69

2P

zar los ca - lo - res.

zar - los ca - lo - res. Ven - do los ci - rros mo -

zar - los ca - lo - res.

zar los ca - lo - res.

Ven - do los ci - rros mo -

ra - dos, los ci - rros - mo - ra - dos, mo -

Ven - do los ci - rros mo - ra - dos, mo -

Ven - do los ci - rros mo - ra - dos, mo -

1S,

ra - dos y - ro - sas, las al - bo - ra - das, los cre -

ra - dos y - ro - sas, las al - bo - ra - das, los cre -

ra - dos y - ro - sas, las al - bo - ra - das, los cre -

ra - dos y - ro - sas, las al - bo - ra - das, los cre -

3P

pús — cu — los do — ra — dos.

pús — cu — los do — ra — dos.

pús — cu — los do — ra — dos. ¡El a — ma — ri — llo lu —

pús — cu — los do — ra — dos.

¡El a — ma — ri — llo lu — ce — ro, lu — ce —

¡El a — ma — ri — llo lu —

ce — ro, lu — ce — ro, lu — ce —

¡El a — ma — ri — llo lu — ce — ro, lu —

2S

ro co — gi — do a la ver — de ra — ma del ce —

ce — ro co — gi — do a la ver — de ra — ma del ce —

ro co — gi — do a la ver — de ra — ma del ce —

ce — ro, co — gi — do a la ver — de ra — ma del ce —

71

les - te du-raz - ne - ro, del ce - les - te du-raz -
 les - te du-raz - ne - ro, del ce - les - te du-raz -
 les-te du-raz-ne-ro, du-raz-ne-ro, del ce - les - te du-raz -
 les - te du-raz - ne - ro, del ce -

3S

ne - ro, del ce - les - te du-raz-ne -
 ne - ro, du-raz-ne - ro, du-raz ne -
 ne - ro del ce - les - te du-raz-ne -
 les - te du-raz-ne - ro, du-raz-ne - ro.....

- ro.
 ro.
 ro.

4P

Ven - do la nie-ve, la lla - ma : y el can - to del pre-go -

f
 Ven — do la nie-ve la lla — ma yel can — to
 Ven — do la nie-ve la lla — ma
 Ven — do la nie-ve la
 ne — ro, yel can — to
 del pre — go — ne — ro yel can — to del pre-go —
 yel — can — to del pre-go — ne — ro
 lla — ma yel can — to del
 del pre-go — ne — ro, del pre-go —
K
 ne — ro
 del pre-go — ne — ro.
 pre — go — ne — ro.
 ne — ro.

4.1 Descripción

Esta obra se puede encontrar en las páginas 69 y 73 del cuarto cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos. Tiene una extensión de 47 compases, y está escrita para coro mixto a 4 voces: “Sopranos, Altos, Tenores y Bajos”. Las voces están escritas en claves de Do, observando la voz soprano escrita en clave de Do en primera línea, altos en clave de Do en tercera, tenores en clave de Do en cuarta línea, y bajos en clave de Fa en cuarta línea. En el cuadrante superior izquierdo se especifica el autor de la poesía, quien es Rafael Alberti, en la parte superior derecha el autor de la música, Raimundo Pereira, y el nombre en la parte central del madrigal expresando en letras mayúsculas: “PREGON”. El autor especifica el carácter de la obra el cual es *Allegro Moderato*, observando la indicación de *mf* en el inicio.

Se observa un sostenido (#) en la armadura de clave, y la indicación de $\frac{3}{4}$ en el área de la cifra indicadora de compás. Según Arteaga y Ojeda (2005), fue realizada en Caracas en junio de 1964.

4.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical

a.) Sonido: esta obra es una de las que musicalmente presenta una estructura más madrigalística. En ningún momento se usa el recurso estratégico del *bocca chiusa*, observando (al igual que en las demás obras analizadas), una similitud importante con respecto al patrón. El contrapunto es notorio, observando un manejo muy claro de los antecedentes y consecuentes, lo que lleva a pensar en una textura contrapuntística importante a nivel polifónico. Los bloques homofónicos a nivel textural son observables como en el madrigal de Sojo. Retóricamente la obra nos trata de ubicar en el canto de un pregonero, y los giros armónicos y aspectos modulatorios quizás nos hablan un poco más de la descripción de los colores de las nubes. Aparte de esto, las voces si conservan registros un poco más amplios, mostrando un desarrollo melódico más elaborado. Por otra parte los saltos interválicos en cada una de las voces, no son

muy amplios, mostrando a su vez un desarrollo rítmico-melódico equilibrado en función de las imágenes retóricas expresadas por el texto de Alberti.

- b.) Melodía:** las líneas melódicas están muy bien trabajadas. Se observan registros más extremos a diferencia de los otros madrigales analizados. Las voces de soprano y tenor con una tesitura más extensa. La soprano con un registro inferior de Fa#4 y un Sol5 como nota más alta. La voz de alto con una más grave de un La2 y como nota más aguda un Do4. El tenor presenta un Mi3 grave y un Fa#4 como más aguda, por el último el bajo presenta una más grave de Sol2 y como nota más aguda un Re4.

Las líneas melódicas presentan crecimientos progresivos, a su vez trabajan musicalmente para dar sentido a los crecimientos relacionados con la armonía. Al igual que en otras obras, las voces exponen en varias oportunidades algunos antecedentes que son determinantes en el crecimiento general de este madrigal, esto es observando de manera acumulativamente creciente en cada una de cuatro voces de la plantilla vocal.

Por otra parte son usadas algunas estructuras melódico-rítmicas, que funcionan como pequeños melismas sobre algunas expresiones poéticas como las desarrolladas entre los compases 6, 7, 8 y 9, en donde mediante este recurso el autor describe las nubes en su forma: "...las redondas".

- c.) Armonía:** los aspectos armónicos son muy relevantes en esta obra, ya que como en *Laetitia*, se presentan varias zonas modulatorias, que a nuestro juicio establecen procesos crecientes, probablemente para añadir importancia a la poesía. Al principio se presenta un giro armónico en torno a La menor y su homónima mayor, esto hasta el compas 12, notando al mismo tiempo el cierre de esta sección con la cadencia perfecta (V7-I). Este autor usa algunas áreas modulatorias en esta obra, identificando áreas tonales de Re menor, Mi mayor, Fa#mayor, estabilizándose tonalmente hacia Sol mayor en el compas 28, siendo apoyado este tono por la presencia de la armadura de clave.

Por otra parte podemos identificar, el uso de crecimientos acórdicos que de manera indistinta son expresados en estado fundamental, primera y segunda inversión, al igual que la presencia de acordes en función de séptima en estado

fundamental, y sus tres inversiones. Otro aspecto armónico interesante se ve reflejado en el uso de acordes de paso en función cromática, como el observado en el primer tiempo del compas 21, en donde se suspende el crecimiento general, gracias a la semicadencia allí notada.

La descripción de las nubes, por ejemplo y a nuestro juicio, Pereira las hace realizando un *crescendo* progresivo con respecto a las acumulaciones contrapuntísticas y armónicas, logrando con esta acumulación textural, enfatizar sobre los colores de las nubes descritos en la poesía.

La frase “¡El amarillo lucero!”, (compas 22) expuesta por el tenor en forma de antecedente, que luego es consecuentemente respondido por la soprano, posteriormente por el bajo y por último por la voz de alto, está centrada en Fa#mayor. Luego, en este desarrollo, se observa la entrada a un área tonal de Sol mayor, que se suspende sobre la dominante (V) en la frase: “del sereno duraznero” (compas 35). El uso de las tensiones y distensiones armónicas a través de retardos y apoyaturas se hace evidente en el contexto general de la obra.

Por último, al realizar el bajo la exposición de: “Vendo la nieve, la llama y el canto del pregonero” (compas 38) en forma de antecedente, toda la sección gira en torno a Sol mayor, siendo respondido consecuentemente de manera estratificada por las voces de soprano, alto y tenor, respectivamente, para luego ir hasta al último uso cadencial observado, el cual se denota con una suspensión sobre la dominante de Sol mayor, generando una tensión armónica, quizás apoyando los aspectos poéticos.

c.1.) Análisis de las estructuras armónicas de la obra

The image displays a musical score for guitar, organized into four systems. Each system consists of a single staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The notation includes various guitar-specific elements such as fret numbers (e.g., 2, 3, 7, 5), accidentals (e.g., natural signs), and dynamic markings (e.g., 'Pregón' at the end). The music is written in a style that suggests a specific genre, possibly flamenco or a related style, given the 'Pregón' marking.

System 1 (Measures 3-4): The first system is for measures 3-4. It begins with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The notation includes various guitar-specific elements such as fret numbers (e.g., 2, 3, 7, 5), accidentals (e.g., natural signs), and dynamic markings (e.g., 'Pregón' at the end). The music is written in a style that suggests a specific genre, possibly flamenco or a related style, given the 'Pregón' marking.

System 2 (Measures 11-12): The second system is for measures 11-12. It continues the musical piece with similar notation and guitar-specific elements.

System 3 (Measures 20-21): The third system is for measures 20-21. It features a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The notation includes various guitar-specific elements such as fret numbers (e.g., 2, 3, 7, 5), accidentals (e.g., natural signs), and dynamic markings (e.g., 'Pregón' at the end). The music is written in a style that suggests a specific genre, possibly flamenco or a related style, given the 'Pregón' marking.

System 4 (Measures 34-35): The fourth system is for measures 34-35. It concludes the musical piece with similar notation and guitar-specific elements.

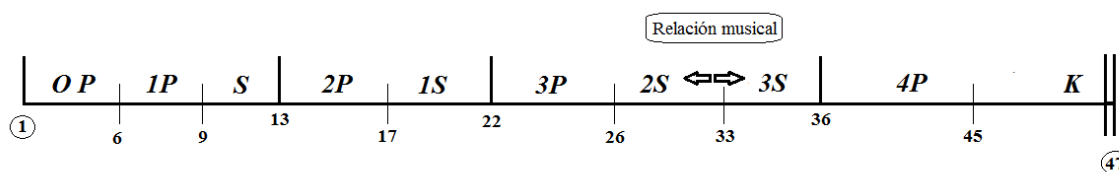
d.) Ritmo: la obra se mantiene muy estable en un compás de 3/4, notando un magistral manejo de las palabras con respecto a las figuras de notas, es decir, ayudando con este proceso a entender las inflexiones del texto. Este crecimiento a nivel rítmico, evidentemente va de la mano con las demás categorías de análisis de estilo. El uso de negras, corcheas y semicorcheas es regular en todo este trabajo, evidenciando desarrollos rítmicos probablemente ayudan a dar realce a algunas imágenes del texto.

e.) Crecimiento: con respecto a este punto la obra tiene resaltantes aspectos que referir. El crecimiento principal que es observado está relacionado con el contrapunto imitativo. Esta obra presenta este recurso de manera desarrollada, siendo esta parte del desarrollo creciente en este sentido en toda la obra. Por otra

parte se notan bloques de crecimiento homofónicos importantes que van dando forma al texto y a las ideas expresadas por Alberti.

La armonía es otro elemento creciente y muy acumulativo. Tal cómo se explica en párrafos anteriores, el autor no se limita al uso de una tonalidad central, sino que modula a otros tonos. Estas estrategias y desarrollos a nivel de crecimiento musical, son muy parecidos entre si, a los usadas por muchos de los compositores egresados de esta escuela de composición.

e.1.) Línea de tiempo de la obra



4.3 Análisis intra-opus de la obra con relación al crecimiento

A nuestro juicio, esta obra representa uno de los pilares compositivos del corpus seleccionado. Están en ella presente los elementos más característicos del madrigal, y específicamente del madrigal venezolano.

La obra no está sujeta a una tonalidad central, sino que más bien el compositor expresa una libertad característica, aspectos muy parecidos a los trabajados por Sojo en *Laetitia*.

Se considera que esta es una de las obras más importantes de nuestro estudio, por las siguientes razones: primero, por el refinado uso de los recursos compositivos; segundo, por las grandes sensaciones auditivas que despierta al ser escuchada en su totalidad.

Se presente una sección de inicio que al mismo tiempo es un material principal en **OP**, que es acompañada por otra sección importante que se abre en **1P**, con el texto: “las redondas, redondas”. Hacia el compás 9 se inicia una sección de contraste **S**, que cambia en **2P** con la exposición por parte del alto de la frase poética: “Vendo los cirros morados...”.

Se abre una nueva sección en **1S**, con la exposición del texto: “...y rosas, las alboradas, los crepúsculos dorados”, de textura claramente contrapuntística-imitativa.

Luego se da inicio de una nueva sección a partir de **3P**, que contrasta (gracias a la intervención de los factores crecientes de las categorías) con **2S** y **3S**, resaltando la exposición hecha por el tenor: “¡El amarillo lucero!, que es imitada por el resto de las voces. Estas secciones (**2S-3S**), presentan una textura más homofónica, he allí su relación contrastante.

Luego dos secciones que son consideradas climáticas por la observación de variados crecimientos acumulativos de orden textural a nivel melódico, rítmico y poético (notar el agudo de la voz de soprano sobre el compas 34, por ejemplo), en **3S** y **P4**, a través de la observación de los registros vocales en ambas secciones.

Por último, se muestra un crecimiento a nivel contrapuntístico muy importante y significativo, evidenciándose en todo **4P**, un exquisito manejo de los registros y un equilibrado sentido de la expresión poético-musical.

La finalización se observa a partir del uso cadencial a partir del compás 45, finalizando toda la obra en **K**.

Pregón

Rafael Alberti

*Vendo nubes de colores:
las redondas coloradas para endulzar los calores.
Vendo los cirros morados,
los cirros morados y rosas,
las alboradas, los crepúsculos dorados.
¡El amarillo lucero,
cogido a la verde rama del celeste duraznero!
Vendo la nieve, la llama
y el canto del pregonero.*

5.- **Deja de llorar.** Poesía: Manuel Felipe Rugeles/Música: Rogelio Pereira **Partitura 6** con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989)

DEJA DE LLORAR

Poesía: Manuel F. Rugeles Música: Rogelio Pereira

Moderato **OP** **P**

Ni - ño: de - ja de llo - rar, de - ja de llo -
de - ja de llo - rar, ni - ño
Ni - ño: de - ja de llo -

1P

- rar! ¡Que vas a gran - dar el mar!
de - ja de llo - rar! ¡Que vas a gran - dar el mar, el mar!
- rar que vas a gran - dar el mar, el mar! En la

En la re - na ha - cien - do bar - cos y ... cas -
En la re - na ha - cien - do bar - coa y cas - ti - llos,
- re - na, en la re - na ha - cien - do bar - cos y cas - ti - llos, se

1S *Meno mosso*

- ti - llos, se di - ri - a que to - do lo has de al - can - zar. Pe - ro de - ja de llo -
se di - ri - a que to - do lo has de al - can - zar. Pe - ro de - ja de llo -
di - ri - a que to - do lo has de al - can - zar Pe - ro de - ja de llo -

14

2P

Tempo I

- rar! Tu pa - dre sa -
- rar! Tu pa - dre sa - lió de di - a
- rar! Tu pa - dre sa - lió de di - a y a -

2S

- lió de di - a y a - ho - ra ha - brá de tor - nar con su red de pes - que -
y a - ho - ra ha - brá de tor - nar con su red de pes - que -
- ho - ra ha - brá de tor - nar con su red de pes - que - ri - a y sus

3P

- ri - a y sus pe - ces de cris - tal!
- ri - a y sus pe - ces de cris - tal!
pe - ces de cris - tal! Pe - ro de - ja de llo -

K

Pe - ro de - ja de llo - rar! ¡Que vas aagrandar el mar!
Pe - ro de - ja de llo - rar! ¡Que vas aagrandar el mar!
- rar, de llo rar ¡Que vas aagrandar el mar!

5.1 Descripción

Esta obra también escrita para tres voces, presenta una estructura muy parecida a las anteriormente estudiadas. Aunque no se especifican las voces de la plantilla vocal, se presume escrita para soprano, alto y bajo. Las claves de Do son expresadas, pudiendo denotar la soprano en clave de Do en primera línea, alto en clave de Do en tercera y bajo en la tradicional clave de Fa en cuarta línea. Además en la armadura de clave se detalla un bemol sobre el Si, y un C en la cifra indicadora de compas. El carácter escrito es *Moderato*.

Data de febrero de 1957 (Arteaga y Ojeda, 2005), y se encuentra contenida en el tercer cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos.

La poesía le pertenece a Manuel Felipe Rugeles, según lo observado en el cuadrante superior izquierdo de la obra y el nombre del compositor en el cuadrante superior derecho (Música: Rogelio Pereira).

Presenta una extensión de dos páginas, contadas a partir de la 14, y a su vez una longitud de 26 compases.

5.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical

a.) Sonido: esta obra está escrita para tres voces mixtas; a saber, por lo que se puede deducir: soprano, alto y bajo, observando en la misma aspectos muy característicos y elementos de convergencia con respecto a las demás obras.

La obra se encuentra en una tonalidad menor, girando siempre en torno a la misma.

En esta obra particularmente no se observa el uso del *bocca chiusa*, más bien siempre las voces se mantienen desarrollando una textura contrapuntística similar a la observada en los madrigales anteriores. Por otra parte dentro de su naturaleza textural, se pueden notar claras exposiciones de los antecedentes rítmico-melódicos en buen porcentaje de la obra. Pocos son los sectores, en donde el crecimiento se orienta hacia texturas homófonas.

Las voces no presentan registros vocales extremos, trabajan melódicamente con un grado característico de independencia.

b.) Melodía: las líneas melódicas no presentan grandes saltos interválicos ni registros extremos. Es una obra que se percibe grave con respecto a la extensión vocal, pensamos que para ir dando también forma a la poesía, y enfatizar los elementos retóricos en este sentido. La voz de soprano va desde un Re3 hasta un Mi5; la voz de alto desde un La3 hasta un La4; y el bajo va desde un Sol2 Re3. Los intervalos que se observan no son extremos, más bien las voces se mantienen muy próximas unas de las otras, mostrando un crecimiento muy moderado en el sentido melódico que a nuestro juicio apoya, como en todos los casos anteriores, las demás categorías de análisis musical.

Aparte algunas sectores hacen la exposición de melodías en forma de antecedentes, como la observa al principio realizada por la voz de soprano con la frase poética: “Niño deja de llorar”, y la expresada por el bajo en el compas 22 con la frase: “Pero deja de llorar”.

c.) Armonía: girando siempre a una tonalidad central que en este caso es Re menor, se observa el uso sugerido de las escalas, tanto eólica como armónica en esta tonalidad, en el desarrollo de la obra. Se ha podido identificar un área tonal importante, que comienza a partir a partir del compas 11, centrada en Do mayor. Se finaliza con el retorno al área tonal de Re menor, que inicia en el compas 22, así hasta la culminación de la obra.

Los acordes utilizados están presentes en estado fundamental, primera y segunda inversión, evidenciando algunos disminuidos y pocos en función de séptima, quizás por querer brindar siempre un ambiente muy tonal que acompañe el texto poético en toda la extensión del madrigal. Por otra parte, se observan cadencias plagales (IV-I) y auténticas perfectas (V-I), en buena parte del desarrollo armónico de la obra.

c.1.) Análisis de las estructuras armónicas

The musical score for 'Deja de llorar' is presented with harmonic analysis. The key signature is one flat (Bb), and the time signature changes from common time (C) to 2/4 and back to common time. The score is divided into systems, with measures 9, 12, 16, and 22 marked. Roman numerals indicate the chords, and figured bass notation (numbers 1-7) is provided for each measure. The analysis shows a progression of chords including i, v, VII, III, VI, V, III, VI, iv, VII, VII, v, VI, i, I, IV, I, IV, (V), ii, I, vii°, V, I, vii, I, V, vi, ii, V, ii, (VI), i, ii, i, iv, V, and i. The score ends with the instruction 'Deja de llorar'.

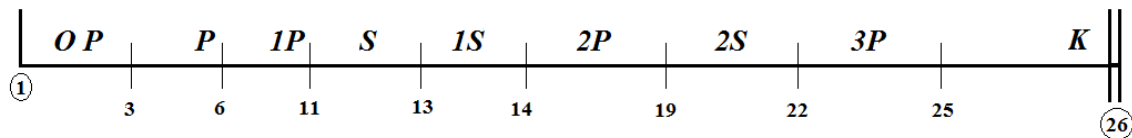
d.) Ritmo: escrita en compasillo, presenta su primer cambio en el compás 2, cambiando a 2/4. Luego retoma el compasillo en el compás 3. La obra presenta otra modificación hacia el compas 12, (2/4 nuevamente), de allí en adelante el ritmo es completamente estable, desarrollándose hasta el final en el compasillo inicial.

Los valores de las notas no son muy variantes ni extremos. Como mínima figura de nota se encuentre la semicorchea, y como máxima la blanca con puntillo, notando nuevamente el apoyo del moderado crecimiento rítmico.

e.) Crecimiento: esta obra no presenta un crecimiento marcado ni muy creciente con respecto al uso de los recursos musicales, y en relación a las categorías de análisis del estilo.

Se mantiene sumamente estable, manteniendo los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos, trabajando siempre en función de las ideas textuales de la poesía. El desarrollo contrapuntístico, con respecto a la definición de antecedentes y consecuentes se ve claramente definido, al igual que en madrigales anteriores, mostrando un crecimiento notable en este sentido, siendo apoyado a su vez por las demás categorías de análisis del estilo musical.

e.1.) Línea de tiempo de la obra



5.3 Análisis intra-opus de la obra con relación al crecimiento

La obra se puede percibir de manera muy lineal, muy etérea y poco densa, transparente en cada una de sus partes, y grave quizás ajustándose a las imágenes poéticas.

Se observa una parte introductoria **O**, que es acompañada por la presencia del primer material **P** a partir del compas 3. Luego, y en relación con **P**, se inicia otro material sobresaliente en **1P**, con la primera sección **S**, cual se observa a partir del compás 11, que al mismo tiempo se relaciona con la sección **1S**.

Una sección importante que puede ser considerada como la sección más climática de este madrigal se ve reflejada en la exposición: “¡Tu padre salió de día...”, mostrando un desarrollo creciente de las categorías. Esta moderada acumulación del crecimiento se presenta hacia **2S** y **P2**, observando en **2P** un coherente desarrollo contrapuntístico de manera estratificada, que busca ir realizando una expansión del movimiento rítmico-melódico, para de esta manera, llegar a una zona climática expresada a su vez por el Mi agudo de la voz de soprano, en el compas 14.

Por último, una sección que mantiene un moderado crecimiento es la que se inicia con la frase: ¡Pero deja de llorar...”, expresada por el bajo, que se retrae poco a poco en los compases 23, 24 y 25, para ir a la sección final y cadencial **K**.

Deja de llorar

Manuel Felipe Rugeles

*¡Niño deja de llorar!
¡Qué vas a agrandar el mar!
En la arena haciendo barcos y castillos
se diría que todo lo has de alcanzar.
¡Pero deja de llorar!
¡Tu padre salió de día
y ahora habrá de tornar
con su red de pesquería
y sus peses de cristal.
¡Pero deja de llorar!
¡Qué vas a agrandar el mar!*

6.- Cancioncilla sevillana. Poesía: Federico García Lorca/**Música:** Ángel Sauce **Partitura 7** con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989)

CANCIONCILLA SEVILLANA
Poesía: Federico García Lorca Música: Ángel Sauce

OP

Tenores
A-ma-ne-ci--aen el na-ran-jel. A-be-ji-tas

Barítonos
A - ma - ne - ci - aen el na-ran-

Bajos
A - ma-ne-ci - a

S

de-ro bus-ca-ban la miel. a-be-ji-tas de-ro bus-ca-ban la

jel. A - be - ji - tas de-ro bus-ca-ban la

en el na-ran-jel. A-be-ji-tas de-ro bus-ca-ban la

6

1P

miel, la miel. ¿Don- - dees-ta-ra la miel?

miel, la miel. ¿Dónde está ra la miel? - - -

miel, la miel. ¿Don- - - dees - ta - ra la

Está en la flor a - zul, - - - I - sa -

Está en la flor a - zul I, - - - sa -

miel? Está en la flor a - zul **1S** I - - - sa -

bel. En la flor - - - del ro-me-roa-

bel. - - - En la flor - - - del ro-me-roa-

bel. - - - En la flor - - - del ro-me-roa-

2S(T)

qué. B. C.

qué. B. C.

qué. B. C.

3S

(Si-lli-ta)

deo - ro pa - - rael mo - ro - - si-lla deo-ro-

2P(1S, 3S)

deo - ro pa - - rael mo-ro Si - lla, deo-ro-

deo - ro pa - - rael mo-ro Si - lla deo-ro-

3P

pel pa - - ra su mu - jer.) A-ma-ne - ci - aen el na-ran-

pel - - - - pa-ra su mu - jer.)

pel - - - - - pa-ra su mu - jer.) A-ma-ne-

K

jel en el na - ran - - jel.

A-ma-ne - ci - aen el na-ran-jel, el na-ran-jel.

ci - - aen el na-ran-jel, a-ma-ne - ci - aen el na-ran-jel.

6.1 Descripción

Es la única obra de las seleccionadas realizada para coro de voces oscuras. Está especificado en partitura que está escrita para: “Tenores, Barítonos y Bajos”. Las claves se encuentran expresadas en la plantilla vocal, observando la clave de Do en cuarta línea para la voz de tenor, y la clave de Fa en cuarta línea para el barítono y el bajo respectivamente.

En la parte superior central se encuentra el título en letras mayúsculas, como en la mayoría de las obras analizadas: “CANCIONCILLA SEVILLANA”, con poesía de Federico García Lorca (cuadrante izquierdo), y música de Ángel Sauce (cuadrante derecho). Se observa tres sostenidos (#) en la armadura de clave, y una cifra indicadora de compas de $\frac{3}{4}$. Tiene una longitud de 37 compases y se encuentra contenida en el segundo cuaderno de madrigales y canciones corales y autores venezolanos, en sus páginas 6, 7 y 8. Fue escrita en Caracas, en diciembre de 1956. (Arteaga y Ojeda, 2005)

6.2 Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical

a.) Sonido: la obra se desarrolla con una textura equilibrada entre las secciones contrapuntísticas, en donde se observan bien definidos los antecedentes y consecuentes, y las secciones breves de carácter homofónico. Las extensiones vocales son más amplias en este madrigal, pudiendo notar el uso de los registros agudos de las voces masculinas, en algunos sectores de la obra. Por otra parte, las líneas melódicas, junto con los recursos armónicos, melódicos y rítmicos, desarrollan la poesía de una manera clara y coherente con las imágenes poéticas expresadas por el escritor del texto. Es importante destacar, que la obra presenta un desarrollo contrapuntístico coincidente con las demás obras, pero aquí sí encontramos el recurso estratégico del *bocca chiusa*, en un sector de la obra.

A partir del compas 17 se expresa y desarrolla este recurso técnico-vocal, en una textura de carácter contrapuntístico, en la cual las voces no pierden valor, sino mas bien cada una se mantiene con su importancia melódica, sin dejar de lado la observación de breves células rítmico-melódicas que son imitadas entre

las tres voces, aspecto que es comúnmente observado en el resto del desarrollo de este madrigal.

- b.) Melodía:** la obra presenta un registro un poco más extremo sobre todo para la parte de tenor, el cual llega hasta un La⁴, teniendo como nota más grave esta misma voz un Mi³. El barítono por su parte presente un Mi³ como nota más grave, y luego como nota más aguda un Mi⁴. El bajo presenta el siguiente registro: un Sol^{#2} como nota más grave y un Do^{#4} como nota más aguda. Las líneas melódicas de manera creciente van desarrollando aspectos interesantes a nivel contrapuntístico y a nivel homofónico.

Por otra parte se observa una acumulación creciente relacionada con las melodías antecedentes, en algunos sectores de importancia poética. La expansión y contracción de algunas tensiones, se hace evidente a través de los retardos armónicos colocados sobre las ilaciones melódicas de las tres voces masculinas, sobre todo en los momentos cadenciales.

- c.) Armonía:** la obra se encuentra en La mayor, observando un desarrollo creciente a nivel acórdico en donde se pueden apreciar acordes en estado fundamental, primera y segunda inversión. Por otra parte, se notan algunos acordes en función de séptima, en estado fundamental y sus tres inversiones. Es posible apreciar un uso cadencia muy parecido a los antes observados, prestando mayor atención al uso de cadencias perfectas (IV-V-I), al final de la obra en los compases 35, 36 y 37. Aparte el crecimiento acumulativo a nivel armónico trabaja de manera moderada, pudiendo percibir momentos de tensión y relación armónica a través del uso común de retardos y apoyaturas, en varios sectores armónicamente importantes de la obra.

c.1.) Análisis de las estructuras armónicas presentes en la obra

La Mayor

The musical score is written on four staves, each representing a line of music. Above each staff, Roman numerals indicate the harmonic structure. Below each staff, figured bass notation (numbers 1-7) is provided. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff starts with a bass clef. The third and fourth staves also start with a bass clef. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has 10 measures, the second 10 measures, the third 10 measures, and the fourth 10 measures. The total number of measures is 40. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has 10 measures, the second 10 measures, the third 10 measures, and the fourth 10 measures. The total number of measures is 40. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has 10 measures, the second 10 measures, the third 10 measures, and the fourth 10 measures. The total number of measures is 40.

Cancioncilla sevillana

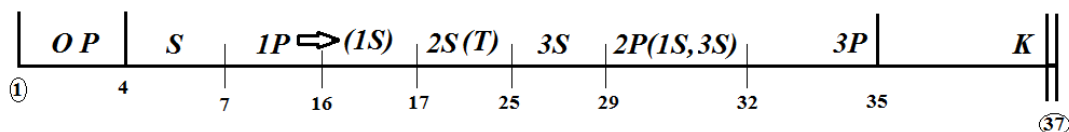
- d.) Ritmo:** no presenta cambios rítmicos y se mantiene siempre desde el principio hasta el final en compas de 3/4. Es observable un tresillo en la voz del barítono en el compás 8, de relación retórica. La mínima figura de nota es la corchea, notando también el uso de diferentes silencios de corchea que marcan el inicio de algunas frases imitativas importantes, como es el caso del compás 10. La figura de nota más larga observada es la blanca con puntillo, y la más corta la corchea.
- e.) Crecimiento:** esta interesante obra, junto con *Pregón*, de Pereira, constituyen a nuestro juicio, las de mayor relevancia a nivel musical dentro del corpus seleccionado. El principal crecimiento observado en este madrigal tiene que ver con el excelente uso del contrapunto con respecto a los antecedente y

consecuentes rítmico-melódicos. Por otra parte, se observa en la sección del *bocca chiusa* (compas 17) un contrapunto muy particular, que evidentemente ayuda a crear una idea de contraste con las demás secciones del madrigal.

Por otro lado, la armonía es interesante, no se aísla del uso de la una tonalidad centro, que este caso es La mayor. Las melodías presentan un crecimiento moderado, observando registros un poco extremos en el trío de voces masculinas usadas por Sauce.

La poesía en este caso es resaltada y valorada en importante medida, cosa que se observa con el cuidado en la expresión articulativa de diferentes partes, tanto por medio de los desarrollo contrapuntísticos de antecedente y consecuente, como por los bloques homofónicos observados en el desarrollo de este madrigal.

e.1.) Línea de tiempo de la obra



6.3 Análisis intra-opus de la obra con relación al crecimiento

La sección **OP** ofrece una exposición en La mayor, contrastando con la primera sección **S**, de un carácter homófono. A partir del compás 7 (**1P**) se abre una sección muy creciente a nivel armónico y contrapuntístico.

Una sección importante se observa a partir de **1S** (que al mismo tiempo está relacionada con una sección relativamente climática y transitoria, **2S(T)**) primero, por presentar la nota más aguda de la obra (La4 en la voz del tenor) y segundo por el empleo

del *bocca chiusa* de carácter contrapuntístico, donde se evidencian algunas pequeñas imitaciones rítmico-melódicas sobresalientes.

Una sección de carácter homofónico se abre en **3S** en donde se expone la frase: “Sillita de oro para el moro”, que al mismo tiempo contrasta con **2P** y **3P** ambas relacionadas musicalmente, por el uso de algunos materiales provenientes de **1S** y **3S**.

Para ir dando finalización a la obra, se abre una sección **3P** que expone algunos materiales de **P**, en una textura contrapuntística, destacando crecientemente el antecedente rítmico-melódico: “Amanecía...”.

Finaliza la obra a partir del compás 36 con la sección cadencial final expresada la sección **K**.

Cancioncilla Sevillana

Federico García Lorca

*Amanecía en el naranjel.
Abelitas de oro buscaban la miel.
¿Dónde estará la miel?
Está en la flor azul, Isabel.
En la flor; del romero aquel.
(Sillita de oro para el moro,
sillita de oro para su mujer).
Amanecía en el naranjel,
el naranjel.*

Aspectos de convergencia o divergencia en las obras analizadas

Aspectos de estilo en el madrigal venezolano

Según Leonard Mayer (2000), los aspectos inherentes a la definición del estilo musical, tienen que ver con las selecciones de una serie de factores, que por una u otra razón se van repitiendo de manera sistemática, y al mismo tiempo se van seleccionando dentro de una universalidad de elementos, en este caso técnicos-compositivos. Es por esta razón, que para aproximar una definición de estilo en el madrigal venezolano, es fundamental observar la repetición de estos factores (aspectos convergentes), dentro del corpus presentado a nivel analítico.

En este sentido, tales planteamientos cobran valor a nivel teórico-conceptual, logrando en este elaborado proceso, observar patrones muy recurrentes con respecto al manejo del discurso musical (probablemente relacionado con el aparato poético), las categorías de análisis de estilo, el crecimiento y lo intra-opus, en todas las obras analizadas.

Tales consideraciones, en parte apoyadas por el último autor citado y otros teóricos de importancia en este marco investigativo, en apartes anteriores, nos llevan a consolidar la idea de hablar de una *escuela madrigalística venezolana*, que dentro de toda una serie de constructos y fundamentos teóricos, técnicos compositivos y de orientación estética se pudo fundamentar dentro de la escuela de Santa Capilla, en Caracas.

Se puede determinar entonces, que estilísticamente los madrigales venezolanos:

- Son obras corales principalmente compuesta para voces sin acompañamiento instrumental, es decir *a capella*. Pueden estar integradas por diferentes combinaciones en el conjunto vocal, por ejemplo trío de voces oscuras o claras, o realizando combinaciones vocales entre voces femeninas y masculinas; es decir, composiciones para coro mixto. No se ha observado ningún madrigal escrito para dos voces, por lo tanto se puede hablar, de que en este tipo de composición, la estructuración de la plantilla vocal mínima, es el trío.
- Por otra parte, la poesía que ha sido seleccionada para estas obras es de escritores de habla castellana, estrictamente. El estudio de la poesía hace

cada vez más interesante al madrigal venezolano, ya que presumimos que del mismo surgen las ideas musicales y/o recursos compositivos, que darán retóricamente forma a la obra en general. Según Finol (2014), el estudio poético dentro de la escuela de composición impulsada por Sojo, era vital para el momento de la realización de la obra coral. Es decir, la autora explicita que luego de seleccionada la poesía a armonizar y trabajar, debía este texto “girar en la cabeza” por buen tiempo, para de esta forma ir hilando las ideas musicales que posteriormente sería plasmadas en la obra.

- La poesía, recordando el contexto teórico expuesto en capítulos anteriores, representa uno de los elementos más sobresaliente de interrelación texto-música, constituyéndose en un aspecto de soporte (fundamental y básico), del estilo del madrigal venezolano. Ya se observaba cómo durante el Renacimiento esta manera de composición se fundamentaba igualmente en la poesía, otorgándole la mayor preponderancia a la misma, llegando muchos estudiosos a aproximar que el madrigal como forma de composición vocal, no era más que texto con música. Es por ello que para entender el madrigal antiguo, al igual que madrigal venezolano, el texto es uno de los puntos de mayor relevancia.

En este sentido, al observar *Laetitia* y madrigales como *Rosas Frescas*, se puede notar un crecimiento estructural a nivel poético-musical, el cual es percibido de manera igualitaria en todas las voces que conforman el conjunto vocal de la obra. Vemos como en *Laetitia* las voces desarrollan de manera estricta las imitaciones de las frases tanto musicales como poéticas, que se observan en el contexto de la composición. Este aspecto último es notado de igual forma en las seis obras seleccionadas.

- En el madrigal venezolano, ninguna de las voces deja de ser importante en el discurso, observando una relación inseparable entre el sentido semántico del texto y los aspectos técnicos a nivel compositivo. Es posible inferir que algunos crecimientos en cada una de las obras podrían estar asociados a la poesía.

- Con respecto a la armonía:
 - Uso de una armonía *relativamente* tradicional, ya que pocos han sido los casos en donde se hace uso recurrente de acordes sumamente alterados o muy disonantes. Algunos casos son de notar, como en *Laetitia*, en donde se hacen usar algunos acordes disminuidos, con 7mas o 9nas, invertidos o en estado fundamental, lo cual le otorga al madrigal una imagen sonora particular, algo suspendida (en algunos sectores) que ayuda a soportar el crecimiento acumulativo, al cual la poesía posiblemente ha llevado todo el proceso musical del madrigal. Este aspecto, es igualmente observado en las seis obras presentadas.
 - Estilísticamente en el madrigal venezolano se usan acordes en todas sus inversiones. Además, los acordes disminuidos y en función de 7ma son comunes, estos también en todas sus inversiones. En algunas oportunidades se han observado acordes con 9na y 12va agregada, los cuales generan sensaciones armónicas muy particulares.
 - Las apoyaturas y los retardos, según lo que se ha podido evidenciar dentro del estudio y los análisis realizados, es común como recurso a nivel estratégico en el madrigal venezolano.
 - Por otra parte, se ha podido observar el uso común en las áreas cadenciales, de cadencias auténticas perfectas, auténticas ampliadas, semi-cadencia, y plagales.
- Con respecto a la melodía, el trabajo es sumamente interesante, lo cual podría orientarnos definitivamente a pensar en un estilo melódico dentro del madrigal venezolano. No son comunes las melodías con registros extremos, sino que más bien las voces se mantienen próximas unas de las otras, mostrando registros cómodos para ser cantados por grupos corales no muy experimentados. Sin embargo existen algunos madrigales (como *Pregón* compuesto por Raimundo Pereira, y *Cancioncilla Sevillana* de Ángel Sauce) que muestran registros más extremos (explotando con esta elección áreas

vocales y timbres diferentes), con la finalidad de exponer sonoridades que ayuden a enfatizar lo referido por los escritores en sus poemas.

En algunos madrigales se observa, como este grupo de compositores de manera convergente usan los *divisis* en casi todas las voces. Este recurso sobre todo se observa en el madrigal de Sojo (tomado como plantilla de selección), y en otros de manera indistinta, aunque este aspecto no se ve en todas las obras, como por ejemplo en *Exótico amanecer*, *Pregón* y *Deja de llorar*.

- Con respecto al ritmo, este va siempre en función del texto poético. Es muy común encontrar cambios de compás en la mayoría de las obras seleccionadas. Pocos son los casos en donde los cambios de compás no están presentes, como por ejemplo en *Pregón*, en donde no se producen cambios en este aspecto. Otro elemento notorio es que las figuras de notas no son muy breves; es decir, la mínima observada en todo este corpus seleccionado de madrigales venezolanos es la semi-corchea. De resto las figuras van ajustándose a la poesía con muchas negras, blancas, corcheas y redondas.
- En síntesis, podríamos comentar que los crecimientos musicales van de la mano de la poesía, estando a su vez las relaciones categóricas del análisis de estilo relacionadas entre sí, y presumiblemente trabajando en función de las expresiones poéticas.

Definición característica del estilo musical en el madrigal venezolano

De conformidad con lo dicho, los madrigales venezolanos son obras corales *a capella*, las cuales pueden estar integrada por una plantilla vocal que va desde 3 a 4 voces, generalmente usando *divisis* en alguna de estas líneas melódicas. Este tipo de obras utilizan textos en lengua castellana, evidenciando el uso del material poético de escritores venezolanos, latinoamericanos e hispanos, siempre de tema no religioso o secular, encontrando especial énfasis en la temática amatoria, la exaltación de aspectos netamente bucólicos, o temas variados en donde el sentimiento humano (de diversas índoles), forma parte importante del texto poético.

Este tipo de composiciones presentan un entramado contrapuntístico notorio, en donde se observa claramente definidas dos estructuras musicales comunes a nivel polifónico: los antecedentes y consecuentes rítmico-melódicos. Dichas estructuras son contentivas de fragmentos de la poesía que el compositor de manera igualitaria desea resaltar en cada una de las voces del madrigal, sin restarle importancia a las mismas en el desarrollo discursivo a nivel poético y musical.

En los madrigales venezolanos no se observa el uso de melodías músico-poéticas acompañadas en *bocca chiusa* por parte de las voces que integran la platilla vocal del madrigal. Es importante resaltar, que este último recurso técnico-vocal es usado dentro del madrigal, pero realizado de manera conjunta por todas las voces que lo integran, siendo expresado homofónica o contrapuntísticamente, sin presencia de texto ni desarrollo poético (secciones de enlace de carácter musical particular).

Además de todo lo planteado, el madrigal venezolano presenta un tratamiento armónico relativamente tradicional, siendo común del estilo madrigalístico venezolano el uso de retardos y apoyaturas, en una o en todas las voces, dando con los mismos recursos armónicos algunos énfasis en relación a la tensión y relajación del entramado músico-poético.

Las líneas melódicas en este tipo de obras corales, generalmente se encuentran en registros no muy extremos, y rítmicamente el madrigal venezolano se va desarrollando, en función de algunos cambios de compás, adaptándose al contexto del contenido del poema seleccionado por el compositor.

Otras consideraciones: la canción coral y sus diferencias con respecto al madrigal venezolano

Se han realizado algunas consideraciones sobre este género coral dentro de la investigación. Para resaltar en mayor medida los aspectos que la diferencian del madrigal venezolano, es preciso dar algunas características que fundamenten y caractericen musicalmente dicho género coral.

Guevara (1999a), logra establecer los siguientes rasgos distintivos de la canción coral venezolana; expone este autor que, este género tan característico dentro de la escuela de composición impulsada en Santa Capilla, se distingue por usar forma general ABABA.

Al mismo tiempo la canción coral:

- Trabaja con la diferenciación de estrofa (copla) y estribillo.
- Aunque el texto cambie, las características generales de forma y estructura musical se conservan (con respecto a las estrofas y estribillos).
- La textura musical es parecida a la del madrigal, respecto del uso de texturas homofónicas (bloques armónicos) y polifónicas (contrapunto imitativo).
- En las estrofas se designa la melodía principal a un solista o a una voz en específico, mientras el resto acompaña en *bocca chiusa*.
- En el estribillo, de manera homofónica, todas las voces cantan el texto poético (bloques armónicos), complementando de manera contrastante con frases en contrapunto imitativo: hay claras definiciones de los antecedentes y los consecuentes en estas secciones.

En este sentido es importante presentar el análisis de una obra, que a nuestro juicio presenta todas las características antes mencionadas, en relación a la canción coral.

Se ha seleccionado la canción coral *Zapatitos de lluvia*, con música de Vicente Emilio Sojo y poesía de Jacinto Fombona Pachano, pieza que según Arteaga y Ojeda (1954), data de febrero de 1954. Cabe destacar que el análisis musical de esta obra se realiza considerando lo expuesto en las teorías de LaRue (1989), igualmente aplicada a los madrigales antes presentados y analizados en los capítulos anteriores.

Zapatitos de lluvia. Vicente Emilio Sojo

Partitura 8 con las respectivas indicaciones del crecimiento antes referenciadas en los apartes y fundamentos teóricos referidos al análisis de estilo musical de Jean LaRue (1989).

a Alida Kerdel de Planchart
ZAPATITOS DE LLUVIA
Canción
(Caracas, II, 1954)

Poesía: Jacinto Fombona Pachano
Música: Vicente Emilio Sojo (1887-1974)

Allegro $(\text{♩} = 120)$
mf **OP** **S**

Alto
Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za la por - dio - se - ra.

Tenor
Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za la por - dio - se - ra.

Bajo
Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za la por - dio - se - ra. Se los

Se los dio su ma - dri - na que

Se los dio su ma - dri - na que es hi - lan - de

dio su ma - dri - na que es hi - lan - de - ra. Ah, ah,

S(T) *poco rit.*

es hi - lan - de ra.

ra, se los dio, se los dio.

ah, ah, ah.

1P *a tempo* *rit.* **1S** *meno* *mf*

Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za res - plan - de - cien - tes. Con

Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za res - plan - de - cien - tes.

Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za res - plan - de - cien - tes.

© Fundación Vicente Emilio Sojo, 2005

15

la - zos de ar - co i - ris se los a - nu - da, con

mp

B.C.

B.C.

18

la - zos de ar - co i - ris y de po - nien - tes. *a tempo* *mf* **2P** Za - pa - ti - tos de llu - via

Za - pa - ti - tos de llu - via

Za - pa - ti - tos de llu - via

22

sempre rit. **2S**

cal - za por los sen - de - ros.

cal - za por los sen - de - ros. Cuan - do la ni - ña pi - sa sal - tan lu -

cal - za por los sen - de - ros. Cuan - do la ni - ña

26

1T(P) **3S**

Cuan - do la ni - ña pi - sa sal - tan lu - ce - ros. Za - pa - te -

ce - ros, sal - tan lu - ce - ros. Za - pa - te - ros:

pi - sa sal - tan lu - ce - ros, sal - tan lu - ce - ros. Za - pa -

A la Voz de Planchón
ZAPATITOS DE LLUVIA

30 **3P** *rit.* *meno* *p*

ro: su ma - dre no te - ni - a pa - ra los tu - yos. En cam - bio la ma -

su ma - dre no te - ni - a pa - ra los tu - yos. *B.C.*

te - ro: su ma - dre no te - ni - a pa - ra los tu - yos. *B.C.*

34

dri - na que es hi - lan - de - ra los te - je - al gus - to: de a - gua, de luz de

38 *rit.* **4P** *a tempo* *mf*

bri - sa, de lo que quie - ras. Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za la por - dio -

Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za la por - dio -

Za - pa - ti - tos de llu - via cal - za la por - dio -

42 *rit.* *meno* **5P(K)** **K** *rit.*

se - ra. *B.C.*

se - ra. *B.C.*

se - ra. *B.C.*

© Planchón Vozes de la Voz, 2005

Descripción

Esta obra se encuentra contenida en el libro “*La Escuela de Santa Capilla*”, editada por la Funves en el 2005. Este trabajo editorial estuvo a cargo de Efraín Arteaga y Roberto Ojeda. Esta obra se encuentra contenida en la página 186 de este texto, teniendo una longitud de tres páginas, conteniendo 45 compases. El nombre de la obra se encuentra centrado en la parte superior izquierda y en letras mayúsculas: “ZAPATITOS DE LLUVIA”. Se especifica claramente en la parte inferior del título la palabra: “*Canción*”, observado a su vez en la parte superior una dedicatoria “a Alicia Kerdel de Planchart”. En su parte superior derecha se especifican los autores de la poesía y de la melodía, las cuales pertenecen respectivamente a Jacinto Fombona Pachano y Vicente Emilio Sojo.

Por otra parte la obra se encuentra escrita en claves de Sol, siendo especificada la plantilla vocal de la siguiente forma: “Altos, Tenores y Bajos”. La voz de alto y tenor se encuentran escrita en clave de Sol en segunda línea, y el bajo en clave de Fa en cuarta.

Se especifica la armadura de clave con dos sostenidos (#), y la cifra indicadora de compas muestra un 3/2. Tiene una indicación de carácter la cual es *Allegro*, con una indicación metronómica de 120 para la blanca. La intensidad musical del principio se encuentra marcada con un *mp*.

Desarrollo de las categorías de análisis del estilo musical

Sonido: es una obra creada para 3 voces mixtas: alto, tenor y bajo. Los registros no son muy extremos, siendo una obra vocal cómoda para ser interpretada por coros de diversos niveles de formación. En la voz de alto se observa un Si³ como nota más grave y un Si⁴ como nota más aguda. En la voz del tenor un Sol^{#3} como más grave y un Fa^{#4} como la más aguda y en el bajo un Re³ como grave y un Do⁴ como más aguda.

Melodía: los intervalos no son extremos. Muy usados son los intervalos de 2das y 3eras mayores, 4tas y 5tas justas. Las notas que componen las líneas melódicas están muy próximas y no sobrepasan el intervalo de 5ta justa. Estos saltos se observan tanto de manera ascendente como descendente. La melodía en las partes homofónicas siempre es llevada por la voz de alto, mientras que en las partes polifónicas, se comparten las melodías entre el tenor y el bajo respectivamente. Los antecedentes melódicos están claramente definidos,

y resueltos de una manera muy transparente, de modo que permite el entendimiento del texto en las secciones de carácter contrapuntístico.

Armonía: Sojo usa una armonía muy tradicional. La tonalidad central es Re Mayor, utilizando de manera muy variada y creativa los grados de esta tonalidad. La armadura de clave está expresada y la primera sección y tema primario emplea en mayor medida la subdominante y la dominante con sus inversiones (uso indistinto).

En las secciones de contraste (es decir, en donde la voz de alto es acompañada en *bocca chiusa* por las voces oscuras), se observa el uso común de grados como la supertónica, mediante y súper dominante, usando los acordes tanto en 1era y como en 2da inversión.

Se han podido identificar algunas zonas interesantes a nivel armónico, notando modulaciones a tres tonalidades en determinadas secciones, especificadas en el análisis estructural a nivel armónico (Mi mayor, y Si mayor). Una de las zonas más intensas a nivel armónico se encuentra a partir del compás 15, en donde la obra se ubica abruptamente en Mi mayor, observando un crecimiento importante en esta categoría. El uso de las notas de apoyatura y los retardos es comúnmente observado en el desarrollo y crecimiento armónico de la obra, notando como estos recursos generan puntos de tensión-relajación en el proceso acumulativo a nivel del crecimiento.

La armonía pudo estudiarse en tríadas, dado al carácter a tres voces de la obra, observando el uso de semicandencias (I-V) y al final una candencia plagal con el uso del encadenamiento armónico V-ii6-I (retardo sobre el Mi de la voz de alto).

Análisis de las estructuras armónicas de la obra

Re Mayor

5

10

Mi Mayor

16

Mi Mayor **Re Mayor**

20

The image displays a musical score with five systems, each representing a different section of a piece. The notation includes Roman numerals for chords and figured bass (numbers 1-7) for the bass line. The systems are labeled with measure numbers 5, 10, 16, and 20. The key signatures are indicated by the text 'Re Mayor' (D major) and 'Mi Mayor' (E major). The first system (measures 1-4) is in Re Mayor and features chords I, IV, I, iii, I, V, I, V with figured bass 6/4, 6, 3, 3, 6, 6/4. The second system (measures 5-9) continues in Re Mayor with chords vi, I, ii, V, iii, ii, vi, ii, V and figured bass 3, 6, 6/4, 6, 6/4, 3, 6, 3. The third system (measures 10-15) is in Re Mayor with chords ii, V, ii, I9, V, V, I, IV, I, iii, I, V, I, V and figured bass 3, 3, 3, 6/4, 3, 6, 3, 3, 6, 6/4. The fourth system (measures 16-19) is in Mi Mayor with chords V, I, (v), v, V and figured bass 6, 3, 6/4, 6. The fifth system (measures 20-24) is in Re Mayor with chords I, II, I, IV, I, iii, I, V, I, V, V and figured bass 3, 6, 3, 6/4, 6, 3, 6, 6/4, 3. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and accidentals.

2

27 V vii° V vi I V (VII) ii I

6 6 3 6 3 3 3 6 6 6

4 4 4

Si Mayor Re mayor

34 V IV I IV I IV iii I V IV vi ii V I

6 3 3 6 6 7 3 6 3 7 3 6 4

4 4 4

41 IV I iii I V I IV I ii iii I V ii I

6 3 3 3 6 7 3 6 3

Ritmo: con respecto al ritmo, observamos mediana regularidad. La obra está escrita en un compás de 3/2, con una variación hacia el compás 29 escrito a 2/2, para mayor organización del texto en la pequeña imitación que allí se observa. El ritmo permanece siempre apoyando al texto, observando un rango de figuras de notas que va desde la corchea hasta la redonda con puntillo. Observamos dos corcheas en el compás 31 en la voz del bajo, y redondas con puntillo en diferentes zonas, (ejemplo el compás 33 en la voz del tenor y el bajo). Sojo utiliza con frecuencia en esta canción (aspecto estratégico de sus madrigales y canciones corales con respecto al ritmo: nótese *El jilguero*, *Lay*, *Laetitia*, *Solo de Marimba*, entre otros), la combinación 1 blanca y 4 negras, o seis negras. La indicación de carácter *Allegro* imprime la idea de dinamismo con respecto al *tempo* y la articulación rítmica de la obra.

Crecimiento: al analizar los aspectos musicales antes descritos, se puede determinar que la obra presenta un crecimiento moderado, ya que trabaja principalmente con rangos dinámicos no extremos. Por otro lado observamos el uso de recursos armónicos tradicionales, girando regularmente sobre una misma tonalidad, y realizando sin preparación modulaciones a otras tonalidades, que funcionan como dominantes secundarias. El uso cadencial gira en torno al empleo de la semicadencia, finalizando con una cadencia plagal en la coda final. Por otro lado los intervalos no sobrepasan la 5ta justa, con respecto a su entorno y crecimiento melódico. La obra alcanza su punto más climático al escuchar el antecedente de la imitación: “Cuando la niña pisa saltan luceros, zapatero su madre no tenía para los suyos”.

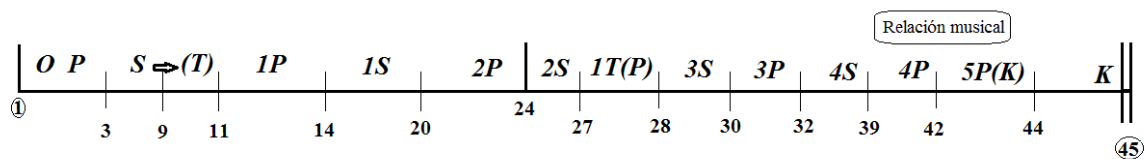
El salto melódico del antecedente (tenor), junto con el ritmo y las respuestas (bajo y luego alto), denotan un crecimiento a diferentes niveles. Los aspectos retóricos ayudan a complementar este proceso, dado que los movimientos ondulatorios de la melodía, junto con el acompañamiento de las voces oscuras, describen la acción de hilar de manera notoria.

Hacia el compás 15 las voces son el texto (aspecto retórico), al describir (con los movimientos melódicos y el ritmo) pequeños arcos, que describen musicalmente lo expresado por Fombona (el arcoiris).

Del compás 28 hasta el 30, Sojo hace pensar en pisadas sobre charcos al usar ese intervalo de 5ta justa descendente justo en el primer tiempo del compás. Hacia el compás

39 la obra mantiene su estabilidad en todos los sentidos, decreciendo en la coda del *bocca chiusa* final.

Línea de tiempo de la obra



CONCLUSIONES

Todo este proceso investigativo ha permitido crear nexos importantes a niveles históricos y conceptuales con la Escuela de Santa Capilla. Los procesos iniciados durante esta primera fase del siglo XX fueron determinantes para los desarrollos posteriores de la música en Venezuela.

En este contexto, es de significación valorar nuestro estudio y apoyar las investigaciones relacionadas con la referida escuela, con el Orfeón Lamas y el movimiento coral de aquel entonces, ya que con el rescate de otros datos y antecedentes histórico-musicales, y al mismo tiempo conceptuales relacionados con la temática, se estará colaborando con el fortalecimiento de la historia de la música coral venezolana.

Cabe advertir, que con esta investigación no pretendemos realizar una caracterización ni una definición *absoluta* de lo que puede ser considerado madrigal venezolano, más bien lo aquí presentado está en relación y vinculado con lo que Vicente Emilio Sojo declaró como tal, siendo sus alumnos imitadores e impulsores de este género coral venezolano en su devenir dentro del campo de la composición en Venezuela.

Gracias a los procesos investigativos y analíticos puestos en práctica en este estudio, ha sido evidente observar que el madrigal venezolano surge como un género coral representativo de la cátedra de composición de Vicente Emilio Sojo, llegando a marcar pauta en todo el proceso musical y de transformación socio-cultural en Venezuela, constituyéndose en una de las bases de los años de estudio de composición bajo la tutela del maestro.

La observación y estudio detallado del material editorial, muy especialmente de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos, nos ha ofrecido una base de impulso para considerar la relevancia que se le otorgo a la composición de este género poético y músico-coral, observado de igual forma, la preocupación del maestro Sojo por llevar al público lo más sobresaliente de la cátedra de composición, por el mismo constituida e impulsada, fundamentando así la consolidación de la llamada *escuela madrigalística de Venezuela*.

Haciendo referencia al material editorial antes mencionado (el cual ha sido uno de los pilares fundamentales de esta investigación), es importante acotar la significación en el contexto musical, aún de la actualidad, de todas estas obras, dentro de las cuales es

relevante nombrar a *Laetitia*, dado a que gracias a la observación en los sentidos antes descritos a nivel musico-estructural, y por su definición como *madrigal* por parte de Sojo, fue posible realizar un aparato comparativo, que nos llevo a la selección de estas seis obras, que hemos considerado en esencia fundamental, madrigales venezolanos: *Sol que das vida a los trigos*, *En esta hora nuestra*, *Deja de llorar*, *Exótico amanecer*, *Pregón* y *Cancioncilla Sevillana*.

Es así, y en base a todo el proceso analítico-comparativo realizado, que hemos llegado a una aproximación teórico-conceptual, que dibuja una definición característica del madrigal venezolano, pudiendo notar un estilo musical, inherente y representativo de un periodo vital de la historia de la música en Venezuela, evidenciando por otra parte, las diferentes corrientes estéticas, técnicas-compositivas, e históricas, que intervinieron en el diseño de las orientaciones generales en este proceso, humano principalmente, y extraordinariamente musical.

Complementando lo antes presentado, es posible observar dentro de la estructura compositiva de este género coral venezolano, algunos de los principios contrapuntísticos ya observados en los antiguos del Renacimiento, al igual que la influencia de los fundamentos teóricos de los tratados de composición de Hilarión Eslava; y aunque muchos teóricos han comentado sobre la observación de elementos compositivos relacionados con el Impresionismo francés, en este corpus seleccionado no se puede evidenciar tal influencia, cabría indagar en el contexto global de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales, para comprobar tal afirmación.

La selección de ciertos factores musicales, la recurrencia en el uso de técnicas compositivas específicas relacionadas con este periodo histórico, el estilo armónico, melódico, rítmico y textural de las obras, el énfasis en resaltar la lengua castellana y los escritores más sobresalientes de Venezuela y de otras partes de habla hispana, nos sugieren un estilo claro que caracteriza al madrigal venezolano y lo hacen diferente de los demás géneros corales, observados como productos de la escuela de composición de Santa Capilla, en la ciudad de Caracas.

Entender en este contexto, que la poesía representa uno de los centros base de estas maravillosas obras, significa por otra parte, darle comprensión al madrigal venezolano desde una perspectiva más profunda, percibiéndolo en un plano artístico amplio, donde el

marco literario a nivel poético, y la música, se entrelazan de manera perfecta, justa y equilibrada.

En este orden de ideas, los planteamientos de Leonoard Meyer (2000) y Jean LaRue (1989), en relación al análisis del estilo en la música, han direccionalizado y decantado toda la información analítica, producto de la revisión documental y el estudio a profundidad de cada una de las obras aquí analizadas, concluyendo determinantemente, que los fundamentos conceptuales de ambos teóricos han sido de utilidad, y han sustentando esta investigación, afirmando así sobre su utilidad y funcionalidad en este marco investigativo y musicológico.

Generar una definición que caracterice el estilo musical dentro del madrigal venezolano, ha significado un avance con respecto al estudio y profundización de este género coral dentro del actual escenario musical venezolano, estableciendo, entre otros puntos, la observación y al mismo tiempo, la definición de límites claramente distinguibles entre la canción coral y el madrigal venezolano. Esto se ha podido evidenciar, gracias al estudio del reducido número de fuentes documentales y musicológicas en relación a esta temática.

El madrigal venezolano desde nuestra perspectiva social, histórica y sobre todo musical, es un punto de convergencia entre una forma específica de ver y concebir el mundo, pudiendo ser considerado como una síntesis de diferentes vertientes, convirtiéndose en la representación de un período estético de la cultura musical y coral venezolana, que sin duda nos permite observar una detallada descripción del pensamiento musical venezolano, de inicios del siglo XX.

Es recomendable despertar en las nuevas generaciones de estudiantes de música, y específicamente de musicología latinoamericana, intereses que coadyuven en la consolidación de nuevas interrogantes investigativas relacionadas tanto con el género coral que nos ocupa, como con los diversos géneros corales impulsados paralelamente en Santa Capilla, siendo esta investigación, solo un referencial que se espera sirva de apoyo para abrir caminos de conocimientos e interrogantes relacionadas, con otras áreas de estudio, dentro de la música coral de Venezuela.

Sería interesante generar otros trabajos que se orienten hacia la investigación y diferenciación de los arreglos corales con respecto a la polifonía nacionalista, o tomar en

consideración el estudio del vasto repertorio tanto melódico como polifónico para coros de voces iguales, tan importante en aquel entonces, dado a que fue compuesto para ser cantado por voces infantiles, motivado por las grandes demandas musicales que el naciente movimiento de coros de voces blancas, dentro de las escuelas primarias, requería en aquel entonces. Según Hugo Domínguez (1958, p. s/n), en relación a este repertorio infantil, especifica que estas obras pueden ser consideradas como “pequeños madrigales venezolanos”: interesante punto investigativo.

Son estas algunas de las ideas que han surgido en base a la investigación, y en base a un interés cada vez mayor por el rescate de estas pequeñas joyas de la literatura coral venezolana, ideas que espero sean continuadas por otros, a quienes la pasión por la temática los mueva hacia la búsqueda de nuevas respuestas, de nuevas ideas, y sobre todo de nuevos horizontes dentro de estudio del maravilloso mundo de la música coral de Venezuela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña, G. (1985). *Maestro Sojo*. Ed Arte, Caracas. Pp. 165-175.
- Arias, F. (2012). *El proyecto de investigación: Introducción a la investigación científica*. 6ta edición. Editorial Episteme, Caracas. Pp. 27.
- Arribas, A. (2005). *Análisis comparativo de tres interpretaciones de "De profundis"*. Trabajo de investigación de fin de carrera. Real Conservatorio de música de Madrid.
- Arteaga, E. y Ojeda, R. (2005). *La Escuela de Santa Capilla*. Fundación Sojo, Caracas. Pp. vii-188
- Ascenio, J. (2003). *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Alianza Editorial, Madrid. Pp. 139
- Astor, M. (1999). "Partitura. Al mar anochecido". *Revista Musical de Venezuela*, n° 40. Fundación Sojo, Caracas. Pp. 1-2
- Astor, M. (2009). *Los ojoS de Sojo*. Tesis de doctorado para optar al Grado de Doctor en Historia. Universidad Central de Venezuela, Caracas. Pp. 34-68
- Bas, J. (1977). *Tratado de formas musicales*. Trad. de Nicolas Lamuraglia. Ricordi, 8va edición. Bs As. Pp. 124-125
- Bertrand, L. (1992). *Historia de la Música*. Fundación Latino, Caracas. Pp. 57-221
- Calcaño, J. (1985). *La ciudad y su música*. Monte Ávila Editores. Caracas. Pp. 444-449
- Carrillo, C. (2009). "Repertorio coral venezolano". *Revista Musical de Venezuela* n° 46. Fundación Sojo, Caracas. Pp. 45-47
- Consejo Nacional de la Cultura (1993). *Antonio Estévez: Canciones corales*. Caracas.
- Dirección de Cultura de la UCV (1967). *Quinto cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos*. Caracas.
- Domínguez, H. (1958). *Primer Cuaderno Venezolano de Canciones polifónicas Infantiles*. Gobernación del Distrito Federal. Dirección Municipal de Educación, Caracas.
- Escobar, Ma. (1993). *Lenguaje, música y texto: análisis de una relación interdisciplinaria*. Servicio de publicaciones, Ediciones de la Universidad de Murcia. Pp. 37-60
- Finol, N. (2013). *La mujer y el madrigal*. (Coloquio). Casa de las Primeras Letras. Fecha: 1 de julio, Caracas.
- Galán, A. (2012). *La investigación documental*. Disponible en: <http://manuelgalan.blogspot.com/search/label/documental>. Consulta: marzo, 2014.
- García, Z. (2008). "La enseñanza de la composición musical en Venezuela (antes durante y después de Vicente Emilio Sojo)". *Revista Akademos*, Volumen 10, n° 2. Ediciones UCV, Caracas. Pp. 51-54
- Gobernación del Estado Mérida (1992). *Modesta Bor: composiciones originales para tres voces iguales*. Mérida, Venezuela.
- Grau, E. (1978). *Baja Edad Media "Ars Nova" y Renacimiento*. Ricordi, Bs As. Pp. 62-65
- Guevara, V. (1999^a). "Aproximación a los géneros corales en la Venezuela del siglo XX, a través del estudio de los arreglos corales de Ángel Sauce". *Revista Musical de Venezuela*, n° 40. Fundación Sojo, Caracas. Pp. 1-91
- Guevara, V. (1999^b). *Obra coral de Ángel Sauce*. Fundación Sojo, Caracas. Pp. xx-xx
- Hoppin, R. (1991). *La música medieval*. Akal Ediciones, Madrid. Pp. 284-286

- Hurtado de Barrera, J. (1996). *El proyecto de investigación*. Edic. Quirón, Caracas. Pp. 106
- Institución José Ángel Lamas (1954). *Primer cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos*. Caracas.
- Institución José Ángel Lamas (1956). *Segundo cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos*. Caracas.
- Institución José Ángel Lamas (1957). *Tercer cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos*. Caracas.
- Kramer, J. (1993). *Invitación a la música*. Vergara Editor, Bs As. Pp. 262-273
- Lang, H. (1997). *Music in western civilization*. WW Norton and company.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo, y el crecimiento formal*. Editorial Labor, Barcelona, España. Pp. 1-148
- Martínez, M. (1999). "Andrés Delgado Pardo (1870-1940)". *Revista Musical de Venezuela* n° 39. Fundación Sojo, Caracas.
- Meyer, L. (1996). *Style and music*. The University of Chicago Press. Chicago. Pp. xx-xx
- Milner, A. (1983). *El Renacimiento tardío/Chanson, Madrigal y formas afines*. En: *Historia general de la música. Desde el Renacimiento al Barroco*. A. Robertson, y D. Stevens. Tomo II. Ediciones Itsmo, Madrid. Pp. 227-229
- Ministerio de Educación (1964). *Cuarto cuaderno de madrigales y canciones corales de autores venezolanos*. Caracas.
- Ortiz, E. (1976). *12 arreglos corales de Juan Bautista Plaza*. Ediciones del Instituto Pedagógico de Caracas. Pp. 8
- Peñin, J. y Guido, W. (1998). *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott, Caracas. Pp. 653-656
- Plaza, E. (1965). *Apuntes sobre la vida, la persona y la obra de Juan Bautista Plaza*. Cultura Universitaria, n°. 89, Caracas. Pp. 46-65
- Plaza, J. B. (2004). *El lenguaje de la música*. Fundación Juan Bautista Plaza. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas. Pp. 33-35
- Raivola, S. (1985). *Qué es la comparación? Consideraciones metodológicas y filosóficas*. En, Kelly, G. (1990) (Comps.) *Nuevos enfoques en educación comparada*. Mondadori España, Madrid. Disponible en: <http://home.dpe.uevora.pt/~casimiro/raivola.pdf>.
- Rodríguez, F. (1998). *Música, Sojo y Caudillismo cultural*. Cuadernos de Musicología n° 3. CONAC-FUNVES, Caracas. Pp. 80-90
- Salazar, A. (1950). *La música*. Edición al cuidado del autor y Julián Calvo, México. Pp. 302
- Sangiorgi, F. (2008). *La Música Coral Venezolana del Orfeón Lamas a la agrupación Polifonía*. Agrupación Polifonía, Concierto Aniversario, Caracas.
- Sans, J. (s.f). *Análisis del Estilo Musical*. UCV. Material de apoyo de cátedra, Caracas.
- Santamaria, F. (s.f). *El fundamento de la metodología comparada en educación*. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/educar/article/viewFile/42058/89969>. Consulta: agosto, 2016.

Tortolero, N. (s.f). *Compositores Venezolanos*. Fundación V. E. Sojo, Caracas. Pp. 13-15

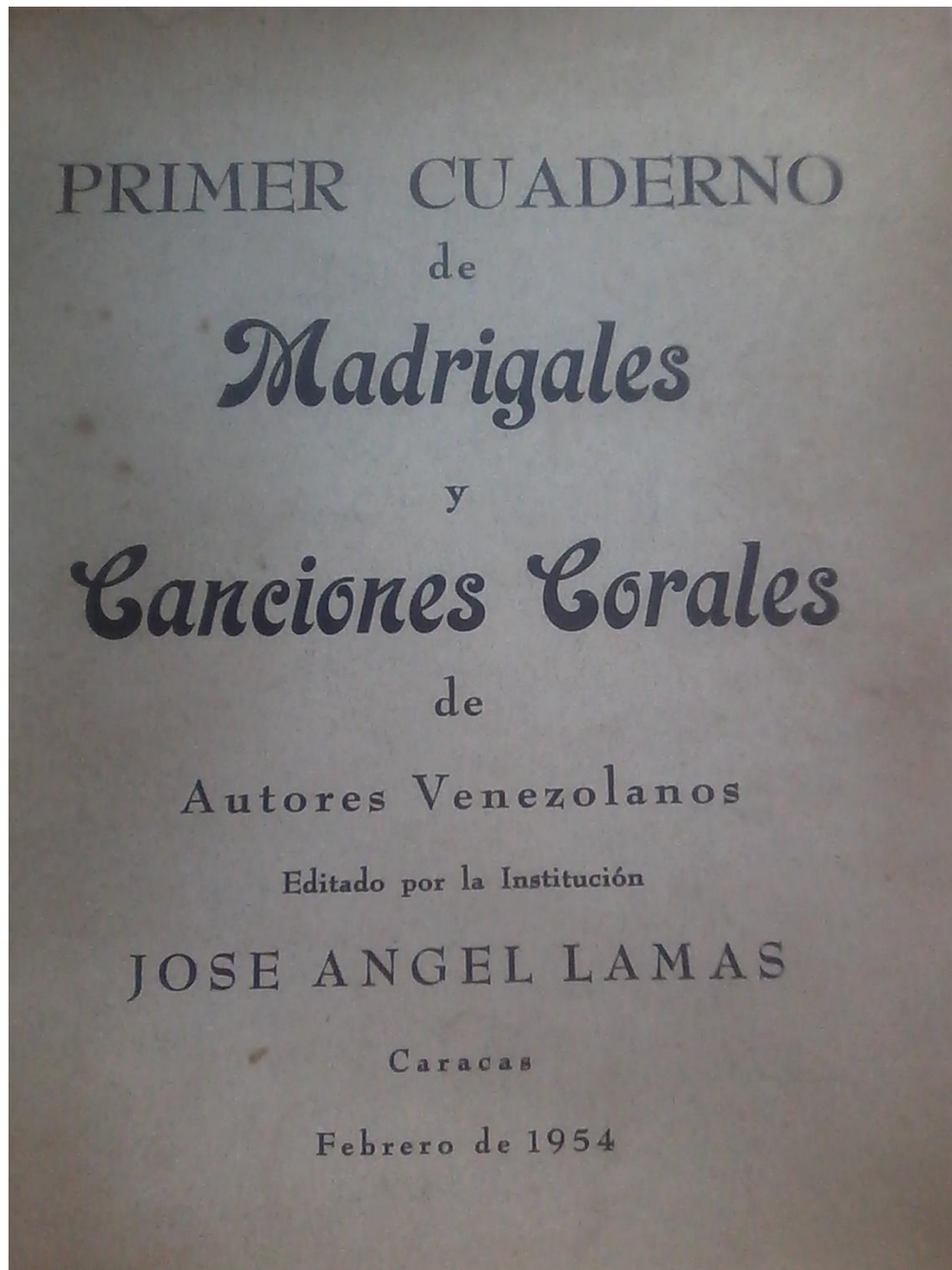
Universidad Central de Venezuela (2001). *Obras corales*. José Antonio Calcaño. Dirección de Cultura, Caracas. Pp. XV

Universidad de los Andes (2012). *Obra coral de Modesta Bor*. Mérida, Venezuela.

Zamacois, J. (1979). *Curso de formas musicales*. Editorial Labor. Barcelona, España. Pp. 239-242

ANEXOS

Portadas de los cinco cuadernos de madrigales y canciones corales de autores venezolanos



SEGUNDO CUADERNO
de
Madrigales

y
Canciones Corales
de

Autores Venezolanos

Editado por la Institución

JOSE ANGEL LAMAS

Caracas

Diciembre de 1956



DONACION
HUMBERTO SAGREDO

TERCER CUADERNO
de

Madrigales

y

Canciones Corales

de

Autores Venezolanos



Caracas

Marzo de 1957

CUARTO CUADERNO
de
Rebeca / rous
Madrigales

y
Canciones Corales
de

Autores Venezolanos

Editado por el
MINISTERIO DE EDUCACION

Caracas

Junio de 1964

