

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

“ORINOCO”
Paisaje sinfónico

(Premio Municipal de Música 2006)

Trabajo de ascenso para optar a la categoría de Agregado.

Autor: Prof. Gerardo Gerulewicz

Caracas, septiembre de 2007

INDICE GENERAL

pp.

RESUMEN.....	iii
PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEÓRICOS.....	iv
I ANTECEDENTES, DESCRIPCION DE LA OBRA	v
II ESTRUCTURA FORMAL	vii
III ASPECTOS RÍTMICOS	xiii
IV ASPECTOS DE NOTACION Y EDICION	xvi
V CONSIDERACIONES FINALES	xix
BIBLIOGRAFIA	xxi
 SEGUNDA PARTE: PARTITURA DE LA OBRA.....	 xxiii
 “ORINOCO” – <i>Paisaje sinfónico</i>	 1

ANEXOS: - CD con archivos formato Finale y PDF de la partitura del director y las
 partes de orquesta.
 - CD con audio en formato MIDI

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

“ORINOCO”
Paisaje sinfónico

Autor: Gerardo Gerulewicz
Fecha: septiembre de 2007

RESUMEN

El presente trabajo se acoge a las normas para la presentación de trabajos de creación artística del Reglamento del personal docente y de investigación de la UCV.

“ORINOCO” – *Paisaje sinfónico*, es una obra para orquesta sinfónica que fue merecedora del Premio Municipal de Música 2006 en la mención Obra Sinfónica breve.

La obra busca lograr una descripción musical que privilegie una percepción “espacial” de la música por encima de un desarrollo “temporal”, de ahí el subtítulo ***Paisaje sinfónico***. Las técnicas empleadas para este efecto se discuten en el presente trabajo.

La organización rítmica, los tempos y la estructura formal hacen uso extenso de las proporciones como criterio estético.

Está escrita para una plantilla instrumental de maderas dobles (segundo oboe dobla a corno inglés), dos cornos, trompeta, trombón, tímpani, tres percussionistas, celesta y cuerdas (14, 12, 10, 8, 6). La duración es de aproximadamente 12 minutos.

Se presenta la partitura orquestal completa precedida de un análisis en el que se abordan los aspectos de mayor relevancia desde el punto de vista formal, rítmico, de técnicas de composición, y de notación y edición.

Descriptores: composición, partitura, música sinfónica, proporciones, música para orquesta.

PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEÓRICOS

I ANTECEDENTES DESCRIPCION DE LA OBRA

“Orinoco” – *Paisaje sinfónico*, es una obra para orquesta sinfónica escrita en el año 2006, cuya idea surgió de una navegación por el Río Orinoco en el marco del rally *Nuestros ríos son navegables*. Para fortuna nuestra, la embarcación que tripulábamos tomó una indicación equivocada desde la primera etapa y se separó del grupo. Decimos por fortuna, ya que esto nos brindó una placentera navegación de una semana en solitario, alejada del sentido competitivo del rally y del bullicio del numeroso grupo de más de 60 embarcaciones.

La concepción de la música como *arte del tiempo* ha condicionado sus estructuras a un esquema dominado por la armonía funcional y a un manejo de la relación tensión-resolución que llevada a grandes escalas rige la forma musical como un desarrollo sobre un eje de tiempo con un sentido *narrativo*¹. Es su forma más abstracta este esquema cristaliza en la *forma sonata*, y en su extremo más “figurativo” en el *Poema sinfónico*.

La crisis del sistema tonal funcional a comienzos del siglo XX dio origen a dos grandes tendencias: por un lado, la ruptura total con la tonalidad, representada por Schoenberg y sus discípulos, en sus distintas técnicas derivadas – libre atonalidad, serialismo, dodecafonismo, serialismo integral etc.. Por otro, la conservación de la tonalidad, pero replanteada y enriquecida con acordes no tradicionales, relaciones no funcionales, escalas modales, politonalidad y toda una serie de técnicas y recursos que engloban diversas tendencias estéticas como impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, neomodality, minimalismo y un largo etcétera, cuyo denominador común es la no ruptura con la tonalidad. Nuestra obra se inscribe en esta segunda vertiente.

¹ Un texto clásico de la musicología rusa refleja esta posición en su mismo título: *La forma musical como proceso* de Boris Asafiev. (Moscú, 1947)

La opción más tradicional para realizar nuestra idea pudiera haber sido un *Poema sinfónico*². Sin embargo, no nos proponíamos una descripción musical de las peripecias del viaje con una estructura narrativa, sino una impresión general de los paisajes, la luz, la atmósfera, las sensaciones. Ello se refleja en el subtítulo *Paisaje sinfónico*. Esta tendencia a privilegiar un sentido descriptivo-espacial en detrimento del más tradicional narrativo-temporal se percibe en los poemas sinfónicos del siglo XX, particularmente en Debussy. La solución a este planteamiento es afín a la estética impresionista, en oposición al lenguaje clásico y romántico que trabajan el material musical con un sentido de desarrollo que cristaliza en la forma sonata como la forma por excelencia.

Esta escogencia planteó una búsqueda de lenguajes y técnicas de composición en la escritura de la obra. Algunas técnicas son propias del impresionismo: disonancias sin resolver, acordes con notas añadidas (segundas, cuartas, sextas), valoración de la sonoridad del acorde por encima de su funcionalidad, escalas modales, diseños melódicos deliberadamente no direccionales, construcción de frases irregular y fragmentada, valoración del timbre como recurso expresivo independiente. Otras técnicas son nuestro aporte personal al problema planteado y se explican a lo largo del análisis de la obra.

Está escrita para una plantilla instrumental de maderas dobles (dos flautas, dos oboes -segundo oboe dobla a corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes), dos cornos, trompeta, trombón, tímpani, percusión (tres percussionistas), celesta y cuerdas (14, 12, 10, 8, 6). La percusión incluye una instrumentación extensa y variada: triángulo, claves, guiro, *Vibra Slap*, maracas, *temple blocks* (3), tom tom (3), timbales, plato suspendido, campana, *cassa*, tam tam, *campanelli* y vibráfono. La duración es de aproximadamente 12 minutos.

La obra “Orinoco” – *Paisaje sinfónico* fue merecedora del Premio Municipal de Música en la mención Obra Sinfónica breve en el año 2006.

² El Poema sinfónico pertenece a la categoría de música *programática*. Es una composición orquestal basada en una idea extramusical, generalmente de tipo literario. Los ejemplos más tempranos pertenecen a Liszt (*Tasso, Los preludios*). Richard Strauss es probablemente la cúspide de género (*Muerte y transfiguración, Así habló Zarathustra, Til Eulenspiegel* etc.). En el siglo XX, Debussy (*El mar*), Stravinsky (*Fuegos de artificio*) y Honegger (*Pacific 231*) son ejemplos representativos.

II ESTRUCTURA FORMAL

La obra en su estructura general es un forma ternaria con reexposición variada del tipo A B A'. La sección inicial A es de estructura monolítica. La sección B se subdivide a su vez en una estructura ternaria a b c. La reexposición A' es una estructura de 5 partes (esquema general a b a c a, a manera de *rondó*), que presenta el material inicial a en tres variantes distintas (a', a'', a'''), alternadas por dos episodios.

De manera esquemática la forma es la siguiente (las cifras indican números de compás):

A	B			A'				
1	182	197	224	242	264	298	329	370
a	b	c	d	a'	e	a''	f	a'''

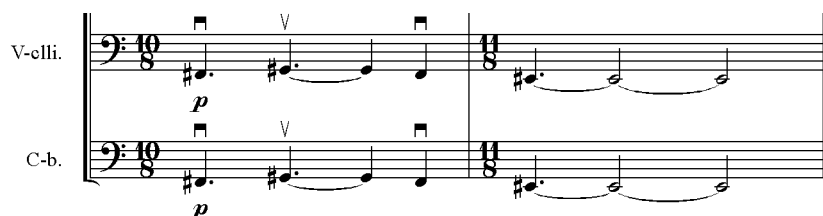
Los primeros 9 compases constituyen una introducción a manera de *ostinato* iniciada por el clarinete.



(Fig.1)

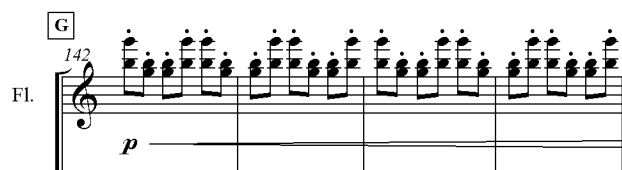
Este *ostinato* de rítmica irregular se extiende a toda la sección A (y de forma variada a toda la pieza), pasando a los cuernos, fagotes y cuerdas.

El primer material temático se inicia a partir del compás 10 en los violonchelos y contrabajos.



(Fig. 2)

A partir del compás 142, se adiciona otro figuraje en *ostinato* llevado por las flautas.

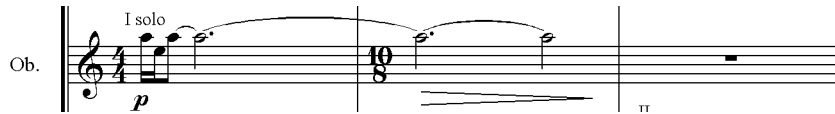


(Fig. 3)

La superposición de *ostinati* crea una sensación estática, una especie de moto perpetuo que sin embargo se mantiene en el mismo sitio. Es este el primer recurso a través del cual el hecho musical se presenta en una dimensión “espacial” en lugar de “temporal”, específicamente en las secciones externas A-A’, y que se refleja en el subtítulo *Paisaje sinfónico*, en contraposición al tradicional *Poema sinfónico* que busca una estructura narrativa sobre un eje de tiempo.

El segundo recurso es el uso de “eventos” libres. Sobre este “fondo” *ostinato* (y decimos “fondo” casi en un sentido gráfico), se suceden motivos breves, en algunos casos una sola nota, en otros un intervalo o un acorde, sin ulterior desarrollo melódico, de distintos timbres y sin conexión sintáctica entre ellos. Muchos de estos motivos, por su extrema sencillez, no están supeditados de manera rígida al contexto armónico y/o tonal. Su desplazamiento horizontal o vertical no distorsionaría significativamente su función, y en este sentido llamarlos “eventos” podría ser más apropiado que “motivos musicales”. El nombre “evento”, más “neutro” si se quiere, los descarga del peso temático y sintáctico de un motivo musical en sentido tradicional. No hemos recurrido a una notación de tipo aleatorio, por lo que en la partitura dichos eventos quedan en una posición fija, pero el efecto arriba descrito sigue implícito. El procedimiento aleatorio se

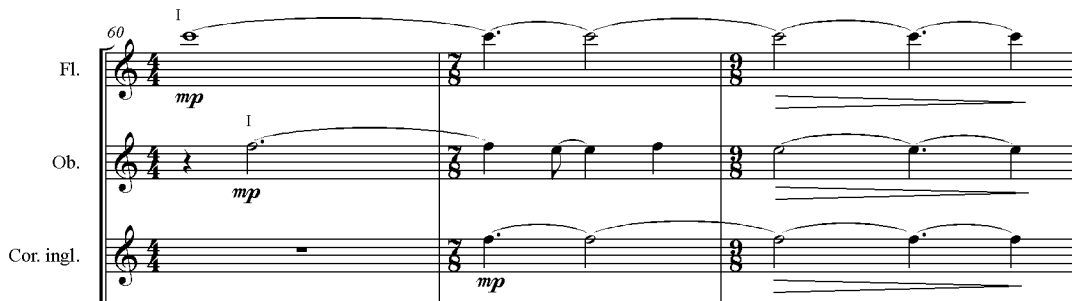
da en el proceso de composición. El efecto es la suspensión del eje temporal para favorecer una percepción espacial de los eventos. Mostramos tres ejemplos (cc. 16, 16 y 60):



(Fig. 4-1)



(Fig. 4-2)



(Fig. 4-3)

Estableciendo un contraste con la sección A, en la sección central B se dan temas melódicos desarrollados en un sentido tradicional.

Los siguientes ejemplos muestran de manera resumida, a partir de la sección B, el material musical que define las secciones de la forma:

Sección B, parte b. **Meno mosso**. Tema en los violines segundos (doblados por clarinetes) c. 182:

Musical score for Section B, part b, measures 182-186. The score is for Violin I, Violin II, and Violoncello. The tempo is **Meno mosso** with a quarter note equal to 69 beats. Violin I has a whole rest. Violin II plays a melody starting on G4, marked *mf*. The Violoncello plays a continuous eighth-note accompaniment, marked *p*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Violoncello part ends with a *div.* marking.

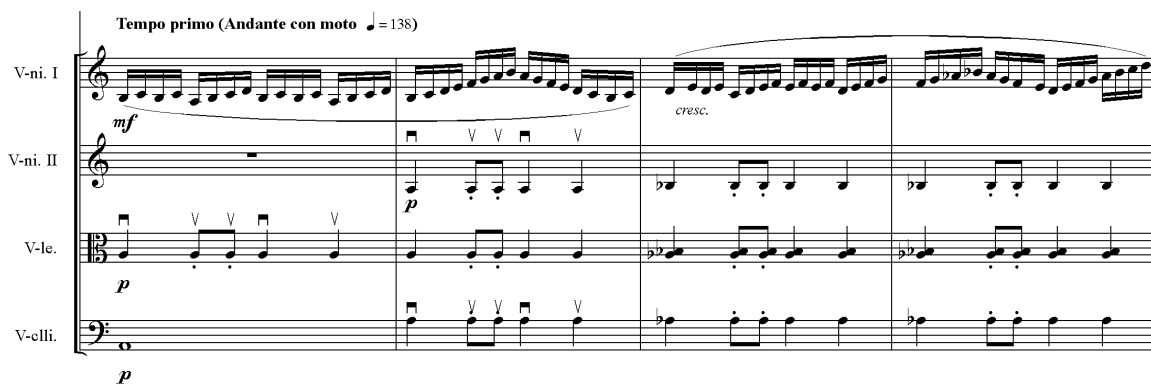
(Fig. 5)

Sección B, parte c. Flautas (dobladas por cuerdas) c.197:

Musical score for Section B, part c, measures 197-201. The score is for Flute. The tempo is **Meno mosso** with a quarter note equal to 69 beats. The flute plays a melody starting on G4, marked *f*. The melody is sustained across measures 197-201. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first measure of the flute part is marked with a box containing the number 1.

(Fig. 6)

Sección B, parte d. **Tempo primo**. Cuerdas, c.224. Es un retorno al *tempo* del inicio (más no aún al material temático del inicio).



(Fig. 7)

El material temático inicial retorna en la reexposición (c. 242). La reexposición A' es formalmente un *rondó* construido usando el tema inicial como tema principal, de manera que ocurren tres reexposiciones, todas variadas. La primera (a'), es una reexposición temática más no tonal. La segunda (a''), retoma el mismo grado (f#) pero vuelve a modular. Finalmente la tercera, en el grado principal, es la más cercana al tema inicial en todos los sentidos, aunque también es una variación.

El material musical representativo de cada sección se presenta a continuación (el esquema de la reexposición es a' e a'' f a'''):

Sección A', parte a'. Tema inicial variado en violoncelos y contrabajos, c.242:



(Fig. 8)

Sección A', parte e. Tema en el corno, c.264:



(Fig. 9)

Sección A', parte a''. Tema inicial variado en violoncelos, c.298:



(Fig. 10)

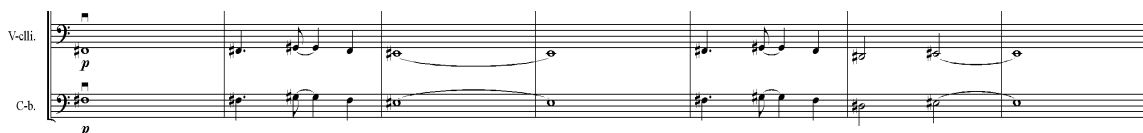
Sección A', parte f. Es un episodio protagonizado por la percusión sobre un acorde pedal del resto de la orquesta, c. 329 (inicio):

The score for the percussion section (Fig. 11) shows four staves: Timp., Tr-lo, T-blocks (3), and T-toms (3). The Timp. staff has two measures with a long sustain and a final note marked 'pp' with a wavy line above it. The Tr-lo staff has a measure with a long sustain and a final note marked 'f' with a wavy line above it. The T-blocks (3) staff has a measure with a long sustain and a final note marked 'mf' with a wavy line above it. The T-toms (3) staff has a measure with a long sustain and a final note marked 'mf' with a wavy line above it. The score is marked with 'Vibra slap' and 'f'.

(Fig. 11)

Este episodio es nuestro tercer recurso para favorecer la percepción “espacial” sobre la “temporal”. El uso de instrumentos de percusión de altura indeterminada, sobre un acorde pedal disonante, “congela” el desarrollo armónico y melódico. A la vez, cobra fuerza el aspecto tímbrico de la percusión, ya no por instrumentos individuales sino como grupo.

Sección A', parte a'''. Tema inicial variado en grado principal, en violoncelos y contrabajos, c.370:



(Fig. 12)

La reexposición A' (c. 242) divide aproximadamente la obra en un sección áurea. La sección A+B tiene una duración³ de 7 min. 15 seg. y la sección A' una duración de 4 min. 42 seg. (en sistema decimal respectivamente 7.25 min y 4.7 min.) para un total de 11 min. 57 seg. (11.95 min). La proporción entre ambas secciones es de $7.25/11.95 = 0.607$, valor muy cercano a la proporción áurea exacta (0.618). Esta proporción no fue calculada al escribir la obra. Simplemente se verificó una vez terminada.

III

ASPECTOS RÍTMICOS

La organización rítmica, aparentemente caprichosa, está regida por proporciones, de manera que los cambios de tempo se definen siempre en función del tempo inicial y no de manera arbitraria. Se establece un sincronismo que puede compararse a un mecanismo de engranajes o poleas. Las velocidades de rotación de cada elemento del conjunto son función de la velocidad un elemento principal y la proporción entre sus dimensiones.

El tempo inicial es negra con puntillo igual a 92, equivalente a negra a 138 o corchea a 276. Hay constantes cambios de compases de 6, 7, 8, 9, 10 y 11 octavos. Dentro de cada compás las corcheas están en grupos de tres o de dos. En la división del tiempo se establecen relaciones sucesivas de 3 a 2, 2 a 3, 3 a 3 y 2 a 2. Tenemos entonces proporciones entre grupos de 3:2, su inverso 2:3 y las dos últimas (3 a 3 y 2 a 2) que equivalen ambas a 1:1. En el compás 103 hay un cambio a medida de 9/8 uniforme (siempre tres grupos de tres) pero se mantiene el pulso corchea igual corchea. Luego en el c. 122 hay un cambio a 3/4 uniforme (tres grupos de dos). Al mantenerse el pulso

³ Duraciones basadas en indicación metronómica.

corchea igual corchea constante, ahora la proporción entre compases es de 3:2. Todos los cambios anteriores implican cambios de agrupación más no de tempo.

El cambio de tempo ocurre al pasar de la sección A a la sección B (c. 182, **Meno mosso**), igualmente regido por una proporción. Las blancas de la sección A se convierten en negras con puntillo de la sección B. Recordamos que A viene de una medida de 3/4, donde la negra vale 138. Ocurren 3 blancas cada 2 compases y aunque la blanca no es la unidad de medida, su valor teórico es de $138/2 = 69$.

A	B
Blanca a 69 (Negra a 138)	Negra con puntillo a 69
Corchea a 276	Corchea a 207

La relación de tempo entre las secciones A y B es la proporción entre los valores metronómicos de una unidad común, por ejemplo la corchea. En este caso $276/207 = 4/3$. Es decir la proporción entre tempos es de 4:3.

Esta relación entre tempos puede verse de una forma gráfico-musical en el siguiente ejemplo (sección viento maderas):

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is divided into two sections, A and B, separated by a double bar line. Section A is marked with a tempo of 180 and a note value of 1/2 = 69. Section B is marked with a tempo of 69 and a note value of 1/2 = 69. The instruments play a series of chords in section A, which transition into a more melodic line in section B. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). There are also articulation marks labeled I and II.

(Fig. 13)

El nuevo tempo (*meno mosso*) está relacionado con el tempo anterior en función de una proporción. En base a esta proporción podemos hablar de una **modulación rítmica**. Los grados de una escala también están relacionados entre sí por proporciones entre sus frecuencias. La proporción 2:1 representa una octava, 3:2 una quinta justa, 4:3 una cuarta justa. Siendo los tempos metronómicos también unidades de frecuencia (pulsos por unidad de tiempo), permitiéndonos una extrapolación, podríamos hacer una analogía. El tempo inicial, corchea a 276, está en relación de 4:3 respecto al nuevo tempo, corchea a 207 ($276 \times 3/4 = 207$), lo que equivale a una cuarta por debajo. En términos armónicos esto significaría una modulación a la Dominante.

De manera inversa, el retorno al *tempo primo* en el c. 224 equivaldría a un retorno a la Tónica. Consideramos que este tipo de analogía no debe ser llevado a extremos. Sin embargo, nos ha resultado útil para explicar que la relación entre grupos rítmicos, entre compases y entre tempos no es arbitraria, sino que mantiene una proporcionalidad.

Un último aspecto de proporcionalidad que atañe a la organización rítmica se da a partir del compás 382, en la *coda* de la obra. Entre los distintos instrumentos se dan simultáneamente agrupaciones de 16, 12, 8, 6, 4, 3 y 2 notas. No existe una indicación de *rallentando* en el tempo, sino que el uso paulatino de valores cada vez más largos crea un efecto de aquietamiento. Estos grupos establecen proporciones aritméticas⁴ y armónicas⁵ entre términos sucesivos, y proporciones geométricas⁶ entre términos alternos, como se ilustra a continuación.

	[armónica]		[armónica]			
16	12	8	6	4	3	2
	[aritmética]		[aritmética]		[aritmética]	

⁴ La proporción **aritmética** es la igualdad de **diferencia** entre términos sucesivos. Por ejemplo en la progresión 2, 3 y 4 hay la misma diferencia entre 2 y 3 ($3-2=1$) que entre 3 y 4 ($4-3=1$).

⁵ La proporción **armónica** es la igualdad de **proporción** entre las diferencias de términos sucesivos y los términos extremos. Por ejemplo en la progresión 3, 4 y 6 hay la misma proporción entre las diferencias ($4-3=1$ y $6-4=2$, proporción 1:2) que entre los términos extremos 3 y 6 (simplificando 1:2).

⁶ La proporción **geométrica** es la igualdad de **proporción** entre términos sucesivos. Por ejemplo en la progresión 3, 6 y 12 hay la misma proporción entre 3 y 6 ($6/3 = 2$) que entre 6 y 12 ($12/6 = 2$).

Entre términos alternos progresiones geométricas:

16 8 4 2
 12 6 3

(Fig. 14)

IV

ASPECTOS DE NOTACIÓN Y EDICION

El uso extendido de compases compuestos y los frecuentes cambios de compás (prácticamente a cada compás en algunas secciones), requirió ciertos cuidados de notación para facilitar la lectura.

Se dio preferencia a la corchea como unidad de pulso (compases en octavos: 5/8, 6/8, 7/8, 8/8 etc.). Los compases de 8 corcheas con agrupación irregular (por ej. 3+2+3 o 3+3+2) se notaron como 8/8. Sólo en aquellos casos de división claramente regular, se utilizó la negra como denominador y se indicaron como 4/4. Una situación análoga ocurre con los compases de 6/8 y 3/4. El siguiente ejemplo contiene casos de 8/8 y 4/4.



(Fig. 15)

Una opción para indicar al ejecutante las agrupaciones irregulares es indicarlo en la medida del compás. Por ejemplo, el c.35 de la fig.15 se escribiría $3/8+2/8+3/8+2/8$ en lugar de $10/8$. Sin embargo, en nuestro caso, por los frecuentes cambios en lugar de facilitar resultaría engorroso. Por sugerencia del Director Rodolfo Saglimbeni hemos adaptado la nomenclatura utilizada por Pierre Boulez, que emplea símbolos para indicar las agrupaciones: triángulo para grupos de tres, corchete cuadrado horizontal (“grapa”) para grupos de dos y plica para uno. El siguiente ejemplo es tomado de su obra *Le marteau sans maitre*⁷, c. 6-9.

(Fig. 16)

⁷ Tomado de Boulez, Pierre. *Le marteau sans maitre*. Budapest. Ediciones Musica Budapest (Philharmonia Partituren - Universal Edition), 1957. Pag.1.

(Fig. 17)

Para la edición de la partitura se escogió un formato apaisado (horizontal). La orquesta empleada no es muy grande, y aún en los momentos de *tutti* orquestal la partitura cabe en papel tamaño carta (8.5 por 11 pulgadas) de forma horizontal, favoreciendo la cantidad de compases por sistema. Los compases “largos” (9/8, 10/8, 11/8) y los frecuentes cambios de medida de compás requieren mayor espacio. El formato apaisado reduce el número de páginas y más importante aún, reduce las vueltas de página. Este último aspecto, prácticamente irrelevante en la edición de textos cobra gran importancia en la edición musical.

IV

CONSIDERACIONES FINALES

La obra “*Orinoco*” – *Paisaje sinfónico* incorpora nuestro aporte a la propuesta de realizar un lenguaje musical en el que predomine un sentido “espacial-descriptivo” del fenómeno musical, por oposición al más tradicional sentido “temporal-narrativo”. No es esta una propuesta novedosa ni muchos menos vanguardista, pues sus orígenes se remontan a comienzos del siglo XX, pero paradójicamente es una línea que prácticamente no ha tenido continuación en épocas posteriores.

De hecho, la musicología no ha convenido un nombre de uso común para esta tendencia, a la que a veces se refiere en inglés como *pictorial music*, *tone painting* o *sound image*. Tampoco resultan familiares las traducciones literales al español: música pictórica, pintura de sonidos o imagen sonora.

Entre las no muchas obras relevantes que se adscriben a esta tendencia podemos mencionar una venezolana, “*Mediodía en el Llano*” (1943) de Antonio Estévez y “*Marine – á travers les arbres*” (*Marina – a través de los árboles*) (1997) del inglés Andrew March. En ambos casos el título revela su orientación pictórica.

Es innegable que la obra musical debe desarrollarse sobre un eje de tiempo. Por ello las técnicas para lograr el efecto “espacial-descriptivo” se basan en un juego de la percepción, en una *impresión*, y no es casual que sea en la música impresionista donde encontramos los primeros referentes. La traslación al lenguaje musical de un fenómeno de naturaleza plástica planteó no pocos retos. Un planteamiento central para lograr el efecto de “tiempo detenido” es buscar la fusión del objeto y el sujeto, es decir unificar la representación del hecho observado y la sensación que produce. Es éste uno de los grandes aportes del impresionismo a la música del siglo XX. Los compositores impresionistas resolvieron este problema con varias técnicas musicales: uso de disonancias sin resolver, acordes con notas añadidas (segundas, cuartas, sextas), valoración de la sonoridad del acorde por encima de su funcionalidad, escalas modales, diseños melódicos deliberadamente no direccionales, construcción de frases irregular y fragmentada. El resultado es un debilitamiento de las funciones tonales, la dilución de la barrera consonancia-disonancia y la valoración del timbre como recurso expresivo independiente.

A estas técnicas hemos agregado tres recursos: el uso de *ostinati* múltiples, los “eventos” libres y la desconexión del desarrollo melódico y armónico para crear un episodio centrado en el elemento rítmico y tímbrico.

No consideramos nuestra obra “*Orinoco*” – *Paisaje sinfónico* inscrita dentro de una tendencia nacionalista, al menos no más allá de lo que el musicólogo José Peñín denomina “nacionalismo abstracto”.

En cuanto a la edición, se elaboró el juego completo de partes orquestales, indispensable para la ejecución de la obra. No se incluye en el presente trabajo (son más de cien páginas) y su finalidad es práctica. No aporta al análisis nada que no esté en la partitura. Sin embargo se incluyó como archivo formato PDF en el CD que contiene los documentos.

BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, William, *Music in the 20th century*. Nueva York, W.W.Norton and Company, 1966.

BALZA, José, *Obras selectas, Ensayos, Fulgor de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2001.

CALCAÑO, José Antonio, *400 años de música caraqueña*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca EBUC, 2001.

CALCAÑO, José Antonio, *La ciudad y su música*. Caracas: Conservatorio Teresa Carreño, 1958.

CALCAÑO, José Antonio, *La cultura musical en Venezuela*. Caracas: Instituto de Filosofía, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1955.

CURT LANGE, Francisco y Chitty Richard, *Hemerografía Musical Venezolana del Siglo XX*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998.

JOLOPOV, Yuri N., *Armonía, curso teórico*. Moscú: Muzyka, 1988. (en ruso)

MAGLIANO, Ernesto, *Música y músicos de Venezuela*. Caracas: reproducción offset, 1975.

NURENBERG, M. *Gráfica musical*. Leningrado: Muzgiz, 1953. (en ruso)

PEÑÍN, José, *Nacionalismo Musical en Venezuela*. Cuadernos de musicología No.4. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1999.

PEÑÍN, José y Walter Guido, *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 1989.

SPOSOBIN, Igor V. *Forma musical*. Moscú: Muzyka, 1967. (en ruso)

TORTOLERO, Numa, *Sonido que es imagen... imagen que es historia*. Caracas: Ediciones del Banco Provincial, 1996.

SEGUNDA PARTE: PARTITURA DE LA OBRA