



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
PROGRAMA: MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA
A LA OBRA POÉTICA DE ALBERTO ARVELO TORREALBA
EN LOS MADRIGALES MATA DEL ÁNIMA SOLA DE ANTONIO
ESTÉVEZ Y ALLÁ VA UN ENCOBIJADO DE ANTONIO LAURO

AUTOR: CARLOS GUEVARA MARTÍNEZ
TUTOR: MARÍA NAREA

BÁRBULA, OCTUBRE 2015



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
PROGRAMA: MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA
A LA OBRA POÉTICA DE ALBERTO ARVELO TORREALBA
EN LOS MADRIGALES *MATA DEL ÁNIMA SOLA* DE ANTONIO ESTÉVEZ Y
***ALLÁ VA UN ENCOBIJADO* DE ANTONIO LAURO**

AUTOR: CARLOS GUEVARA MARTÍNEZ

Trabajo de Grado presentado ante el Área de Estudios de Postgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, para optar al título de Magister en Literatura Venezolana.

BÁRBULA, OCTUBRE 2015



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
PROGRAMA: MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA
A LA OBRA POÉTICA DE ALBERTO ARVELO TORREALBA
EN LOS MADRIGALES *MATA DEL ÁNIMA SOLA* DE ANTONIO ESTÉVEZ Y
***ALLÁ VA UN ENCOBIJADO* DE ANTONIO LAURO**

AUTOR: CARLOS GUEVARA MARTÍNEZ

Aprobado en el Área de Postgrado Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo por miembros del Jurado Evaluador.

Nombre, Apellido y Firma



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
PROGRAMA: MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



VEREDICTO

Nosotros, miembros del jurado designado para la evaluación del Trabajo de Grado: **UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA A LA OBRA POÉTICA DE ALBERTO ARVELO TORREALBA EN LOS MADRIGALES *MATA DEL ÁNIMA SOLA* DE ANTONIO ESTÉVEZ Y *ALLÁ VA UN ENCOBIJADO* DE ANTONIO LAURO**, presentado por el Lic. Carlos Guevara Martínez, para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, estimamos que el mismo reúne los requisitos para ser considerado como:

Nombre y Apellido

C.I.

Firma

DEDICATORIA

A Dios Todopoderoso, por la primera fundamental de mis creencias espirituales, por permitirme cada día ser un mejor ser humano.

A mi familia, por ser el bastión principal para mi formación.

A mi mamá, por enseñarme el valor del aprendizaje y de la superación diaria, y darme el mejor regalo: la vida.

A mi papá, por su reconocimiento en lo que hago día a día y por darme junto a mamá la vida.

A mi maestro, Federico Núñez Corona, porque en sus manos aprendí a amar el canto coral: mi pasión.

A la Coral Filarmónica del estado Carabobo “Federico Núñez Corona”, en sus filas me formé como coralista y luego como director coral. Miles de experiencias guardo en mi corazón de todos los momentos que hemos vivido juntos.

A cada coralista y director coral de Venezuela, en sus manos y en sus voces están el maravilloso regalo de nuestra historia musical y literaria: el madrigal.

Al maestro Vicente Emilio Sojo, fundador de la Escuela de Santa Capilla, a él le debemos la formación musical académica y popular de la Venezuela del siglo XX.

A los maestros compositores egresados de las nueve promociones de la Escuela de Santa Capilla. Por su obras y su eterno amor al canto coral.

A la ilustre Universidad de Carabobo, nuestra Alma Mater, por formarnos en sus aulas.

¡A todos ellos mil gracias!

AGRADECIMIENTO

A Dios Todopoderoso, por ser uno de sus hijos predilectos.

A la profesora María Consuelo de Bianchi, por su eterno apoyo y su eterna confianza en mí. Por guiarme a los caminos donde la literatura y la música se convierten en una sola.

A la profesora María Narea, mi eterna tutora. Por ser mi amiga, mi confidente de muchas cosas, por su invaluable cariño.

A mis compañeros de clases, con quienes compartí a lo largo de esta escolaridad muchas experiencias en nuestra Alma Mater.

A la Universidad de Carabobo, por abrirme sus puertas hacia la formación.

A todos mis colaboradores en la culminación de este proyecto: William Alvarado, Juan Pablo Correa, Alecia Castillo, Felipe Izcaray, Efraín Arteaga, Luis Pérez Valero y Federico Ruiz, con quienes compartí una entrevista o un e-mail, para valorar la obra de la Escuela de Santa Capilla.

¡A todos ellos mil gracias!

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria.....	v
Agradecimiento.....	vii
Índice General.....	viii
Índice de Cuadros.....	x
Resumen.....	xi
Introducción.....	12
CAPÍTULO I	
ASÍ SE VA.....	16
Y el tiempo de la canción ya llegó.....	16
Un poco de historia.....	25
CAPÍTULO II	
YA PODRÁS DECIR AHORA, AQUÍ DURMIÓ CANTA CLARO....	39
La poesía fundacional.....	39
Es tiempo de que vuelvas, es tiempo de que tornes.....	47
Cuando me pongo a pensar.....	59
CAPÍTULO III	
SIN TI POR EL ALMA ADENTRO.....	70
La música en Venezuela durante el siglo XVIII.....	70
Escuela de Chacao: primera generación.....	78
Escuela de Chacao: segunda generación.....	80
Escuela de Chacao: continuadores.....	82
La música en Venezuela durante el siglo XIX.....	83
La música en Venezuela durante el siglo XX.....	85
La escuela de Santa Capilla.....	91
CAPÍTULO IV	
Y EN SU SILENCIO SE PASMA, TU CORAZÓN DE FANTASMA...	102
Adentro suena el capacho, afuera bate la lluvia.....	102
Tu reino y el mío son aire, tan solo existe el amor.....	106

Por los caminos lloviendo.....	110
Reconocerse a sí mismo en el rostro del otro.....	114
Se diría que los dioses viven aún, bajo este cielo inmenso.....	120
Gota de breve rocío.....	131
CAPÍTULO V	
Y TRAS TANTO CAMINAR, LLEGUÉ A TE QUIERO LO MISMO...	138
El llano en una palabra.....	138
Sol que das vida a los trigos.....	144
Conclusión.....	154
Referencias.....	158
Anexos.....	166
Entrevista a William Alvarado.....	167
Cántico (partitura).....	178
Mata del ánimo sola (partitura).....	180
Allá va un encobijado (partitura).....	186

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro

1	Mata del Ánima Sola. Partitura	105
2	Allá va un encobijado. Partitura	122
3	Cuadro comparativo. Mata del Ánima Sola	131
4	Cuadro comparativo. Mata del Ánima Sola	132
5	Cuadro comparativo. Mata del Ánima Sola	133
6	Cuadro comparativo. Allá va un encobijado	134
7	Cuadro comparativo. Allá va un encobijado	135
8	Cuadro comparativo. Allá va un encobijado	136



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
PROGRAMA: MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA
A LA OBRA POÉTICA DE ALBERTO ARVELO TORREALBA
EN LOS MADRIGALES *MATA DEL ÁNIMA SOLA* DE ANTONIO ESTÉVEZ Y
ALLÁ VA UN ENCOBIJADO DE ANTONIO LAURO

AUTOR: CARLOS GUEVARA MARTÍNEZ
TUTOR: PROF. MARÍA NAREA
FECHA: OCTUBRE 2015

RESUMEN

El presente estudio presenta como objetivo general el análisis transdisciplinario sobre la obra poética de Alberto Arvelo Torrealba en los madrigales *Mata del Ánima Sola* de Antonio Estévez y *Allá va un encobijado* de Antonio Lauro. Se inscribe en la investigación cualitativa, desarrollada a través de un diseño documental con base en la línea de investigación del Área de Estudios de Postgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación, en la Maestría en Literatura Venezolana de la Universidad de Carabobo, en su temática: **Literatura Venezolana y Postmodernidad**: comprende todas las investigaciones que estén orientadas por enfoques teóricos propios de la Postmodernidad. El método de análisis consistió en la aplicación de la Estilística de Dámaso Alonso y los siete principios para un pensamiento vinculante de Edgar Morin. La técnica e instrumento utilizados fueron la recopilación documental. Obtuvo como resultado el valorar desde una nueva mirada a la poesía nativista como constructor del imaginario musical del siglo XX a través de los madrigales de la Escuela de Santa Capilla, fundada por el maestro Vicente Emilio Sojo.

PALABRAS CLAVE: Madrigal, Poesía nativista, Transdisciplinariedad, Estilística.

INTRODUCCIÓN

Desde tiempos inmemoriales, la palabra estuvo ligada a la música. Por medio de cantos adorábamos a los dioses. La palabra cantada se volvió el sonido necesario de adoración y de acercamiento a Dios. En la Antigüedad, los griegos utilizaban el canto y la palabra para celebrar sus fiestas al dios Dionisio. Más adelante, serán los trovadores los llamados a conjugar como la expresión más pura de la lírica: la poesía cantada y, con el tiempo, surgirá en Italia el Madrigal florentino.

En Venezuela, en el siglo XIX, luego de la guerra de Independencia y la liberación del yugo español, se comenzó a construir un país desde una poesía fundacional. Bello, Lazo Martí y Pérez Bonalde, tomaron las riendas desde sus plumas. A la par, de la Escuela de Chacao, que daba sus frutos desde la composición musical académica. Todo este escenario, lo recibe Vicente Emilio Sojo, en los albores del siglo XX, fundando una Escuela de Canto y Declamación, que será llamada la **ESCUELA DE SANTA CAPILLA**. La más importante escuela de composición de este siglo, en Venezuela y Latinoamérica.

La formación de un músico académico, que tomará como suyo lo autóctono, lo criollo, el folklore, las tradiciones. Un nuevo sonido, un sonido

venezolano, refundando la República. Una escuela donde lo nacionalista, será la columna vertebral, por más de veinte años en sus nueve promociones de egresados. La línea estilística de composición durará y se fortalecerá en este período. Esto será lo trascendental de la escuela, de Sojo como maestro y de sus alumnos.

El madrigal venezolano es el principal producto de arduas tareas en los primeros años de formación como compositor en la Escuela de Santa Capilla, un nuevo sonido coral, en nuestro caso, será el objeto de estudio de mediación entre poesía y música en un solo papel: el pentagramado. La letra del poema es lo esencial en esta composición. Las imágenes, las sílabas tónicas, el contexto, las frases poéticas y otros elementos se tendrán en cuenta para relacionar con las armonías, frases melódicas, los acentos musicales creando una nueva mirada de la misma.

El poeta seleccionado para estudiar con esta hermosa labor de refundación de una identidad será Alberto Arvelo Torrealba, poeta barinés. Su verso es el verso del llanero a flor de labios, lleno de espantos, de espinitos, de melancolía, de soledad, de llano, de lluvia, del reverdecer y un sin número de componentes nativistas. Sojo, escoge al poeta para afianzar con él, ese sonido nacional que buscaba.

A partir de lo planteado, la presente investigación está estructurada en cinco capítulos. El primero, un resumen del proyecto de investigación aprobado durante la escolaridad en la Maestría en Literatura Venezolana. El segundo, abarca la poesía fundacional del siglo XIX, un bosquejo de los grupos iniciales literarios del siglo XX con el propósito de ubicar la poesía de Alberto Arvelo Torrealba y examinar los textos nativistas bajo la teoría estilística de Dámaso Alonso. En el tercer capítulo, se propone un abanico de información sobre la historia de la música académica venezolana, se inicia con el siglo XVIII, **Escuela de Chacao**; luego, siglo XIX sus continuadores, hasta llegar al siglo XX con la **Escuela de Santa Capilla** y sus egresados a fin de dar cuenta de la evolución y de sus postulados estilísticos durante estos siglos.

En el cuarto capítulo, se hará una revisión exhaustiva de los madrigales seleccionados para esta investigación: ***Mata del Ánima Sola***, de Antonio Estévez y ***Allá va un encobijado***, de Antonio Lauro, en sus imágenes acústicas y visuales, se propone la teoría transdisciplinaria de Edgar Morin por ser una de las que más se aproximan para realizar la comparación entre estas imágenes. Para finalizar, en el último capítulo, se valoriza el legado de esta escuela de composición del siglo XX a través de la poesía nativista en la creación literaria venezolana.

SOLEDAD

*En tu muerte encontré la soledad.
La muerte es un diamante fúnebre.
Soy una estrella sola en el cielo.
Soy una lágrima de la noche.
En mí se oye el búho
y el quejido del enfermo.
Soy un cafetal
donde no te encuentro.*

Vicente Gerbasi

CAPÍTULO I

ASÍ SE VA...

Y el tiempo de la canción ya llegó

La antigua Grecia vio nacer los tres principales géneros de la poesía moderna occidental: la lírica, la épica y el drama, cuyo origen está directamente vinculado a la música. El poeta lírico griego era entonces, además de poeta, compositor y ejecutante. Sus interpretaciones adquirirían un carácter de espectáculo similar al drama. La poesía épica, al igual que la lírica, en sus orígenes fue cantada y el canto se convirtió en poema. De la misma manera, el drama, ligado en sus orígenes al culto de Dionisio o Baco, constaba de un coro y un grupo de personas que cantaban y bailaban: los corifeos.

A partir del siglo XII, surge en Europa y, en especial, en Francia, por la zona de Los Pirineos, un movimiento poético que vivió uno de los momentos más brillantes de la historia: **Los Trovadores**; quienes perfeccionaron todas las formas musicales para componer sus poemas, al ritmo de **trovar clus** o **trovar ric**, dando vida al más grande invento del mundo occidental: **el amor**

trovadoresco. El amor como algo obsesionante, erótico, carnal, va a constituir el centro de la composición poética más compleja en su elaboración formal y musical: la canción.

Una similar renovación formal y temática se da en la prosa del siglo XVI, en la época de la *Renaissance* (Renacimiento), que asume en Europa un carácter de reflejo en el campo del arte. La novela caballeresca cede paso a los *contes* y las *nouvelles*, en donde se empieza a sentir la influencia de Boccacio; y toma el rumbo naturalista con Rabelais.

Aunque es con el barroco que sobresalen la búsqueda de la novedad y de la sorpresa; el gusto por la dificultad, vinculada con la idea de que si nada es estable, todo debe ser descifrado; la tendencia al artificio y al *ingenio*; la noción de que en lo inacabado reside el supremo ideal de una obra artística, intensifica los elementos sensoriales preocupado por el preciosismo y la artificiosidad formal a través de la metáfora, la adjetivación, el hipérbaton forzado o los efectos rítmicos y musicales del lenguaje. Su juego formal se basa en la condensación expresiva y para ello se sirve de la polisemia, las elipsis, las oposiciones de contrarios o antítesis, las paradojas, todo lo que exija una agudeza conceptual. (Bianchi, 1999).

Más tarde los Románticos, creadores de una literatura rebotante de sentimientos, en oposición al racionalismo neoclásico, adaptaron en la poesía una variedad de metros en busca de efectos musicales. Edgar Allan Poe (1809-1849) es tal vez, de los poetas románticos, el que más aportes nos brinda en relación al carácter musical del texto poético y lo explica en su **Método de Composición** escrito en el año 1846 y revisado en su texto **Poesía completa** (1977):

Tal como habitualmente se emplea, el estribillo no sólo queda limitado a las composiciones líricas, sino que la fuerza de la impresión que debe causar depende del vigor de la monotonía en el sonido y en la idea. Solamente se logra el placer mediante la sensación de identidad o de repetición. Entonces yo resolví variar el efecto, con el fin de acrecentarlo, permaneciendo en general fiel a la monotonía del sonido. (p. 135)

Poe, en su método de composición, relata de una forma concreta cómo a través del regalo mágico de las estrellas: *las palabras*, logra concebir una obra poética con efecto y ritmo interno. Capaz de evocar en el lector una infinitud de sensaciones, rozando la fibra más íntima del alma.

A través de su poema **The Raven** (1845) en el texto anteriormente citado, Poe describe cómo la razón triunfa sobre el romanticismo. Sin dejar de usar elementos románticos como la melancolía, la muerte del objeto

amado. De forma muy racional este escritor postula el *modus operandi* de la construcción de esta obra literaria. Con base en la extensión del texto, la melancolía y el ritmo que producen ciertas conjugaciones consonánticas, comienza a formular una serie de preguntas que lo llevan al clímax literario del texto poético.

Son precisamente los elementos señalados: extensión, ritmo, melancolía con el uso del lenguaje evocador de la música irán hilvanando un red literaria-musical que allanará los sonidos producidos por Sojo y sus estudiantes de la Escuela de Santa Capilla, una renovación del quehacer de la música académica venezolana. De tal forma, un tono menor, de carácter melancólico, evocador, es lo que caracterizará la mayoría de los madrigales venezolanos. Con su respectiva variante hacia el becuadro, en el juego de mayores y menores, donde el compositor es un gran artífice bautizado de emoción y racionalidad.

Serán los simbolistas sin embargo, quienes exacerbarán ese sentido musical del texto poético, al crear un lenguaje capaz de sugerir más que de decir. Un poema que tenga como característica esencial la posibilidad de suscitar en el lector emociones ajenas al texto, tal como lo hace la música.

Desde Baudelaire hasta Mallarmé, los simbolistas convocaron sus fuerzas y su espíritu en función de la elaboración de una poesía donde lo musical se hiciera presencia en el poema, como atmósfera, evocación, sugerencia, hechizo, magia, encantamiento y no simple sonoridad a la manera modernista. (Spagnoletti, 1996)

En el siglo XX, con la llegada de las **vanguardias**: lo lúdico, lo onírico, el experimentalismo, el automatismo psíquico, los **ísmos**, y en gran medida el existencialismo presente deslumbrarán los nuevos amaneceres de una vanguardia poética, rica en imágenes y ritmos. **El Círculo de Bellas Artes** fundado por un grupo de jóvenes pintores, periodistas, escritores, poetas, músicos y otras personas relacionadas al arte y a la **Escuela de la Santa Capilla**, fundada por el maestro Vicente Emilio Sojo, integrarán las creaciones de estos poetas con la pintura y la música en los madrigales. Los grupos literarios venezolanos dibujaron una Venezuela poética llena de espacios cálidos donde todos sus participantes por medio del papiro mágico concertarán sus expresiones más sublimes.

En cuanto a la música, a partir de la segunda década del siglo XX, y después de la indiscutible decadencia que experimentan las artes como consecuencia del caudillismo que se instaura con el cambiar de siglo, la principal preocupación de los músicos herederos de la tradición colonial de la

Escuela de Chacao, y del refinado ambiente republicano que prevalece a lo largo de la era guzmancista, es la recopilación y difusión del repertorio musical venezolano académico y folklórico. (Calcaño, 2001)

En nuestro país, la Escuela de Canto y Declamación (hoy, José Ángel Lamas), originada por el maestro Vicente Emilio Sojo, orientó su labor de enseñanza hacia la composición, la cual promovió como referente temático lo nacional. Desde 1923 hasta el año 1964, nueve promociones de compositores se impondrá como punto de referencia en la composición madrigalista del continente americano. Muy bien se explica en el libro de la Colección Música coral de autores latinoamericanos (2005), **La Escuela de Santa Capilla:**

Dentro de las actividades que realizó, una de las de mayor transcendencia para el movimiento musical venezolano fue su dedicación a la enseñanza de la composición. A su alrededor se formó una extraordinaria generación de compositores. Desde los primeros años del siglo XX, Sojo inculcó en sus alumnos ideales de esta tendencia, que también florecía en los círculos literarios y plásticos. Logró despertar en los futuros creadores el interés y el amor por los valores nacionales, así como fomentar la utilización de diversos elementos de la música popular y folklórica, para que sirviesen de base en la realización de nuevas creaciones de corte nacionalista. (p. 07)

Será concebida como una escuela nacionalista en un país -nacido bajo la estela del oro negro-, impregnado de compañías transnacionales, será necesario imponer nuestra cultura por sobre otra, en especial la académica. De esta forma, Alberto Arvelo Torrealba sería el escogido para determinar el objetivo de la escuela. Poeta barinés, construye una poesía donde el llano venezolano se hace y deshace frente al lector, con una dimensión mítica, que la convertirá en una metáfora de gran expresividad lírica y musical. *La suya es poesía que surgió del llano y de él extrajo todas las imágenes.* (Mannarino, 2005:18).

Nos comenta Acevedo (2005), en el prólogo de la **Antología poética** de Alberto Arvelo Torrealba:

Escogió las formas expresivas que galopan más al severo ritmo de los pulsos arpistas o bandoleros, cuatristas y maraqueros que hacen mejor concierto con los redondeos cíclicos de nuestras faenas ganaderas o agricultoras, en que se comulgan con la cosecha o con la trashumancia vaquera... en ala de su más puntual vehículo literario, para que todo encuentre acabamiento en las orgías ebrias, corporales y anímicas, y tal vez en la muerte. (p. 13)

De los versos de este extraordinario poeta y lo que poesía engloba según lo que explica Acevedo serán elementos claves para la concepción de un lenguaje capaz de poetizar al llano, donde una vez más la conjugación de

acordes, los efectos, los crescendos, la atmósfera, establecerán la dicotomía necesaria entre música y poesía. Estas formas que están a flor de labios, con rigor auditivo, que brota como brotan las ninfas purísimas del manantial, recreará en líneas pentagramadas la conjugación exacta de las sílabas tónicas y su ritmo interior con el *moderato sostenuto* de las partituras, propiciando que compositores como Antonio Estévez, compusiera la obra musical académica por antonomasia venezolana del siglo XX: ***La Cantata Criolla, Florentino el que cantó con el Diablo.***

Dicotomía que se hace presente en la concepción del madrigal, como forma musical nacida en el siglo XVI, del mismo modo, como un producto que se acerca a lo transdisciplinario, donde se conjugan la música y la poesía, en un gran acorde de voces polifónicas, contrapuntísticas, que juegan con las metáforas e imágenes creadas por el poeta. Nuestro problema en la investigación es precisamente demostrar que en el papel pentagramado se aproximan dos disciplinas teóricas, la literatura y la música, que en la antigüedad nacieron como una sola, pero a lo largo de la historia cada una tomó un camino distinto, pero que siempre se entrecruzan y es aquí, en ese papel que podemos darle una nueva mirada a un texto exacerbado de imágenes sonoras, sensoriales y visuales.

Esta investigación tuvo como objetivo general:

- Analizar desde una mirada transdisciplinaria la obra poética de Alberto Arvelo Torrealba, en los madrigales ***Mata del ánimo sola*** de Antonio Estévez y ***Allá va un encobijado*** de Antonio Lauro.

De la misma forma, como objetivos específicos:

- Explicar la poesía nativista de Alberto Arvelo Torrealba y su poetización del llano venezolano.
- Revisar la formación del imaginario musical venezolano a partir de los Compositores de la **Escuela de Santa Capilla** (Madrigalistas), en Antonio Estévez y Antonio Lauro.
- Comparar la imagen acústica y visual como referentes del llano venezolano en los madrigales: ***Mata del Ánima Sola*** (Estévez) y ***Allá va un encobijado*** (Lauro).
- Valorar la trascendencia de la poesía de Arvelo Torrealba para la formación del imaginario finisecular del siglo XX en la música académica venezolana y su relación transdisciplinaria.

En el mismo sentido, la investigación está enmarcada bajo la línea de un estudio posmoderno. Se dibujará la formación del imaginario musical de

la **Escuela de Santa Capilla** a partir de sus egresados (Maestros compositores). La influencia recibida por parte de la poesía nativista, así como su relevancia en cuanto a una escuela de compositores académicos en Latinoamérica. De la misma forma, la poetización del llano venezolano, por medio de sus espantos, sus planicies y la conjugación de éste con el gran problema del mundo: el existencialismo.

Un poco de historia

La imaginación del llano venezolano se re-crea en la poesía del escritor barinés Alberto Arvelo Torrealba. Ésta, cargada de exuberantes imágenes, colores, espantos, soledades, infinitud, planicies, sentimientos, se manifiesta en la palabra hecha llano y música. Como lo expresó alguna vez el maestro Antonio Lauro (s/f): “... *yo me he hecho el propósito de cultivar en nacionalismo, primero, por verdadero placer y segundo, por el mayor placer de molestar a los enemigos de mi nacionalidad*”. (www.saladearte.sidor.com)

En este sentido, la poesía y la música, hermanas de siempre, en un gran juego transdisciplinario permitirán absorber el sentido de las palabras y reinventarla, sobre otro papel: el pentagramado impregnado de un carácter nacionalista de la época. Sin embargo, la evolución musical de Venezuela

fue gracias a los legados de la **Escuela de Chacao** y la **Escuela de Santa Capilla**, la más importante del siglo XX. Precisamente aquí, donde esa poesía colorida de llano se entrecruza con el desarrollo y asimilación de técnicas de composición produciendo así *una estética nacionalista*. Una obra culta, académica pero, partiendo del triunfo de la razón sobre la emoción y los sentimientos. Una partitura que debía emocionar, fuese cual fuese el procedimiento o el material sonoro que empleara.

Era el momento del nacionalismo artístico latinoamericano, y desde luego, el venezolano. Un continente marginado, excluido, de una América reinventada en sus letras, con sólo dos hechos importantes en su haber: el Modernismo, como tendencia formada en estas tierras y el Ensayo, como género cultivado desde la época de la Independencia.

A la par de la posmodernidad y los nuevos estudios, surge en el año 2002 una investigación del profesor de la Universidad Central de Venezuela, Miguel Ástor, titulada: **Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar**, distinguido compositor egresado de la cátedra del maestro Vicente Emilio Sojo. Esta obra, surge como antecedente a esta investigación y hace referencia a la fenomenología de la música, y al

análisis dinámico de los elementos musicales y subjetivos de las tensiones internas de la composición y la forma como lo percibe el oyente, creando en él un lenguaje evocador.

El estudio estético de la obra del poeta Alberto Arvelo Torrealba, y su marcada influencia en los compositores de la **Escuela de Santa Capilla**, corresponde a la línea de investigación del Área de Estudios de Postgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación, Maestría en Literatura Venezolana de la Universidad de Carabobo, en su temática: **Literatura Venezolana y Postmodernidad** que comprende todas las investigaciones que estén orientadas por enfoques teóricos propios de la Postmodernidad : nueva Novela Histórica. Narrativa Meta ficción. Hipertextualidad. Mini ficción. Transdisciplinariedad. Esta investigación está ubicada en la línea de transdisciplinariedad y justificada bajo ésta ya que se pretende el estudio de dos disciplinas: literatura y música. Poesía y madrigal.

Por esta razón, consideramos que la presente investigación es de gran importancia ya que será un aporte en cuanto a lo literario y musical. La influencia de la poesía sobre la música, y, de ésta sobre aquella, es un estudio que ya los románticos hacían, sobre el lenguaje y efecto evocador. Además, es importante destacar los pocos antecedentes que la misma

posee, en los diferentes sub sistemas de la educación superior: pregrado y postgrado, en universidades nacionales. Es una propuesta que se acerca a una postura transdisciplinaria, porque plantea desde un solo papel el pentagramado, la discusión, análisis, y el goce estético de la música y la poesía. Lo cual aportará a los estudios formales de literatura y de música un nuevo tratamiento en cuanto a los madrigales y poemas venezolanos.

Con el nacionalismo como bandera se genera una corriente musical cuyo objetivo principal y guía de expresión fue el aprovechamiento consciente de los elementos vernáculos. Existe un mejor conocimiento del entorno musical y se desarrollan los medios técnicos que permiten concretar objetivamente elementos característicos de la música del país.

En cuanto al poeta Alberto Arvelo Torrealba, objeto de estudio de esta investigación, calificado por Alexis Márquez Rodríguez, como el *último nativista*. (Márquez, 2006), su poesía impregnada de verso octosílabo, de formas estróficas como la décima, la glosa, la copla y la cuarteta, usados por él con una gran maestría. Poesía que se canta.

El tema popular, específicamente extraído del llano venezolano y de la vida del llanero, las formas métricas y estróficas populares, un profundo

contenido reflexivo, netamente existencial, que universaliza la angustia del poeta ante el mundo y la vida, y la expresión estética ricamente elaborada, constituyen la esencia de la poesía de Arvelo.

Esta investigación, que tiene como propósito ofrecer una nueva mirada de acercamiento transdisciplinario de la obra de Alberto Arvelo Torrealba en los madrigales **Mata del Alma Sola** de Antonio Estévez y **Allá va un encobijado de** Antonio Lauro, se perfila bajo el esquema de lo cualitativo, ya que Taylor y Bogdan (s/f), citado por Álvarez, (2003: 23) en su libro ya clásico **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**, considera diez características de la investigación cualitativa:

1. La investigación cualitativa es inductiva. *Los investigadores siguen un diseño de investigación flexible. Comienzan sus estudios con interrogantes formuladas vagamente.*
2. En la metodología cualitativa el investigador ve el texto en una perspectiva holística. *El texto literario y musical no son reducidos a variables, sino considerados como un todo.*
3. Los investigadores cualitativos son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre el texto que son objeto de su estudio. *Se han dicho de ellos que son naturalistas, es decir, que interactúan con él de un modo natural y no intrusivo.*

4. Los investigadores cualitativos tratan de comprender al texto dentro del marco de referencia. *Resulta esencial experimentar la realidad tal como otros la experimentan.*
5. El investigador cualitativo suspende o aparta sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones. *Ve las cosas como si estuvieran ocurriendo por primera vez. Nada se da por sobreentendido. Todo es un tema de investigación.*
6. Para el investigador cualitativo, todas las perspectivas son valiosas. *No busca la verdad o la moralidad, sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas.*
7. Los métodos cualitativos son humanistas. *Si se estudia a las personas cualitativamente, llegamos a conocerlas en lo individual y a experimentar lo que ellas sienten en sus luchas cotidianas en la sociedad; se aprende sobre conceptos tales como belleza, dolor, fe, sufrimiento, frustración y amor, cuya esencia se pierde con otros enfoques investigativos.*
8. Los investigadores cualitativos ponen en relieve la validez de su investigación. *Están destinados a asegurar un estrecho ajuste entre los datos y lo que el texto realmente dice.*
9. Para el investigador cualitativo, todos los escenarios son dignos de estudio. *Ningún aspecto de la vida social es demasiado frívolo o trivial como para ser estudiado.*

10. La investigación cualitativa es un arte.

En este sentido, la investigación cualitativa está cargada de un gran proceso reflexivo de nuestra realidad. Temas como: la música, la literatura, las danzas folklóricas y el arte en general, necesitan hacer hincapié en la confiabilidad de la investigación con el propósito de brindarle la importancia requerida en la investigación social. Y se diferencia de la investigación cuantitativa, en cuanto a tres áreas, Miles y Huberman (1994), citado por Álvarez (2003: 29), las explica:

1. La explicación y la comprensión vs. el propósito de indagar.
2. El papel personal vs. el impersonal que el investigador adopta.
3. El conocimiento descubierto vs. el conocimiento construido.

El tipo de investigación con el cual se desarrolló este estudio es *Documental*. Arias (2002), señala: “Se basa en la obtención y análisis de datos provenientes de materiales impresos u otros tipos de documentos”. (p. 45) En este sentido, según Sabino (1980) en su texto **El proceso de investigación**:

El principal beneficio que se obtiene mediante este tipo de diseño (bibliográfico) es que posibilita al investigador cubrir una amplia gama de fenómenos, ya que no sólo debe basarse en los hechos a los cuales él mismo tiene acceso sino

que puede extenderse para abarcar una experiencia inmensamente mayor (...) El diseño bibliográfico también es indispensable cuando hacemos estudios históricos; no hay otro modo, en general de enterarnos de los hechos pasados si no es apelando a una gran proporción de datos secundarios. (p. 91)

De esta forma, para lograr una investigación documental se revisaron los antecedentes encontrados, examinando además diferentes ensayos literarios referidos a la transdisciplinariedad. Documentos referidos a la composición de madrigales, y trabajos de grado de diferentes universidades del país.

El producto final, en este caso, de una obra con un acercamiento transdisciplinario musical y lírico: el madrigal. Un madrigal repleto de figuras retóricas y convencimientos del compositor en cuanto a una estética nacionalista, producto de la lucha contra la transculturación y pérdida de lo nuestro, de lo propio, de lo autóctono, de la idiosincrasia de ese venezolano que se refleja, como Narciso en el espejo, en una poesía lindante de cromatismos y sincretismos del llanero, en todo su esplendor: lo venezolano.

Este trabajo de investigación va a estar distribuido en cinco capítulos en los que se abordaron y ampliaron los criterios anteriormente fijados.

Estos cinco capítulos estarán relacionados entre sí, con el fin de postular *UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA A LA OBRA DE ALBERTO ARVELO TORREALBA EN LOS MADRIGALES MATA DEL ÁNIMA SOLA DE ANTONIO ESTÉVEZ Y ALLÁ VA UN ENCOBIJADO DE ANTONIO LAURO*. Después de una introducción que pondrá al corriente a los lectores sobre la naturaleza del trabajo de grado y la estructura del mismo.

ASÍ SE VA...

Aspectos generales de la investigación. Los cuales contendrán: planteamiento del problema, objetivo general y objetivos específicos, justificación, ubicación del objeto de estudio en el contexto, metodología y esquema de la investigación.

YA PODRÁS DECIR AHORA, AQUÍ DURMIÓ CANTA CLARO

Estará destinado a explicar la poesía de Alberto Arvelo Torrealba y su poetización del llano venezolano, a través de la investigación documental se revisarán y expondrán las características de la poesía nativista, lo que nos permitirá conocer cuáles son los elementos de la poetización del llano. De la misma manera, la teoría Estilística de Dámaso Alonso, la cual se aproxima a la idea de signo lingüístico de Saussure. Significado-significante. Significante, material físico y acústico del verso. Significado, lo que se

produce en el lector. Carga contenida de esa imagen sonora, “*estilística de la forma interior*”. Suma de aspectos: intuición, dimensión psicologista, rechazo de la historia de la literatura, ausencia de juicios de valores y planteamientos lingüísticos

SIN TI POR EL ALMA ADETRRO

Tendrá como objetivo revisar la formación del imaginario musical venezolano a partir de los Compositores de la **Escuela de Santa Capilla**. (madrigalistas), en Antonio Estévez y Antonio Lauro. Con base en la investigación documental, dibujaremos los primeros registros sobre la actividad musical venezolana, sus antecesores: la **Escuela de Chacao**, y la **Escuela de Santa Capilla**, como la más importante del siglo XX, en cuanto a música académica se refiere, en Latinoamérica.

Y EN SU SILENCIO SE PASMA, TU CORAZÓN DE FANTASMA

Este capítulo comparará la imagen acústica y visual como referentes del llano venezolano en los madrigales: ***Mata del Ánima Sola*** (Estévez), ***Allá va un encobijao*** (Lauro). Referente a la teoría literaria a trabajar para la composición de la investigación, por la visión totalizadora, global, holística,

de la poesía y de la música, con el fin de crear nuevos mundos de imaginarios finiseculares de las artes, se tomará en cuenta a los *Siete principios del pensamiento vinculante* de Edgar Morin en la obra **La cabeza bien puesta (1999)**. Se hace necesario emplear estos principios por aproximarse como estrategia transdisciplinaria a la investigación planteada. Con dos vertientes la música y la literatura plasmada en una gran obra. De tal forma, comenzaremos a ahondar sobre el término de *transdisciplinariedad*. Morin (1999), en este aspecto señala:

Se trata a menudo de esquemas cognitivos que pueden atravesar las disciplinas, a veces con una virulencia tal que las coloca en dificultades. De hecho, son complejas cuestiones de ínter, de poli, y de transdisciplinariedad que han operado y han jugado un rol fecundo en la historia de las ciencias; se debe retener las nociones claras que están implicadas en ellas, es decir, la cooperación, y mejor, articulación, objeto común y mejor, proyecto común. (pág. 126)

Estos esquemas cognitivos se trasladan de una disciplina a otra para observar con un nuevo ojo el texto literario conjuntamente con el texto musical: la partitura.

En este devenir de pensamientos, Edgar Morín, plantea *Siete principios para un pensamiento vinculante*, que se explican a continuación:

1. *El principio sistemático y organizativo* que une el conocimiento de las partes con el conocimiento del todo.
2. *El principio holográfico* en el que cada punto contiene la casi totalidad de la información del objeto que representa. Es decir, la parte está en el todo, y el todo está en la parte.
3. *El principio del bucle retroactivo o retroalimentación*, introducido por Norbert Wiener, permite el conocimiento de los procesos autorreguladores. La causa actúa sobre el efecto y el efecto sobre la causa.
4. *El principio del bucle recursivo* supera la noción de regulación por la autoproducción y autoorganización. En el que los productos y los efectos son en sí mismos productores y causantes de lo que los produce.
5. *El principio de autonomía/dependencia (auto-eco-organización)*: los seres vivos son seres autoorganizadores que sin cesar se autoproducen y, por esta causa, gastan energía en mantener su autonomía.
6. *El principio dialógico* une dos principios o nociones que deberían excluirse entre sí pero que son indisolubles en una misma realidad. Tenemos que concebir una dialógica orden/desorden/organización desde el nacimiento del Universo.

7. *El principio de reintroducción del que conoce en todo conocimiento.*

Este principio opera la restauración del sujeto y no oculta el problema cognitivo central: desde la percepción a la teoría científica, todo conocimiento es una reconstrucción/traducción que hace una mente/cerebro en una cultura y un tiempo determinados.

Y TRAS TANTO CAMINAR, LLEGUÉ A TE QUIERO LO MISMO

Con este apartado se culmina la investigación y con él se pretende valorar la trascendencia de la poesía nativista de Arvelo Torrealba para la formación del imaginario finisecular en la música académica venezolana. Bajo un profundo estudio, de análisis y opiniones de músicos de relevancia estatal y nacional.

La palabra

... Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas.

Pablo Neruda

CAPÍTULO II

YA PODRÁS DECIR AHORA, AQUÍ DURMIÓ CANTA CLARO

La poesía fundacional

Un largo proceso de construcción de una identidad, de una república, fue una de las cosas que nos dejó la Guerra de Independencia. Todas las manifestaciones artísticas surgieron desde la guerra. Lo bélico, la heroicidad, lo épico, el canto al gran héroe, el humor, las ironías, son los temas de las letras, la plástica y la música del momento. (Zambrano, 2006)

No obstante, las formas narrativas como cuentos y novelas, fueron tardías. La poesía, en cambio, proliferó amén de repetir los cánones europeos de imitación literaria. El sentido de libertad fue el común denominador de todos estos artistas. Bien lo plantea Romero (2002), en su libro **La sociedad de los poetas muertos**:

... lo sentimental y metafísico, lo lírico y lo épico, lo nativo y lo exótico, lo criollo y lo europeo, lo histórico y lo ficticio, el bien y el mal, el orden y el caos, lo letrado y lo bárbaro (lo cual hace que se

perciba en el orden cultural y literario un panorama movido también por lo dicotómico). La heterogeneidad de nuestra identidad cultural, parece admitir, para lo mejor y lo peor, que seamos románticos y clásicos, al mismo tiempo, liberales y conservadores, salvajes y letrados. (pág. 19)

En la época colonial, lo que hoy es Venezuela tuvo el estatus de Capitanía General y no contó, pues, con el esplendor de una corte virreinal. Gracias a la figura de Bolívar, el país contó con una participación protagónica en la emancipación, pero al morir y resquebrajarse la *América toda*, en repúblicas independientes Venezuela, pasó a una situación periférica. Por la situación en el continente, somos como lo expone Romero (2002), *todo y nada*. Esto hace que la nación, se fortalezca de todo el subcontinente: caribeño, andino, llanero, selvático. *“Es el alma del mestizo la que va a darle su psicología a la nación y caracterizar su historia. Atormentada por sus dos pasiones fundamentales: la igualdad y el mesianismo”.* (Úslar, 1995: 18)

El mestizo es producto del sincretismo entre españoles, indios y africanos. Poco a poco, los ideales libertarios contra el yugo español pululan entre el pueblo. La república, la libertad, el sueño bolivariano, el sueño mirandino, y de tantos otros patriotas que lucharon por la pasión de la igualdad. Una tierra llena de hombres y mujeres con olor a patria. Lo heterogéneo en nuestra identidad, parece admitir, que seamos románticos y

clásicos, liberales y conservadores, salvajes y letrados. La poesía frente al espacio histórico, social, político y cultural da los primeros pasos hacia una república cultural idealizada por escritores de la talla de Bello, Lazo Martí y Pérez Bonalde.

El primero, Andrés Bello fue uno de los intelectuales más importantes del siglo XIX, con extensa obra tanto en la gramática, como en poesía y ensayos. Un hombre que poco a poco hilvanó la historia de una América pensada en América, buscando incansablemente la unidad cultural hispánica, libera la gramática castellana de la imitación latina y la re-hace. Construye en su cosmovisión a unos americanos en una abierta patria común, y es en la dicotomía lengua/habla, donde el *maestro* se apoyará. Es una extraordinaria hazaña, viva, fecunda y combatiente.

Sus grandes silvas americanas: **Alocución a la poesía** (1823) y **Silva A la agricultura de la Zona Tórrida** (1826) trazarán con un lenguaje bucólico lo hermoso de la patria: lo exótico del paisaje, los colores, el viento, los climas.

*¡Salve, fecunda zona
que al sol enamorado circunscribes
el vago curso, y cuanto ser se anima
en cada vario clima,
acariciada de su luz, concibes!* (Bello, s/f: 05)

El paisaje nacional será el vehículo de los primeros pasos de una poesía fundacional. Una poesía de la nación. Este paisaje que se reescribe continuamente, reinventándose, dibujando el perfil cívico de la nación desde el sector letrado colonial que asumían la responsabilidad de establecer las reglas de convivencia de un país que surgía de lo cotidiano, desde el paisaje, desde el romanticismo. La imagen del paisaje será en cierta medida el hilo conductual de la construcción de la poesía con una mirada fundacional. Extasiada en sus colores, en sus rituales, su exuberancia, por supuesto, impregnada bajo un modelo ético, estético y político.

El país, en el 1800, recibía a Alejandro de Humboldt, cargado de inmensos libros. Venía a inventariar y revelar la hermosa naturaleza americana y venezolana al mundo. Para Bello, este acontecimiento marcaría un rumbo decisivo en su vida. Las razas, los astros, las plantas, las montañas, los ríos, las lluvias, entre otras cosas, eran partes de un proceso inmenso donde estaba tejido el destino del hombre y su república. “¿*Qué es la Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida sino un catecismo de vida para la gente criolla y un programa de acción pública para las nuevas patrias?*” (Úslar, 1995: 125)

La presencia del paisaje en esta literatura, es un rasgo esencial de lo americano frente al español. La manifestación y descripción de todas las plantas del valle natal. La naturaleza como esencia literaria. Julio Miranda, citado por Chirinos (2005), en el libro **Eugenio Montejo: la vocación romántica del poema**: *“El paisaje de las silvas de Bello es un inventario apretado que da constantes saltos geográficos, esbozando cada vez una rápida visión especializada”* (p.99)

Más adelante, Pérez Bonalde, considerado como cima de la literatura romántica venezolana en su poema **Vuelta a la patria** (1875), describe de la interiorización del paisaje natural, así como se canaliza el desborde emotivo y el sentido de pertenencia de la tierra natal, como representación del amor de la madre ausente. Nuevamente, es el paisaje el poseedor de los múltiples registros de la construcción de una identidad nacional. Hijo del destierro y de muerte a su alrededor, escribe el gran canto de evocación de una nación a través del paisaje.

*¡Caracas allí está; sus techos rojos
su blanca torre, sus azules lomas,
y sus bandas de tímidas palomas
hacen nublar de lágrimas mis ojos!
Caracas allí está; vedla tendida
a las faldas del Ávila empinado,
Odalisca rendida
a los pies del Sultán enamorado.
(Miliani-Urdaneta. 1999:287)*

El neorromanticismo perezbonaldiano se desborda dentro del poema **Vuelta a la patria** (1875), como lo plantea Chirinos (2005) “... es el espacio feliz, el espacio poblado de poesía y que ahora convoca la amorosa memoria...” (p 95). Memoria del reencuentro de la patria, de la madre muerta, del paisaje que refleja los estados de ánimo del poeta a través del sutil juego de la descripción de la naturaleza.

En ese marco del romanticismo al criollismo, se sitúa Francisco Lazo Martí, con un criollismo elevado. El llano venezolano lo aborda desde su nacimiento: Guárico, Apure y Barinas, serán los estados que verán la evolución de su profesión: médico, con un gran apostolado de sensibilidad y de ayuda al prójimo. Las condiciones anímicas, entre la fe y la razón, sus sentimientos religiosos y sus conocimientos científicos, se disputan. Lo convertirán en un poeta de espíritu atormentado por las sombras nocturnas y las incertidumbres. Esto lo simbolizará por medio de los elementos de la naturaleza en el poema **Silva Criolla** (1901). En él, aparecen según la descripción de Miliani y Sambrano (1999), cinco grandes conjuntos temáticos:

- Ideario social, ético y político
- El paisaje llanero
- El hombre del llano y sus faenas

- La melancolía
- La duda metafísica. (p 434)

Cinco elementos de importante descripción de una poesía nativista, presentes de manera transversal en la poesía que repercutiría en el siglo XX.

Guiado por su llanería, Arvelo Torrealba ha hecho contribuciones valiosas para la mejor comprensión del nivel de las imágenes lazo-martianas, de los cambios estacionales de aquella región, de la trashumancia de los ganados, de la flora y de la fauna. (Miliani-Urdaneta, 1999: 459)

Zambrano (2006), en su texto **El paisaje y la palabra creadora:**

(h)ojeada sobre la poesía fundacional, plantea:

...retoma una tradición vernácula que arranca con las silvas americanas de Bello, se tamiza en la estética de sus seguidores y se extrema en la propuesta temática del <<lar nativo>> no como simple nostalgia, sino como reafirmación de un valor nacionalista que pasa por recuperar la nomenclatura y entender la geografía como valor yuxtapuesto de lo nacional. (p. 211)

La poesía de Bello, Pérez Bonalde y Lazo Martí, salvando las distancias cronológicas, fundan un proyecto de nación, de república con una identidad desde, para y por el paisaje. Construyen además un concepto de poesía fundacional. Unos rasgos que serán característicos de los escritores

de la época: el paisaje será el punto de partida, para reencontrarnos con nuestras raíces, y todo lo que incluye: los miedos, los mitos, la melancolía la faena del llanero y del *chaparro* (símbolo de la tenacidad del llanero), frente a un llano que nos permite sentir que sólo la inmensidad existe. Gallegos, en su novela **Cantaclaro** (1934), desde la narrativa, describe con gran exacerbación lo hermoso del llano, de la sabana que arranca del pie de la cordillera andina. En este particular, Cañizales (1953), en su texto **El paisaje en la literatura venezolana**, nos ilustra sobre el criollismo como tendencia literaria e histórica de la nación a fin de poder observar los elementos propios de la naturaleza, pero esta vez desde la óptica literaria.

El criollismo nació, entre nosotros, más que de una corriente o moda literaria, por una causa del medio geográfico. Los montes, los ríos y animales se paseaban hasta ayer no más por las calles de las más de nuestras ciudades y pueblos, como unos comunes transeúntes. En diversos casos había que cederle el paso a la vaca o al burro, que discurría como nosotros por calles y aceras. Con esos elementos frente a la vida no cabía más que retratarlos, transformándolos en personajes de ficción. El criollismo cumplió una etapa, no sólo literaria –como que la literatura también es historia–, sino específicamente histórica del país. (pág. 133)

El siglo XX, será el inicio del grito:

¡Regionalismo! ¡Regionalismo!... ¡Patria! Literatura nacional que brote fecunda del vientre virgen de la patria; vaciada en el molde de la estética moderna,

pero con resplandores de sol, del sol del trópico, con la belleza ideal de flor de mayo, la mística blanca, con perfume de lirios salvajes y de rosetones de montaña, con revolotear de cóndor y cabrilleo de pupilas de hembra americana. (Miliani, 1985:37)

El acercamiento a estos escritores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, nos puntualiza un panorama de la literatura de la nación que confluye desde lo romántico hasta lo criollo en un verso, en una poesía. Como bien lo revela Miliani y Sambrano (1999), en párrafos anteriores el paisaje será el punto de encuentro para comenzar a escribir la historia que *brotó desde el vientre virgen de la patria*. Las imágenes de nuestra naturaleza ahora enfocada desde el ángulo literario tomarán un nuevo sentido de pertenencia, no sólo en la escritura, sino en el palpar y en el contacto íntimo con ella.

Es tiempo de que vuelvas, es tiempo de que tornes

En Venezuela, en el año 1909, nace el grupo La Alborada. Impregnados de imágenes modernistas, construirían un nuevo amanecer en las letras venezolanas. En 1918 un grupo de poetas sale a la luz pública y fue reconocido como La Generación del 18. En 1919, apareció el libro **Nuevos Poemas** de Enrique Planchart, y parece anunciarse un nuevo estilo

al abordar y realizar el trabajo de la imagen, liderizados por Enrique Planchart y Fernando Paz Castillo. Crean diferentes tendencias, pero los une la voluntad de estilos signada por una ruptura frente a la estética modernista. (Miliani, 1985).

Es así que, para el año de 1940, surge, dentro de la larga y difícil renovación que vivía nuestro país, el grupo Viernes, el cual elevó los niveles intelectuales de nuestra literatura. Este grupo logró nutrirse de varias corrientes, desde el romanticismo metafísico alemán, hasta el surrealismo. Quizás por esta causa, la poesía venezolana adquiere a partir de la presencia de Viernes, un carácter introspectivo y metafísico.

Más adelante, el grupo Sardio, hacia 1955, empezó a canalizar las nuevas inquietudes literarias. Lo integraban poetas, narradores, artistas plásticos y músicos.

Luego, nacerá un nuevo grupo que concretó unos propósitos revolucionarios: El techo de la ballena, cuya acción principal se cumplió entre los años 1961 y 1965, celebró recitales de calle, foros explosivos, exposiciones agresivas como el **Homenaje a la necrofilia** (nov. 1962), destinado a escandalizar a la burguesía. Fue una exposición irreverente de Carlos Contra maestre, a quien se atribuye el nombre del grupo, tomado de una cita de libro de Borges, sobre literaturas escandinavas. Era un tardío

regreso a las veladas estridentes de Dadá y a los actos subversivos de la Revolución surrealista.

Redactaron tres manifiestos que aparecieron sucesivamente en una revista que tenía por título **Rayado sobre el Techo**. El primero de éstos, **Para la restitución del magma** (marzo, 1961), el segundo aparece en el número 2 de la misma revista (mayo, 1963), y el tercero tiene como título **¿Por qué la Ballena?**, firmado por Adriano González León. La reproducción de estos tres textos es una muestra clara del vigor de planteamientos estéticos e ideológicos expuestos con bastante agresividad y que definen el carácter fundamentalmente polémico del grupo. (Santaella, 1986)

Para el año 1980, animada por Oswaldo Trejo, Antonia Palacios dicta un taller de poesía patrocinado por el CELARG, **Calicanto**, nombre de la casa de la escritora, que establece un santuario de la *bohème* donde por largas décadas se fueron tejiendo redes de amistad, encuentro de amigos, encuentro de saberes de la poesía, y cito a Bretón: “Tanto el amor, como la poesía nace en el lecho”. Fueron así surgiendo dos legendarios grupos: Tráfico y Guaire.

El grupo Guaire, estaba integrado por jóvenes nacidos en Caracas, en su mayoría estudiantes de la Universidad Católica “Andrés Bello”, y buscaban un lenguaje que interpretara la realidad urbana. Sus integrantes

iniciales fueron Rafael Arráiz Lucca, Luis Pérez Oramas, Nelson Rivera Prato, Leonardo Padrón, Armando Coll Martínez y Javier Lasarte. En 1981, hicieron público un texto (especie manifiesto) titulado *Somos una poesía que no puede ser otra*, donde expusieron sus ideas sobre la poesía venezolana y defendieron su propia estética. (Santaella, 1986)

El grupo Tráfico arremete también contra la poesía sustentada en la teoría de los signos en rotación, poesía que se ufana en su gloriosa inutilidad. En cambio, proponían el uso del diálogo para comunicarse con el lector de manera directa. Tomaban el signo tan sólo como un ícono que transmitiera y expresara la fuerza de su voz. Un elemento de uso social.

La literatura venezolana desde el año 1900 al 1980 fue renovada cada veinte años. La juventud de la época enamorada de los grandes ideales literarios, revolucionarios, filosóficos ávidos de conocimientos logró inyectar sangre nueva a ese espacio literario, musical y pictórico. Los grupos literarios, se levantaron con la firme convicción de hacerlo diferente y cada uno aportó lo necesario para construir un imaginario de ese siglo rico en posibilidades imaginativas de su propia estética.

A la par de todo este renovar y como lo comenta el tango de Gardel *que veinte años no es nada*, en nuestro país, la Escuela de Canto y Declamación (hoy, José Ángel Lamas), la Escuela de Santa Capilla, la

escuela de compositores creada por el maestro Vicente Emilio Sojo, se impondrá como punto de referencia en la composición madrigalista del continente americano. Estilísticamente, la más sólida e influyente escuela de composición venezolana conocida hasta el presente. (Arteaga, 2011)

Concebida como escuela nacionalista en un país -nacido bajo la estela del oro negro-, impregnado de compañías transnacionales, será necesario imponer nuestra cultura por sobre otra, en especial la académica. De esta forma, Alberto Arvelo Torrealba, sería el escogido para determinar el objetivo de la escuela. Poeta barinés, último poeta nativista, construye una poesía donde el llano venezolano se hace y deshace frente al lector, con una dimensión mítica, que la convertirá en una metáfora de gran expresividad lírica y musical. Ninguno como él ha logrado poetizar el llano con esa riqueza musical y lingüística que lo caracteriza. Acevedo (2005), en el prólogo de la **Antología poética** de Alberto Arvelo Torrealba explica:

Escogió las formas expresivas que galopan más al severo ritmo de los pulsos arpistas o bandoleros, cuatristas y maraqueros que hacen mejor concierto con los redondeos cíclicos de nuestras faenas ganaderas o agricultoras, en que se comulgan con la cosecha o con la trashumancia vaquera... en ala de su más puntual vehículo literario, para que todo encuentre acabamiento en las orgías ebrias, corporales y anímicas, y tal vez en la muerte. (p. 13)

El verso a flor de labios, con rigor auditivo, que brota como brotan las ninfas purísimas del manantial, recreará en líneas pentagramadas la conjugación exacta de las sílabas tónicas y su ritmo interior con el *moderato sostenuto* de las partituras, propiciando que compositores como Antonio Estévez, compusiera la obra musical académica por antonomasia venezolana del siglo XX: **La Cantata Criolla, Florentino el que cantó con el Diablo.**

De los versos de este extraordinario poeta, el llano, el mito, la leyenda, las garúas, el espinito, la idiosincrasia del llanero, las creencias, la soledad, los espantos, la inmensidad del cielo nocturno, serán elementos claves para la concepción de un lenguaje capaz de poetizar al llano, donde una vez más la conjugación de acordes, los efectos, los crescendos, la atmósfera, establecerán la dicotomía necesaria entre música y poesía.

Dicotomía que, se hace presente en la concepción del madrigal, como forma musical nacida en el siglo XVI, del mismo modo, como un producto transdisciplinario, donde se conjugan la música y la poesía, en un gran acorde de voces polifónicas, contrapuntísticas, que juegan con las metáforas e imágenes creadas por el poeta.

Desde "**Cantas**" su primer libro, hasta "**Glosas al Cancionero**", el último, Alberto Arvelo Torrealba mantiene una maestría indiscutible en la recreación de una temática popular propia de nuestros llanos, dándole categoría estética a la copla, a la décima y al romance criollo y rescatando fecundos motivos de nuestro folklore para la función culta de la poesía. El secreto de Arvelo Torrealba, su clave poética, es un sentimiento para ser compartido, para ser reconocido emotivamente. Es facultad rara de quien leyó, escribió y anduvo lejos y no llegó a desarraigarse.

Fue nativista Alberto Arvelo Torrealba, término que corresponde a los poetas que expresan lo venezolano, según él mismo lo aclaró. Ve el llano de forma diferente al llanero de mitad del siglo XX, como si fuera el único humano que lo habitara. Un llano de jolgorios con aguardiente y música propia, de joropo y contrapunteo. Nos comenta Mannarino (2005): *"Alberto creó una poesía distinta...en correspondencia con su vocación de trovador: Echando atrás la memoria, en examen minucioso, me doy cuenta de que había en mí desde niño, una invencible vocación que yo la llamaría trovadoresca"* (pág. 11)

El trovador, el cantor del llano, que reflexionaba acerca de lo hermoso y lo trágico de la vida. Su poesía surge del llano y de él absorbe todas las imágenes con que se expresa la esencia de la tierra y el sentir del llanero, poetizando el llano con un verso, con un canto, con una palabra, con un rocío de los dioses en sus coplas.

Una referencia para nuestro escritor, serán las obras de Rómulo Gallegos, **Cantaclaro** (1934) y **Doña Bárbara** (1947). En éstas se plasma la idiosincrasia del llanero y de aquel personaje llamado Florentino, que será la representación en buena parte de la identidad venezolana. Un hombre valiente, guerrero, luchador, capaz de enfrentarse a grandes males, buen cantador, enamorado, melancólico: un héroe homérico. En el prólogo del texto **La geografía venezolana en la obra de Rómulo Gallegos** de Juan Liscano (1984), referente a este tema comenta:

El paisaje es principal personaje de la obra de Gallegos. De narrador psicológico se convirtió en poeta. Las descripciones de paisajes llaneros tienen grandeza y lirismo contagioso. Es el hombre solo en estado de meditación frente a la naturaleza virgen. El espacio y el tiempo se vuelven llanura. (p. 17)

En cuanto a las características de la poesía nativista de acuerdo con diferentes autores como: Sambrano y Miliani (1999), Mannarino (2005), Acevedo (2005), Mazzei (2005), Cunill (2009), Márquez (2006), se puede

establecer ciertos rasgos como una propuesta de esta tendencia en la literatura:

- ✓ La metáfora en el habla cotidiana del llanero.
- ✓ El sonido del verso en conjugación con la música: el contrapunteo.
- ✓ Lo devocional
- ✓ Lo mágico-religioso
- ✓ La soledad
- ✓ La costumbre
- ✓ El río
- ✓ El sonido del llano
- ✓ Los colores del llano
- ✓ La geografía
- ✓ Las aves
- ✓ La vida del llanero
- ✓ La luna
- ✓ El ritmo del llano, expresado en su clima.
- ✓ Los cantos: amorosos, filosóficos, irónicos, picarescos, épicos.
- ✓ Los refranes característicos

En esta lista de características que se establecen, se resumen el compendio de temas de la obra completa del poeta barinés.

*La cañada dijo luna
El estero dijo garza
A ti no más te dire
Lo que dijo la guitarra
(AAT, p. 37)*

El tema popular, específicamente extraído del llano venezolano y de la vida del llanero, las formas métricas y estróficas populares, un profundo contenido reflexivo, netamente vivencial que universaliza la angustia del poeta ante el mundo y la vida, y la expresión estética ricamente elaborada, constituyen la esencia de la poesía de Arvelo Precisamente, ese tono reflexivo y existencial que podremos apreciar en el poema nº 5 de su libro “**Cantas**” (1933), **Allá va un encobijado:**

*Allá va un encobijado
por el peladal pampero:
así se va mi esperanza
sin ti por el alma adentro.*

*Llanos, y llanos, y llanos
crucé por ir a “Tu Olvido”
y tras tanto caminar
llegué a “Te quiero lo mismo”.*

*Sin ti por el alma adentro
me acordé de cuando iba
por la llanura lloviendo.(p.7)*

En el texto **Semblanza de Alberto Arvelo Torrealba** del escritor Alexis Márquez Rodríguez (2006), nos comenta sobre una entrevista al poeta publicada en 1965, de cómo y cuándo se produjo la adopción de estas formas poéticas.

Hoy puedo seguir, huella a huella, los rasgos evolutivos que sin darme cuenta recorrí (...). Las saetas populares atraían mi interés, y la copla se hizo canta, forma micropoemática por mí ideada, en que la quarteta del medio sugiere unos compases de cuatro., entre las dos voces de un contrapunteo breve y estilizado. Después me subyugó en la barriada octosilábica, la sexteta hernandiana del Martín Fierro, con esa valentía del cuatro verso que cambia el consonante. Intuí en esa forma de rezago de la décima, a la cual podríamos la redondilla inicial. (p. 31-32)

Arvelo Torrealba, en su gran capacidad intelectual crea una estructura formal poética que utilizaría en su libro "**Cantas**" (1933), con más de cuarentas poemas en su haber. Es un texto lírico donde la desesperanza y la inmensa tristeza se mueve como columna vertebral en las palabras habladas, luego, en esas mismas palabras cantadas, se reinventarán con un tono melancólico.

Los registros múltiples de la literatura, el gran paseo desde los griegos hasta las vanguardias en Occidente. Más adelante, en Venezuela en los siglos XIX y XX, con todas las tendencias y los grupos literarios con la

escuela nacionalista de música: Santa Capilla vinculada estrechamente con la ferviente pasión por lo autóctono, por lo nativo, por lo venezolano. La gran conjugación entre música y literatura, presente en estos períodos y tendencias, van a definir la construcción de un paisaje, de una república, desde lo fundacional. Creer y crear el estado venezolano.

La poetización del llano o la llanerización por parte de Arvelo Torrealba, desde una nación que orienta hacia el plano del estilo, es una poesía doliente de amor de mujer y de llanura en tres grados (Acevedo 2005:18):

a) *Prevalencia de mujer*

*Yo bebí tu zumo ardiente
campo de bravo cañedo
tierra del ansia y no puedo,
ruta de adiós y quién sabe.*

b) *Prevalencia de llanura:*

*Aquí estuvo el hato, padre
que nos dio sombra otro tiempo;
en este alambre caído
se me enredaron los sueños.*

c) *De guayabo y de lejura:*

*Yo anduve con suerte triste,
me la puso triste el llano:
entre mi vida y tus ojos
las llanuras de San Carlos.*

Luego del romanticismo, como tendencia, los estudios literarios nos dejaron una herencia bastante definida hacia el plano del estilo. Creándose dos caudales determinantes; el primero, la vía historicista. Por otro, la visión existencialista.

Cuando me pongo a pensar

La Estilística de los hermanos Alonso, críticos españoles, herederos de la tradición filológica de Ramón Menéndez Pidal, hace hincapié en el plano del habla saussureana, la estilística del individuo. Centrada en la expresión lingüística que caracteriza a una obra, un autor o una época. La estilística genética de Dámaso Alonso descrita en el Libro de Gómez (1996),

La crítica literaria del siglo XX, plantea:

La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra, o de un grupo de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras. Y el estilo es el modo en que el escritor organiza e interpreta la realidad, con lo que orienta estos análisis hacia terreno de semántica ideológica y sociológica; el estilo no es sólo el reflejo del sentimiento de los individuos, sino el punto de conexión de los escritores con la ideología en la que su obra se inscribe, bien para aceptarla, bien para rechazarla. (pág. 68)

La frase clave de esta cita *organiza e interpreta la realidad*. Una realidad circundante de criollismo, del verso del llanero a flor de labios, Arvelo Torrealba, se inscribe bajo esta teoría porque su lírica cargada de gran emotividad nacionalista, bajo el esquema del nativismo, se hace presente en cada verso. Podemos observarlo en la canta escrita por Arvelo Torrealba (2005) y compuesta en madrigal por el maestro René Rojas grabada por el Orfeón de la Universidad Central de Venezuela (1974) con el nombre de Copla:

*Con el dejo de este cuatro
me acordé de cuando iba
de noche en mi buey cansado.
Y el hato en la lejanía.*

*Allá van los carreteros
por el banco a media-luna:
abren callejones tristes
los ecos de sus guaruras.*

*El hato en la lejanía
en la garganta de un gallo
me guiñó su lucecita.
(pág.38)*

En el texto de Gómez (1996), Dámaso Alonso desarrolla la idea de que la obra literaria es aquélla que tiene algo que decir, y lo dice todavía al corazón del hombre. Desde este punto de vista, nuestra poesía fundacional, planteada en este caso, con tres autores Bello, Pérez Bonalde y Lazo Martínez nos ilustra la magnificencia del paisaje americano frente al europeo, su gran

biodiversidad: lo cálido frente a lo frío, el norte frente al sur. El corazón de un hombre de grandes ansias de libertad, de república, y que precisamente se refleja como Narciso frente a la literatura, en la orilla del misterio. El misterio se llama amor y el amor es poesía, comprendiendo el espíritu de una nación con las obras de su literatura.

Nuestro autor se aproxima a la idea del signo lingüístico de Saussure, para analizar las funciones que pueden producirse entre significante y significado. Siendo el significante el material físico y acústico del verso, soporte del juego de significaciones que en el lector, han de reproducirse. En cambio, el significado, es la carga contenida en esa imagen sonora y puede corresponder a uno o varios conceptos.

Trasladando este concepto dicotómico a la esencia del madrigal venezolano, con base en la teoría estilística de Dámaso Alonso y partiendo de la **Teoría de los Afectos** de Giulio Caccini (1601) "*El afecto en el que canta no es otra cosa que una expresión de la palabra por medio de diversas notas y de varios tonos, hasta conmovier el ánimo del que escucha*". (p 12). El significante sería la palabra del poema escrita en papel pentagramado a través de la notación musical con un ritmo definido por la conjugación perfecta de sílabas tónicas y en tiempos fuertes musicales; y el significado la

entonación, primero melódica y luego armónica gracias al juego de voces polifónicas desenvueltas en el madrigal y lo que éste produce en el cantante y, por supuesto, en el oyente.

Ejemplo vivo de esta situación, lo encontramos en los primeros cuatro versos del poema *Mata del Ánima Sola* del libro **Glosas del Cancionero** (1940) de Arvelo Torrealba y la propuesta musical del maestro Antonio Estévez en su madrigal de nombre homónimo, compuesto en 1961. El contenido expresivo del solo de tenor en estos primeros compases, nos remite inmediatamente como oyentes a la esencia del llano. Para Martin Heidegger (1982):

Laudes es la palabra latina para cantos. Recitar un canto es cantar. El canto es la reunión del Decir en canto. Si no alcanzamos a comprender el elevado sentido de la canción como Decir, entonces deviene en la puesta en música retroactiva de lo que es hablado y escrito (pág. 148)

El decir del llanero, en este caso, del solista del madrigal a través de la duración de notas largas y ad libitum del cantante nos narra el espacio físico y de la lejura, llamada por Acevedo (2005) del llano venezolano. Estévez como buen llanero, conoce la idiosincrasia de lo que se refleja en el canto de acuerdo al contexto geográfico donde se encuentre. Por ejemplo, los Andes venezolanos, su música está definida por un tiempo y un tempo

muy lento, reflejo del clima del páramo, muy frío, los procesos son más lentos. El vals es el ritmo por antonomasia de esta zona.

Si lo comparamos con el oriente venezolano, donde el sol aparece más temprano y la sensación del mar y el batir constante de las olas, su música tradicional, es una música mucho más rápida. El golpe y estribillo, el galerón y la forma de hablar del oriental nos comprueba esto. En el caso al cual nos remitimos, del llano venezolano; repleto de planicies donde la voz de Florentino retumba en esa gran sabana *que sobre su pecho desnudo, él se para a responder*. La inmensidad del llano, los caminos andan y desandan. En éstos la voz se expande sobre el territorio dibujado de nativismo.

En este sentido, la visión crítica de Alonso, representa el aporte más importante de la Estilística del habla, frente a la de la lengua; una suma de aspectos -intuición, dimensión psicologista, rechazo de la historia de la literatura, ausencia de juicios de valores, planteamientos lingüísticos-. Si recordamos, líneas atrás, Miliani y Sambrano (1999), describen cinco conjuntos temáticos presentes en la obra de Lazo Martí, y que serán de suma importancia para la literatura criolla y nativista del siglo XX.

Estos aportes, comparándolos con los conjuntos temáticos, se complementan con el texto poético, un texto de múltiples interpretaciones, capaz de fundirse con el lenguaje musical. Se realiza al significante por el hecho acústico y al significado por las emociones que trasmite, así la Escuela de composición más importante de Latinoamérica cultivará el nacionalismo por placer, como hecho histórico, político, social y cultural más importante de la nación. Lengua y habla, poesía y música, unidas como un signo lingüístico capaz de promover en el lector-escucha sensaciones indescriptibles, en un profundo mar de misterio y amor. Un texto transdisciplinario plasmado en la partitura.

De igual forma, Gómez (1996) que cita a Charles Bally, nos dice sobre la Estilística:

Estudia, por tanto, los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad (p. 62)

Si se remite al hecho de lo afectivo, un poeta que vivió por el llano, que reflexionaba acerca de lo hermoso y lo trágico de la vida del llanero. Su poesía surgió del llano y de él extrajo la mayor cantidad de imágenes,

impregnadas de miles de afectos. Su casa, sus padres, sus grandes amores.
“*El ser llanero es un gran limpiador de males de la piel, de la sangre, del espíritu*”. (Mannarino, 2005:13).

*Yo soy como el espinito
que en la sabana florea:
le doy aroma al que pasa
y espino al que me menea.
(AAT, p. 147)*

Dámaso Alonso (1976), lingüista español en su obra **Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos**, el único cauce por el que la obra puede crearse y actualizarse:

Reservo el nombre de obra literaria para aquellas producciones que nacieron de una intuición, ya poderosa o ya delicada, pero siempre intensa, y que son capaces de suscitar en el lector otra intuición semejante a la que les dio origen. Sólo es obra literaria la que tenía algo que decir, y lo dice todavía al corazón del hombre (p.204-205)

La intuición del verso del llanero aflorado de similitudes de su paisaje vecino. El triste sonido del aguaitacamino, los gritos estridentes y reiterados del alcaraván, las paraulatas, los pericos, las guacharacas, esa gran atmosfera que rodea al florentino venezolano. La obra literaria de Alberto Arvelo Torrealba plasmada como un hilo conductual en las obras musicales

de los compositores de Santa Capilla, nacen bajo la intuición y mirada del gran maestro Vicente Emilio Sojo. En sus clases de composición, el maestro exigía a sus alumnos:

- *Melodías sencillas, muy semejantes al canto gregoriano y al tono llanero, es decir, sencillez y pureza expresiva en el diseño melódico* (Calcaño, 1939: 96), registro limitado, cadencias bien preparadas y desarrollo melódico con abundancia de notas repetidas.
- Enfatiza el uso estricto de la polifonía, a través de puntos de imitación y los cánones, las fugas, invenciones y los *stretti*. Sojo habla de *“la fiel adaptación del ritmo musical al ritmo de la palabra.”* (Lira, 1977:47). Destaca en sus estudiantes de composición la diafanidad de la armonía, la proporción y equilibrio de las estructuras.

En este sentido, Cooper & Meyer (1960), nos hablan del acento y reconocen tres fuentes de acentuación rítmica. *Acentuación (dinámico), duración (agógico) o cambio melódico (tónico)*. (p. 6) Vemos aquí, como el maestro Sojo, siendo un gran autodidacta y con el gran empeño de la construcción de una música académica hecha en Venezuela, utilizando los recursos a su alcance, plasman en sus estudiantes la concepción de ritmo establecida en las teorías de Poe (1809-1849) y Halliday (1925).

En **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** (s/f)

refiriéndose al ritmo nos dice:

Interpretaba el carácter diverso del ritmo, cuyo poder ético se veía trabajar en la naturaleza, en el alma del hombre y en los orígenes del universo, como la imagen de la Creación y del Creador, y así explicaba el poder de la música de purificar el alma (p. 811)

Ritmo expresado en su naturaleza por medio del clima: invierno y verano y de éstos dependerá circunstancialmente la vida del llanero. La imagen del llano en estos dos momentos es proporcionalmente distante, diferente. Sojo, como gran creador musical inspira a sus estudiantes la magnificencia de estos hechos por medio de la lectura de la obra de Arvelo Torrealba. Les permite darse cuenta, por medio de la lectura de poemas en voz alta, con el fin de re-descubrir el ritmo interno del hecho literario, para así organizarlo e interpretarlo en el decir de sus notas.

Los madrigalistas, respondieron de forma consciente, adecuada al contexto histórico por el cual atravesaban. Siguiendo las instrucciones de su maestro, comenzaron a formar una unidad completa, irreversible de la música académica. En muchos casos, estos madrigales fueron asignaciones de las clases, y que en el desaparecido Orfeón Lamas, Coral Venezuela y el

Orfeón de la UCV se estrenaban como obras corales, escribiendo poco a poco lo que sería la historia de la música coral venezolana.

Una anécdota del Orfeón Lamas: mientras el maestro Sojo ensayaba una obra para voces oscuras de Antonio Estévez, las voces claras del coro se encontraban en otro salón sin hacer nada. En eso, llega el maestro Eduardo Plaza y Sojo le solicita que escribiera algo “para las niñas”. Plaza, escribe el madrigal **Nocturno**, letra y música de él. Una obra de una extraordinaria calidad sonora a tres voces.

La escuela de Santa Capilla y la obra poética de Arvelo Torrealba en concordancia con la teoría de Alonso, *tiene que atender al modo en que está construida la obra para averiguar qué delicia estética provoca*. (Gómez, 1996:83). Provoca, en primer lugar en el oído del cantante, significado; y luego, en el público. Esa delicia de respirar, vivir, ver, tocar el llano venezolano poetizado en los versos de Arvelo Torrealba. Floreciendo como el espinito en las voces de los coros en el mundo, donde el madrigal venezolano se difunda. La expresión más autóctona en cuanto a música académica venezolana se refiere.

“Una flecha disparada hacia el infinito, una mirada a donde quiera que esté Dios, una ausencia de peso: ése es el contorno primero del músico colonial, cuya vida pareció circular sólo hacia adentro”.

Antonio Estévez

CAPÍTULO III

SIN TI POR EL ALMA ADENTRO

La música en Venezuela durante el siglo XVIII

Los precursores nativos del campo musical se divisan a finales del siglo XVII, formados en la capilla de Catedral. Su máximo exponente fue Francisco Pérez Camacho, primer profesor de música de la recién fundada Universidad de Caracas (1721). Los hábitos borbónicos llegados con la instauración de la Compañía Guipuzcoana en 1730 introducen mayor flexibilidad y relajamiento en la sobriedad de ciertas ciudades. La fundación de la primera escuela privada de solfeo (1712), la proliferación de bailes y la constitución de una orquesta filarmónica (1759), encargada de ejecutar obras italianas de moda en España, allanan el camino para nuestro desarrollo musical en Venezuela a través del acercamiento a las obras musicales contemporáneas. (Plaza, 1990)

Las mejoras de los órganos y de los cantos en la Catedral y el fervor que experimentaba la música europea estimulan a los autores e intérpretes

criollos, dejando un notable repertorio de música sacra, a saber: te deum, misas, motetes, graduales, lamentaciones, pésames, tonos de navidad, salves y ofertorios, concebida por el primer grupo de músicos nativos de renombre. Destacan, entre otras partituras:

Misa de Fiscal (1789) de Bartolomé Bello (1750-1804), padre del humanista Andrés Bello;

Stabat Mater (s/f), para coro mixto a cuatro voces e instrumento, de Juan Manuel Olivares (1760-1792);

Misa de Difuntos (1779) a tres voces, de José Antonio Caro Boesi (1758-1783);

Niño Mío de José Francisco Velásquez, padre (1755-1805); y

Pésame a la Virgen de Pedro Nolasco Colón (1770-1813). (Plaza, 1990)

Del género profano sobrevive, únicamente, **Dúo de Violines**, atribuido a Juan Manuel Olivares. En el último tercio del siglo XVIII, Don Pedro Ramón Palacios Sojo y Gil de Arratia, conocido comúnmente como el Padre Sojo, lleva a cabo una fecunda labor destinada a consolidar los estudios de música en los criollos. Agrupó a los talentos citados previamente en el Oratorio de San Felipe de Neri (1771), con la misión de conducir la enseñanza de otros ávidos jóvenes, calificados como la segunda generación de músicos criollos vinculados a la **Escuela de Chacao**. (Calcaño, 2001)

En esa escuela predominaban las formas religiosas, el sentimentalismo, y la sencillez de recursos armónicos y contrapuntísticos. Aunque su música es expresiva en lo emocional, carece de todo elemento afro o indio. Tienen el mérito de representar el orgullo nacional puesto que fueron creadas, de manera exclusiva, por músicos nacidos y educados en nuestro territorio. Estas generaciones idearon obras que, a juicio del investigador Juan Bautista Plaza (1990), estaban al día con las de la Europa de entonces. Su estilo permaneció vigente hasta bien entrado el siglo XIX.

Sus piezas reflejan el clasicismo europeo de *Vivaldi* y *Pergolesi* y de los vieneses *Pleyel*, *Mozart* y *Haydn*. Desintegrado el grupo a la muerte del Padre Sojo, varios de ellos entran en contacto con el repertorio profano modificando sus composiciones y formalismos. Entre las obras más trascendentales figuran:

Popule Meus (1801), todavía interpretado en Semana Santa, de José Ángel Lamas (1775-1805);

Monte de los Olivos (aprox. 1801) (Didier, 1993:83) de Cayetano Carreño (1774-1836);

Canción Americana y Tu nombre, Bolívar, la fama elevó, (1827) dos cantos patrióticos, de Lino Gallardo (1773-1837);

Benedictus (1799) a tres voces, y **Salve (1800)**, a cuatro voces, ambas de Juan José Landaeta (1780-1814); y

Coplas a Jesús y Tono a la Santísima Cruz, de poco misticismo, de José Francisco Velásquez, hijo (1781-1822). (Calcaño, 2001)

No obstante las dudas persistentes, se le adjudica a Lino Gallardo la autoría musical del Himno Nacional de Venezuela *Gloria al Bravo Pueblo* y de la letra del alegre joropo, *La Perica*.

A partir del siglo XVIII se desarrolló en el país un fecundo movimiento cultural-humanístico gracias al crecimiento económico impulsado por la producción agrícola del cacao. A comienzos de esta centuria, se había fundado en Caracas una sociedad denominada La Filarmónica. En 1759, con motivo de la proclamación del rey Carlos III, se celebraron grandes fiestas y representaciones de comedias en San Sebastián de los Reyes (estado Aragua), que fueron acompañadas por conjuntos integrados por clarineros, cajeros, violineros y chirimiteros, como anota el ilustre musicólogo José Antonio Calcaño (2001) en el texto **400 años de la música caraqueña**, o sea diríamos hoy, trompetistas, tambores, violinistas y tocadores de chirimía, que como ya se mencionó anteriormente, era un instrumento bastante parecido al clarinete.

Existía, pues, un movimiento musical, quizás no bien organizado, pero que rendía provechosos frutos a la comunidad. Esto se comprueba por un

documento de 1776 que menciona una orquesta que tocó algunos conciertos para festejar, en Caracas, las Bodas del príncipe de Asturias en Madrid. El historiador Arístides Rojas (1978), en su libro **Crónicas y leyendas**, afirma que en 1750 se fundó, en Caracas, una orquesta y relata la presentación en esta ciudad de un Auto a nuestra Señora de Rosario, cuya partitura contenía trozos para los personajes y partes para coro, además de la orquesta. En 1770 fueron traídos de la ciudad de México, 29 violines, y para las fiestas del Corpus de 1781 el Ayuntamiento contó con una orquesta de violines, violas, violoncelos, contrabajos, flautas, clarinetes, oboes, trompas, trompetas y bajones (fagotes). (Calcaño, 2001)

Éste es el movimiento musical que precede a las actividades del presbítero Pedro Palacios y Sojo (1739-1799), tío de Simón Bolívar, a quien el humanista y maestro Andrés Bello, en un artículo publicado en 1826 en su periódico *El repertorio Americano* le distingue como el fundador de la música en Venezuela. A él le tocó, pues, orientar a la primera generación de músicos, llamada la Escuela clásica o primera generación, formada por Juan Manuel Olivares (1760-1797), José Francisco Velásquez (1756-1805) y José Antonio Caro de Boesi, de quien se ignora la fecha exacta de nacimiento y muerte. (Plaza, 1990)

De Juan Manuel Olivares, considerado el músico más culto de este periodo, no se ha averiguado cómo alcanzó la excelente formación técnica

que se aprecia en sus obras. Caro de Boesi fue, de este grupo, el de mayores conocimientos y su empleo del contrapunto vocal demuestra una superior formación que sus dos contemporáneos citados. Su “Misa en re”, también llamada “El esclavo vendido”, a la práctica de los antiguos maestros polifonistas, es una de las partituras religiosas de mayor jerarquía de la música colonial. (Plaza, 1990)

Lo que llama la atención de estos músicos, así como en los posteriores, fue su contemporaneidad. A la manera de los clásicos europeos del siglo XVIII, en algunas de sus páginas se aprecia el estilo de Haydn, Gluck, Mozart, Pergolesi, Pleyel, así como de los operistas Italianos del siglo. No se ha podido comprobar si el padre Sojo era compositor o un simple aficionado, pero no cabe duda de que fue el alentador de este primer movimiento que dio estímulo al segundo, ya limitado por el romanticismo beethoveniano.

Hacia esta época, último tercio del siglo XVIII, se desarrolló un sorprendente movimiento musical en Caracas. A partir de entonces comenzamos a tener una idea más precisa de la música del período colonial venezolano, gracias a una significativa cantidad de manuscritos musicales que conservamos de este tiempo. Entre esos manuscritos destaca la partitura de una **Misa de Difuntos a tres voces** compuesta por José Antonio

Caro de Boesi "*para el uso del Oratorio del Patriarca San Felipe Neri de Caracas*". De todos los manuscritos de esta época, éste es el más antiguo. En la primera página aparece una inscripción en tinta: "Año 1779". Conocemos muy poco de la música que se producía en Caracas antes de la aparición de esta obra. (Calcaño, 2001)

Desde finales del siglo XVI, 'chantres', organistas y maestros de capilla de las catedrales de Coro y Caracas, escribieron obras para el servicio religioso. Entre estos músicos cabe nombrar a los ya mencionados Juan Rodríguez Robledo, chantre de la catedral de Santa Ana de Coro desde 1536; Francisco Pérez Camacho, bajonista de la catedral de Caracas en 1682, maestro de capilla cinco años más tarde, catedrático de música del Colegio Seminario de Santa Rosa desde 1696. Habría que mencionar a Ambrosio Carreño, nacido en Caracas en 1721 y formado musicalmente por un organista de la catedral, el Padre Jacobo Miranda. Carreño, maestro de capilla de la catedral de Caracas entre 1749 y 1778, dedicó su vida entera a la música, fue maestro de varios músicos de finales de la Colonia, entre quienes destacan Pedro Nolasco Colón y don Bartolomé Bello, padre de Andrés Bello. (Calcaño, 2001)

El importante movimiento musical que se consolidó en Caracas hacia la última parte del siglo XVIII, tuvo su impulso fundamental en la figura del Padre Sojo. Don Pedro Ramón Palacios y Sojo, hermano del abuelo materno de Simón Bolívar, nació en Guatire, actual estado Miranda, el 17 de enero de 1739. Era un fiel y empedernido amante de la música; fundó en Caracas una congregación semejante a la del oratorio San Felipe Neri que ya existía en Italia desde 1564. Este oratorio se había caracterizado desde su creación por haber tenido la música como un valioso instrumento de propagación de la fe religiosa. El Padre Sojo viajó a Italia y a España para obtener la aprobación del Papa Clemente IV, la cual le fue otorgada el año 1769, quedando establecido el oratorio, en Caracas, el 18 de diciembre de 1771. Su sede se ubicaba en la actual esquina de Cipreses, ahí donde hoy se levanta el Teatro Nacional.

En la época cuando se fundó ese oratorio, ya había algunos jóvenes que poseían conocimientos musicales. El Padre Sojo se dio a la tarea de agrupar estos talentos dispersos; encargó a uno de ellos, a Juan Manuel Olivares, el adiestramiento musical de otros jóvenes, quienes constituirían las dos generaciones de músicos venezolanos que han llamado según Juan Bautista Plaza (1990) "Escuela de Chacao", pues estos músicos pasaban temporadas en la hacienda que poseía el Padre Sojo en Chacao, específicamente en la zona caraqueña que hoy llamamos La Floresta.

Durante estas temporadas, seguramente recibían enseñanza de Juan Manuel Olivares.

Son estos compositores los que produjeron el notable repertorio de música escrita en estilo clásico que constituye el acervo musical de la colonia venezolana. El grueso de la producción de la **Escuela de Chacao** está constituido por música del género sacro: misas, te deum, motetes, graduales, lamentaciones, pésames, tonos de Navidad, ofertorios, salves, entre otras formas musicales asociadas a las festividades católicas.

Escuela de Chacao: primera generación

Las obras pertenecientes al estilo de la **Escuela de Chacao** fueron escritas para dos, tres o cuatro voces, con ritmo similar, en pasajes que alternaban frecuentemente con un "solo" vocal sencillo; estaban instrumentadas estas obras para violines, violas, violonchelos, contrabajos, dos oboes, dos trompas, con incorporación ocasional del clarinete, la flauta o el fagot. En cuanto a carácter, esta música, austera en recursos, es expresiva en contenido emocional y excluye todo elemento afro o indio.

El estilo de la Escuela de Chacao -el sentimentalismo que le era propio, su sencillez de recursos armónicos y contrapuntísticos empleados-

fue conservado por nuestros compositores hasta bien entrado el siglo XIX. Muchas obras de los compositores de la Escuela de Chacao lograron alcanzar tal popularidad que fueron reescritas una y otra vez a lo largo del siglo XIX, logrando sobrevivir al desastre de la Guerra de Independencia, a la subsiguiente Guerra Civil, y a la acostumbrada amnesia histórica característica de la modernidad occidental. Es esta popularidad, junto al esfuerzo tenaz de nuestros músicos y musicólogos, lo que explica la supervivencia del repertorio colonial venezolano. Habría que agregar a este impulso conservador, el elemento que proporciona nuestro orgullo nacional, ya que todos los compositores de la Escuela de Chacao, músicos venezolanos de la Colonia, nacen y se forman en Venezuela, llegando incluso a estar íntima y activamente involucrados con la causa independentista. (Plaza, 1990)

La música de la Escuela de Chacao, a pesar de su relativa sencillez, goza de una particular expresividad, un aliento singular que la diferencia también de otras escuelas contemporáneas. Juan Bautista Plaza (1990), en su libro **Temas de música colonial venezolana**, en un estudio detallado, observa que los músicos venezolanos de la Colonia produjeron una música que estaba al día con la europea de entonces. Hubo que esperar mucho tiempo para que en Venezuela se repitiera ese fenómeno de contemporaneidad en producciones musicales.

Compositores representativos de este período:

Juan Manuel Olivares (Caracas, 1760 - 1797)

Francisco Velásquez, el viejo (Caracas, 1755 - 1805)

José Antonio Caro (Caracas, 1758 - 1783)

Pedro Nolasco Colón (Valencia, c.1770 - Caracas, 1813)

Escuela de Chacao: Segunda Generación

Surgió con el tiempo una generación de jóvenes compositores formados dentro del estilo de la Escuela de Chacao, de allí que se conozca este grupo con el nombre de "Segunda Generación" de la mencionada escuela. En las obras que hoy se conservan de estos músicos, se hace evidente una asimilación del espíritu de la música religiosa europea del siglo XVIII. El estudio de las obras de los grandes maestros del clasicismo europeo les brindó a estos músicos los medios técnicos a través de los cuales pudieron satisfacer necesidades del ambiente espiritual de la época.

El estilo de la Escuela de Chacao seguramente se vio afectado por el levantamiento de un teatro público en el año 1783 en la actual esquina de El Conde. Su construcción había sido ordenada por el gobernador Capitán

General Brigadier don Manuel González de Navarra, quien tuvo a su cargo la administración pública venezolana desde finales de 1782. La presencia de un teatro público es muestra de cómo la vida civil caraqueña empezaba a exigir sus propias manifestaciones culturales y sociales. En mayo del año 1808, en este teatro se llevó a efecto en Caracas la primera temporada de ópera, la cual estuvo a cargo de la compañía francesa Espenú. (Plaza, 1990)

Según Calcaño (2001), en su libro **La Ciudad y su música**, en el teatro El Conde se realizaban representaciones donde, al final del espectáculo, se entonaban canciones patrióticas que eran coreadas con entusiasmo por el público. Para estas presentaciones, seguramente se requirieron servicios de músicos, quedando abierto un nuevo campo de trabajo para ellos. Los inventarios del teatro apuntan el pago que se hizo en varias ocasiones a músicos pero lamentablemente no se especifica a quienes. Los compositores de la Segunda Generación de la Escuela de Chacao entraron en contacto con repertorio profano fresco, lo cual tuvo que influenciar en sus conceptos formales y repercutir en sus creaciones.

Compositores representativos de este período

José Ángel Lamas (Caracas, 1775 - 1814)

Cayetano Carreño (Caracas, 1774 - 1836)

José Lino Gallardo (Ocumare del Tuy, 1773 - Caracas, 1837)

Juan José Landaeta (Caracas, 1780 - 1812)

José Francisco Velásquez, el joven (Caracas, 1781 - 1822)

Escuela de Chacao: continuadores

Los compositores que comenzaron a destacarse después de culminada la guerra de independencia, escribían todavía en el estilo de la Escuela de Chacao, ya que seguramente fueron formados en esta Escuela. Pero hay que reconocer en la música de estos creadores ciertas novedades, sobre todo en el trabajo de orquestación, pues introdujeron nuevos instrumentos y nuevas combinaciones en las partituras para orquesta. Por otra parte, el repertorio musical comenzó a cambiar y los compositores ya no escribían exclusivamente para las celebraciones religiosas. A este período pertenecen los manuscritos más antiguos de sinfonías y de música de cámara que se conservan. (Calcaño, 2001)

Compositores destacados de este período

Juan Francisco Meserón (Caracas, 1779 - 1845)

José María Gómez Cardiel (Cumaná, 1797 - Trinidad, 1872)

Atanasio Bello Montero (Caracas, 1800 - 1876)

José María Osorio (Caracas, 1803 - Mérida, 1852)

José María Montero (Caracas, 1782 - 1869)

La música en Venezuela durante el siglo XIX

En las primeras cinco décadas del siglo XIX, la gesta de la Independencia, las constantes y violentas escaramuzas por el poder y la inestabilidad política opacaron el apogeo y brillo de los exponentes de la Escuela de Chacao. En ese lapso, el país vivió un período de esterilidad artística en todos sus órdenes. No bastaron los esfuerzos de algunos por preservar el impulso y estilo implantado por dicha escuela, pionera de los avances musicales posteriores, a pesar de las novedades incorporadas a las piezas de orquestación debido a la introducción de nuevos instrumentos y combinaciones en las partituras. Ya no solo se escribía para las celebraciones católicas. La influencia de las comedias, las obras dramáticas y las óperas alterará paulatinamente el formalismo del movimiento colonial.

Aun cuando las ideas románticas comienzan a llegar al país hacia mediados del siglo XIX, escaseaban las partituras sinfónicas, debido tal vez a las turbulencias políticas del escenario nacional. Afortunadamente, en las

décadas siguientes y hasta principios del siglo XX, proliferaron las melodías de salones. Florecieron las danzas para piano y canciones. Se arraigó el vals y su popularidad alcanzó personalidad propia, surgiendo el “*valse venezolano*”. La música romántica se difundió. Aparecieron zarzuelas, fantasías, rapsodias para piano, polcas, romanzas y joropos. El romanticismo lírico ganó terreno entre nuestros artistas. Las iglesias, como centro cultural de la vida social del venezolano, son sustituidas por el teatro. (Calcaño, 2001)

Esa etapa de estancamiento del “*clasicismo criollo*” no impidió el surgimiento de compositores e intérpretes de renombre nacional e internacional, con notables creaciones musicales, tales como:

Quiero tu Cruz de José Ángel Montero (1832-1881);

Segundo Trío de Felipe Larrazábal (1816-1873);

Copos de Espuma, valse y **Como Ella**, merengue para piano, ambas de Ramón Delgado Palacio (1867-1902);

Maricela, de Sebastián Díaz Peña (1844-1926);

Himno a Bolívar, a siete partes vocales, de Teresa Carreño (1853-1917), la mujer venezolana de mayor fama y talento universal como concertista de piano a finales del siglo XIX y principios del XX;

Alma Llanera, zarzuela de 1914, que termina con un joropo homónimo que se transformó en el más representativo de Venezuela, y **El Gaucho y el Llanero**, de Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954); y **La Gloria Cantemos y Su Gracia y Amor**, aguinaldos de Enrique León (1854-1899).

Los últimos años del siglo XIX y el principio del siglo XX se caracterizan por una decadencia en la formación y en la calidad de los músicos. Ya para 1919, comienza un resurgimiento y despiertan los músicos de aquel largo letargo. Los principales propulsores de esa primera etapa de renovación son Vicente Emilio Sojo (1887-1947), José Antonio Calcaño (1900-1978), Juan Bautista Plaza (1898-1965), Miguel Ángel Calcaño (1904-1958), Juan Vicente Lecuona (1891-1954) y Moisés Moleiro (1904-1979). (Calcaño, 2001)

La música en Venezuela durante el siglo XX

En los primeros años del siglo XX, el país mostraba una imagen desoladora en lo concerniente a las actividades musicales. Exceptuando los bailes, algunas representaciones de óperas y zarzuelas y ciertas iniciativas particulares dirigidas a la interpretación de música de cámara, no existía en Venezuela vida musical. En ese ambiente social se soñaba con una orquesta sinfónica estable y permanente para la capital. Hacia los años veinte,

comenzaron los primeros intentos que llevaron a la creación de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Curiosamente, el surgimiento de esta orquesta permanece vinculado a la Iglesia Católica, lo mismo que el rico movimiento musical de la colonia venezolana. (Calcaño, 2001)

Monseñor Ricardo Bartoloni, sacerdote italiano, Secretario de la Nunciatura Apostólica Venezolana, era amigo y colaborador de Lorenzo Perosi, Director de la Capilla Sixtina del Vaticano. El año 1921 emprendió el montaje en Caracas de cuatro obras sacras de Perosi: el oratorio **La Resurrección de Lázaro, la Misa Pontifical, la Misa Eucarística y la Misa de Requiem**. De éstos, el primero de ellos, el del oratorio *La Resurrección de Lázaro*, es de suma importancia en la historia de la música venezolana porque hubo que reunir un coro de sesenta voces y una orquesta con igual número de instrumentistas. En esta tarea trabajaron, junto a Monseñor Bartoloni, el profesor Vicente Martucci y Monseñor Nicolás E. Navarro. El éxito alcanzado en el montaje del oratorio de Perosi, instó su repetición el día de la celebración del Papa.

Para la época, fue realmente una hazaña reunir los músicos suficientes para realizar estos montajes. Este triunfo fue el impulso que aprovechó el maestro Martucci para intentar fundar una orquesta estable en la ciudad de Caracas. Esta iniciativa fue consolidada el 11 de febrero de 1922 con la constitución de la orquesta de la **Unión Filarmónica de**

Caracas, germen de lo que después, en 1930, sería la **Orquesta Sinfónica Venezuela**, que fue una de las instituciones centrales en la actividad musical del país durante las décadas de los treinta y de los cuarenta.

Otra institución fundamental en esa época, cuando el movimiento musical moderno comenzaba a desarrollarse en el país, fue el Orfeón Lamas. Con el Orfeón Lamas se inicia el actual movimiento coral venezolano. Antes no existía en Venezuela ninguna agrupación coral estable. Sorprende saber que esta agrupación, clave dentro de nuestro movimiento musical, tuvo su origen en las "carnestolendas" de enero de 1928, cuando un grupo de músicos, todos disfrazados de ucranianos, salió por las calles caraqueñas, yendo de una residencia a otra de la ciudad cantando con voz timbrada y excelente afinación, sorprendiendo por su maravillosa musicalidad.

Ese grupo de jóvenes y alegres músicos estaba formado por Vicente Emilio Sojo, los hermanos Emilio y José Antonio Calcaño, Juan Bautista Plaza, Miguel Ángel Calcaño y William Werner. La idea de cantar a coro se les había ocurrido después de entrar en contacto con una agrupación vocal de Ucrania que se había presentado en el Teatro Municipal de Caracas a finales de 1927. Esa alegre unión de músicos fue el germen de lo que sería el Orfeón Lamas: en marzo de 1929 comenzó a reunirse en la residencia de José Antonio Calcaño un grupo de músicos, algunos aficionados, para

ensayar piezas de compositores venezolanos; después de unos meses, se agregó a este grupo otro de voces femeninas, completándose así la agrupación coral y constituyéndose un orfeón. Después de un año de ensayo y trabajo arduo, el Orfeón Lamas ofreció su primera presentación en el Teatro Municipal de Caracas, el 15 de diciembre de 1930. (Calcaño, 2001)

El repertorio del **Orfeón Lamas** fue enriquecido con obras sacras de los músicos coloniales, transcritas y completadas muchas veces por los talentos de Juan Bautista Plaza, José Antonio Calcaño y Vicente Emilio Sojo. Muchas de las obras coloniales sólo existían como antiguos manuscritos en mal estado de conservación y tuvieron que ser reconstruidas parcialmente. Los conciertos sacros del Orfeón Lamas exigieron y propiciaron una incomparable labor de rescate y difusión de ese repertorio. (Calcaño, 2001)

El primer tema en este maravilloso concierto, en cuanto a música coral venezolana es **Cántico, Vuela alma mía. (marzo, 1957)**. Un hermosísimo madrigal del maestro Sojo, que ya forma parte del repertorio obligatorio en las agrupaciones corales venezolanas. Además, se ha interpretado en los momentos más felices y lo más tristes de la historia musical venezolana. Como por ejemplo, cuando descendían los restos de los integrantes del **Orfeón de la Universidad Central de Venezuela**, luego

del accidente en la Isla de Los Azores, el 03 de septiembre de 1976, a la fosa común.

*Vuela alma mía hacia el confín
hondo y sereno del azul
rompe en tu jaula de marfil
deja en sus ruinas tu dolor.
Allá en lo azul
allí los lirios ornan alcázares de ensueño.
Arpas de estrellas, melodizan mil cantos
y teorías de mil auroras
van cantando sobre las nubes
su fresca juventud.
(La Escuela de Santa Capilla p.141-142)*

Se inicia en Venezuela un importante proceso de renovación musical sobresalientes hombres organizaron la enseñanza de este arte, abrazando el país la modernidad musical con una visión renovada alimentada por un ideal nacionalista de restauración.

En él participaron activamente músicos como Juan Bautista Plaza, Vicente Emilio Sojo y José Antonio Calcaño, quienes se dedicaron con denuedo a la recopilación de nuestro acervo musical y folklórico, así como al rescate de la institución de la enseñanza musical. El movimiento musical que germinó entonces, tuvo sus raíces en la Escuela de Música y Declamación, hoy Escuela de Música "José Ángel Lamas". Como el antiguo edificio que ha

servido de sede durante muchos años a la enseñanza musical en Caracas está ubicado en la esquina de Santa Capilla, a los compositores que ahí se formaron se les ha agrupado bajo la denominación **Escuela de Santa Capilla**; se trata del movimiento musical más coherente y completo desplegado en el país desde la **Escuela de Chacao**; músicos venezolanos que no sólo se destacaron como creadores de gran talento, sino también por su fuerza emprendedora, según lo afirma Efraín Artega (2011), director coral venezolano y director del Quinteto Contrapunto, en su segunda fase. Fundaron instituciones que han sido decisivas en la vida musical venezolana y supieron imprimir a los ritmos y melodías nacionales un extraordinario vigor y una incomparable belleza. En este particular, también nos habla Astor (1989):

Sojo es, pues, un revolucionario. Comprende que la nueva orquesta y el orfeón no tiene objeto si no los acompañan un instituto de educación musical eficiente. Y dentro de este instituto, la cátedra de composición ocupando un lugar preponderante. Así tanto la orquesta como el orfeón van a tener sentido en la medida que ejecuten la música de los nuevos compositores venezolanos. (pág.25)

Estos insignes músicos, realizaron una encomiable labor dirigida al rescate de la obra del Padre Sojo y sus seguidores, y a la recopilación de nuestra expresión musical y folklórica. El país experimenta un renacimiento musical nacionalista de incomparable belleza y gran sensibilidad, ligado a los

valores espirituales del pueblo, aunque sus creaciones no dejan de estar dotadas de componentes religiosos y sacros. Al mismo tiempo, en las obras orquestales se percibe la influencia expresionista, romántica y post-románticas. La elevada calidad de este movimiento es de reconocida universalidad, logrando sus melodías notoria popularidad, las cuales muchas de ellas forman parte de nuestro patrimonio artístico nacional.

La Escuela de Santa Capilla

Desde 1940 hasta el año 1964 dominaron la escena musical caraqueña los músicos de la Escuela de Santa Capilla. Con estos compositores el nacionalismo musical venezolano alcanza su máxima expresión. Son artistas de gran sensibilidad social y fieles a los valores espirituales de su pueblo. La elevada calidad que ha dado a sus composiciones una reconocida universalidad, nunca entró en conflicto con el gusto popular del venezolano. Como la música de los compositores de la Escuela de Chacao, las creaciones de los músicos de la Escuela de Santa Capilla han alcanzado gran notoriedad, llegando a arraigarse en el recuerdo como rico patrimonio espiritual de la nación. Los estudiantes graduados de la Cátedra de Composición del maestro Sojo, fueron los siguientes:

Primera promoción:

Evencio Castellanos
Antonio Estévez
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 Mescoli de Veroes
José Clemente Laya
Graduación 1948

Sexta promoción:

Andrés Sandoval
Nazyl Báez de Finol
Graduación 1950

Séptima promoción

Modesta Bor
José Luis Muñoz
Raimundo Pereira
Leopoldo Billings
Nelly Mele Lara
Graduación 1960

Octava promoción:

José Antonio Abreu
Graduación 1964

Novena promoción

Rogelio Pereira
Alba Quintanilla
Graduación 1966

(Ramón y Rivera, 1988: 113-114)

El hecho de conocer los integrantes de las nueve promociones de esta escuela, nos permite valorar la formación académica de cada promoción y su repercusión no sólo en Venezuela sino en Latinoamérica, fueron y son compositores que pertenecen al legado musical venezolano. Fundadores de instituciones musicales venezolanas. Al respecto, veamos lo que dice Rugeles (2001):

Esta etapa en la composición venezolana puede situarse en el tiempo a partir de 1923 cuando Sojo escribe su "Misa Cromática", año en que también retorna al país Juan Bautista Plaza luego de estudiar en Roma, convirtiéndose en uno de los gestores fundamentales de este movimiento de renovación. Con el nacionalismo como bandera se genera una corriente musical cuyo objetivo principal y guía de expresión fue el aprovechamiento consciente de los elementos vernáculos. Existe un mejor conocimiento del entorno musical y se desarrollan los medios técnicos que permiten concretar objetivamente elementos característicos de la música del país. El movimiento generado durante esta etapa impulsó, sin duda alguna, a un alto nivel la música académica en Venezuela. (pág. 03)

La Escuela de Santa Capilla, domina el escenario musical de Venezuela hasta mediados de los años sesenta. Algunos de los músicos formados en sus aulas, discípulos del Maestro Sojo y de otros eminentes hombres, adquieren relevancia nacional e internacional. Entre las composiciones vinculadas a esta escuela figuran:

Misa Cromática del Maestro Sojo;

Misa de Réquiem del Profesor Plaza;

El Gato del musicólogo Calcaño;

Cantata Criolla: Florentino el que cantó con el diablo y **Suite Llanera** de

Antonio Estévez (1916-1988);

Concierto Para Violín y Orquesta de Ángel Sauce (1911-1995);

Santa Cruz de Pacairigua de Evencio Castellanos (1915-1984);

Suite Margariteña de Inocente Carreño (1919), con una prolífica producción musical honrada con varios premios nacionales;

Suite Venezolana, Seis por Derecho y **Cuatro Valses** de Antonio Lauro (1917-1986), reconocido como el maestro del valse venezolano;

Pastorella y Campana de Moisés Moleiro (1904-1979);

Brisas del Torbe y Aire de Verde Montaña, bambucos, de Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993); y

Suite Teresa Carreño y **Suite Lisbeth**, para piano, de Blanca E. Veroes de Mescoli, (1913-1987).

Todavía se conserva el emblema nacionalista de esa época, en el que algunas veces se combina lo popular con la finura académica, destacando otras piezas, tales como:

Sinfonía Venezuela (Andrés Sandoval, 1924);

Son Venezolano, para coro mixto, y **Arcoiris** (Modesta Bor, 1926);

El Pregón (Raimundo Pereira, 1927-1996); y

La Perla (Primo Casale, 1904-1981). (Ramón y Rivera, 1988:142)

La definición de identidad nacional apunta hacia *la sencilla recreación de ciertos elementos del folclore a través de un lenguaje ecléctico y decididamente europeo*. (La Escuela de Santa Capilla, 2005:09). La voz como instrumento predominante con el propósito de crear un repertorio vocal nacionalista, fue la principal preocupación del maestro Sojo y que inculcó a sus alumnos. Así lo reconoce De Lara (1943):

Aquí están de nuevo esas canciones para teñir las almas con su tinte, que es el color de Venezuela. Ellas forman una joya que no puede comprarse sino con la moneda del corazón, en esta feria del alma nacional, que son sus ritmos musicales, adornadas de resedá y clavellinas para el que sueña en caminos de la patria. (pág.25).

De la primera promoción de la **Escuela de Santa Capilla**, surge un compositor, que de forma excepcional lo describe José Balza (1982) como:

Lo múltiple extenderá su cuerpo para convertirse en música: cada hallazgo visual, cada sensación, amores y lecturas, el sueño, la comida, los viajes, sonido tras sonido, todo será visto nuevamente en la abstracción equidistante: en el pensamiento musical. Así Antonio Estévez, este hombre que transita lo cotidiano (lo múltiple), se reconoce en el otro que crece, siempre desde él, en Antonio Estévez: el músico (pág. 05)

Antonio Estévez es, sin la menor duda, el compositor venezolano de música moderna que goza de mayor renombre nacional e internacional. Particularmente por su obra **La Cantata Criolla, Florentino el que cantó con el Diablo** (estrenada el 25 de julio de 1954), escrita en honor a José Ángel Lamas, que es su obra más densa y que triunfó en toda la línea en el primer Festival Latinoamericano de Música.

Temperamental, exaltado, a veces hasta violento, dirigía orquestas y coros como si en ello se le fuese la vida. Se le recuerda en la década de 1950, capaz de insultar a los cantantes y los músicos hasta lo imposible, para después, cuando lograban lo que él quería, hacer una reverencia y felicitarlos de manera también exagerada. Era, sin embargo, serio y encantador a la vez. Un gran músico.

Había nacido, justamente, en Calabozo, el 1º de enero de 1916. En su pueblo estudió música y tocó en la banda, antes y después de ir a Caracas. Fue alumno privilegiado del Maestro Sojo, pero también actuó en la Banda Marcial Caracas con Pedro Elías Gutiérrez. Fue el fundador del Orfeón Universitario de la UCV, en Caracas. En 1945 viajó a Estados Unidos y a Europa para seguir sus estudios de oboe y de composición, que lo llevaron a ser uno de los músicos más importantes de Venezuela y de América, tanto en la escuela nacionalista como en la música experimental. Trabajó varios

temas combinado con otro gran artista, pero de las artes plásticas: Jesús Soto. (Balza, 1982)

Obras para piano y voz, orquestas, orquesta y coro, madrigales venezolanos, donde lo excelso, lo sublime, el llano; ese sonido circular que estará en la mayoría de sus obras. Su pasión por la música de la Colonia venezolana, de allí conoce a Lamas, Montero, Gallardo, Carreño. Pero indiscutiblemente, Lamas le tocará el alma. *“Una flecha disparada hacia el infinito, una mirada a donde quiera que esté Dios”* (Balza, 1982:16). Estévez, continúa la tendencia nacionalista y asume los motivos criollos no sólo como elemento folklórico ornamental sino como valores esenciales de su obra.

Como comenta Rugeles (2001): como afirmaba el mismo Antonio Estévez, *“estas canciones y madrigales venezolanos mezclaron las depuradas técnicas europeas con elementos poéticos y musicales tomados de nuestra tradición y de nuestro folclore buscando hacer música universal.”* (pág. 03). Para el año 1984, las Ediciones del Congreso de la República publicó una serie de músicos venezolanos contemporáneos donde se registra parte de la obra vocal de Estévez. A los setenta y dos años (1988), murió en Caracas universalmente admirado.

De la cuarta promoción de la Escuela de Santa Capilla, egresa Antonio Lauro, como compositor. Nació en el seno del hogar formado por un inmigrante italiano y una bella muchacha guayanesa. Las primeras impresiones visuales y auditivas las recibió del Orinoco. El gran río le ofreció su fascinante paisaje de aguas majestuosas bajo el sol o bajo la luna y el misterioso efluvio de sus rumores musicales. Allí, pues, comenzó a desarrollarse su sensibilidad artística.

La fantasía de Antonio Lauro, su capacidad creativa, su inagotable vena musical, se nutrió de aquellos imponentes panoramas, de aquellos relatos signados por la audacia y el drama, de los cantos populares que florecían en los labios de los pescadoras de zapoara y curbina y de las tonadas melancólicas de los bongueros que medían cotidianamente la geografía fluvial, para los cuales el Apure, el Meta, los raudales del Atures, el Vichada, el Yuruari, el Caroní no tenían secretos, ni misterios. Ciudad Bolívar, además de centro de referencia de aventureros y exploradores, era también lugar de cultura y estudio.

En 1930 entra a formar parte del Orfeón Lamas y comienza a tomar un curso de guitarra, muy serio, con el Maestro Raúl Borges. A la vez, el Maestro Vicente Emilio Sojo le enseña composición, el Maestro Salvador Llamozas le da clases de piano y el Profesor Juan Bautista Plaza lo

familiariza en los conocimientos de Historia y Estética de la Música. Antonio Lauro comienza a revelar una vigorosa personalidad de artista. Se convierte en un apasionado y excepcional ejecutante de la guitarra. Logra interpretar las más difíciles partituras del repertorio guitarrístico y se aplica a la composición de piezas para este instrumento tan popular y tan difícil para llegar a dominarlo profesionalmente.

Altamente sensible a las manifestaciones del alma colectiva, no sólo trabaja en su profesión elevando el espíritu del pueblo en su obra de compositor e intérprete de la guitarra, sino que también participa de las luchas populares por los derechos y libertades inherentes al régimen democrático. En 1948 compone una hermosa pieza musical inspirada en la novela “Cantaclaro” del Maestro Gallegos.

Antonio Lauro falleció el día 20 de abril de 1986. Su muerte suscitó una multitudinaria manifestación de dolor en todo el país. Su féretro fue llevado hasta el cementerio por el pueblo y por un numerosísimo grupo de personalidades del arte, del pensamiento y de la política realmente conmovida por la irreparable pérdida. (www.venezuelatuya.com, 2007)

Todo lo planteado, desde la Escuela de Chacao hasta la Escuela fundada por el maestro Vicente Emilio Sojo, nos lleva a reflexionar sobre el

gran legado de los compositores egresados de la Escuela de Santa Capilla, bajo la tutela y guía de este músico autodidacta, cumplieron con el maravilloso deber de plantearse una realidad de país desde el papel pentagramado lleno de símbolos sonoros. Una música fundacional.

El imaginario según Bustillos (1995), se desprende del campo de la estética, configura la relación que va de la llamada realidad al texto – pictórico, musical, verbal-. La imaginación como motor que alienta la creación artística. Éste, planteado desde la escuela del nacionalismo y del nativismo en todas sus facetas artísticas. La melodía del canto de ordeño forma parte de eso que se construye por medio del canto. El mismo Estévez, en **Mata del Alma Sola** (1961), la define como una tonada llanera.

El nacionalismo se hace presente en el imaginario de vivir el llano desde la expresión sonora del significado, lo que entra por el oído y llega directamente al corazón, donde el latir de éste se entremezcla con las voces polifónicas de una madrigal venezolano. Como lo expresó alguna vez Lauro (s/f): “... yo me he hecho el propósito de cultivar en nacionalismo, primero, por verdadero placer y segundo, por el mayor placer de molestar a los enemigos de mi nacionalidad”. (Tomado de: http://www.saladearte.sidor.com/letras/revista_literal/numero_3/3_lauro.htm.)

*Estoy buscando melodías
Para tener como llamarte
Quién fueraruiseñor
Quién fuera Lennon y McCartney,
Sindo Garay, Violeta, Chico Buarque,
Quién fuera tu trovador.
Corazón, corazón oscuro
Corazón, corazón con muros
Corazón que esconde
Corazón que está dónde
Corazón en fuga, herido de dudas*

Silvio Rodríguez

CAPÍTULO IV

Y EN SU SILENCIO SE PASMA, TU CORAZÓN DE FANTASMA

Adentro suena el capacho, afuera bate la lluvia

El poema es una canción que el poeta canta y en cada palabra hay un alma que se refleja en cada verso, que vive intensamente impregnada de imágenes. Por medio de la palabra surge la expresión más pura del universo que se manifiesta en el discurso sonoro del aquel personaje ancestral llamado poeta. Arvelo Torrealba, es un gran compilador de imágenes visuales y sonoras del llano venezolano demostrado a través de su obra poética. Un gran amante de la sencillez y esplendor de las pampas de la nación.

Paz (1981), en su libro **El arco y la lira** nos comenta sobre la definición de poesía: *“La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior”* (p. 13)

En palabras del poeta Paz, la poesía nos conduce a lugares de una liberación superior, algo así como el proceso de catarsis de los antiguos griegos. La poesía es un arma transmutadora cargada de emotividad, de expresión, y en nuestro caso; de un llano reflejo en los esteros, en el cielo inmenso, en la plenitud del tono llanero.

Para abordar una comparación de las imágenes visuales y sonoras del llano venezolano en los madrigales **Mata del Ánima Sola** (Estévez) y **Allá va un encobijado** (Lauro), nos remitiremos en primer lugar a la concepción del ritmo musical y literario presentes en estas obras. En el ritmo se encuentra la esencia dicotómica de las cosas, el devenir del mundo en una simple sístole y diástole, inhalación y exhalación, tensión y relajación de los pliegues vocales, verano e invierno en nuestro paisaje fundacional, tonos mayores y tonos menores, sostenidos y bemoles, la noche y el día. En todos estos y más, podemos percibir el movimiento regular y constante al que estamos sometidos.

El ritmo en la poesía, *es la repetición de fenómenos a intervalos regulares* (Moreiro, 2004:108). Consolidado a través de las sílabas tónicas de las palabras, de la rima y las pausas al momento de decir el poema, lo que logra es una gran simbiosis de sonidos y de sensaciones internas en el hablante-oyente. Creando una unidad en el poema, reconocida en su

estructura formal, escrita primero; recitada, luego. Siguiendo su propia musicalidad, tal como lo describe Navarro (1986):

Basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La base esencial del ritmo son los apoyos del acento espiratorio. La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. (pág. 34-35).

Hocevar (2007), citando a **The New Grove Dictionary of Music**, nos comenta que el gran regulador temporal en el Renacimiento, subyacente a la medición del tiempo musical, estaba asociado a los procesos orgánicos como el latido del corazón. Hay un tiempo justo en el poema.

La marcación del tiempo musical del renacimiento se manifestaba en el uso de los latidos del corazón, la respiración y otros procesos fisiológicos, como fuente de periodicidad en la naturaleza. La unidad entera de tiempo se daba a una escala humana en vez de una escala cósmica. Se denominaba el tiempo iusto (p. 218)

Esa pequeña línea imaginaria entre el ritmo del poema y el tiempo musical se desvanece en el medio de blancas, negras y corcheas que danzando con la agógica del director reformulan un nuevo ritmo transdisciplinario al tempo iusto de cada imagen que se crea y se recrea con el juego sonoro de voces, armonías y ritmos. Apreciable de forma muy

notable en la obra musical **Mata del Ánima Sola** de Estévez (1984), en los compases 20 al 25, donde la voz del bajo en los primeros cuatro compases mantiene una estructura sincopada en constante tensión, para relajar en los siguientes dos. La voz de las altas, con el sonido onomatopéyico de las maracas, se encuentra en constante contratiempo con el tiempo fuerte del bajo. Los tenores, mantienen el sonido de los cachos acentuándolo cada vez más. Al final, ingresan las sopranos, como ese gran llamado del arpa llanera. Todo esto es un gran entramado rítmico que va hacia una curva catártica hacia el clímax de la obra.

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble. Each system includes five staves: Soprano (Sop.), Contralto (Contr.), Tenor Solo (Ten. Solo), Tenor (Ten.), and Bajos (Bajos). The lyrics are in Spanish and include onomatopoeic words like 'che curru-cu' and 'pon, pe-én'.

System 1 (Measures 20-25):

- Sop.:** (No lyrics)
- Contr.:** che curru-cu - che, curru-cu, che curru-cu - che, curru-cu, che curru-cu - che, cu-ru-cu
- Ten. Solo:** con el sil - boyle pi - ca - de . . . de la tri - sa co-leg -
- Ten.:** chacurru-cu - chá, curru-cu-chá, chacurru-cu - chá, cu-ru-cu-chá,
- Bajos:** pon, pe-én, pon, po-én, pon, pe-én, pon, po-én, pon, pe-én, pon, po-én

System 2 (Measures 26-31):

- Sop.:** Pi-lin pi-lin - pin, pi-lin, pi-lin pi-lin - pin, pi-lin,
- Contr.:** che curru-cu - che, cu-ru-cu, che curru-cu - che, curru-cu, che curru-cu - che, cu-ru-cu,
- Ten. Solo:** - do - re . . . la tar - de ca - ti - re y mo-ris la tarde ca - ti - re y
- Ten.:** che curru-cu - chá, cu-ru-cu-chá, che curru-cu - chá, cu-ru-cu-chá - che curru-cu - chá, cu-ru-cu-chá
- Bajos:** pon, pe-én, pon, po-én, pon, pon, pon, pon, pon, pon

(Estévez, 1984:52)

Tu reino y el mío son aire, tan sólo existe el amor

En este apartado, se abordará el madrigal venezolano: **Mata del Alma Sola** compuesto por el maestro Antonio Estévez (1984) por medio de una aproximación al pensamiento vinculante de Edgar Morin, partiendo además del estudio de imágenes acústicas y visuales desde la letra y de la música. Por esta razón, dividiremos el poema en tres partes, para convertirlo, luego, en un producto transdisciplinario: el madrigal. Cuando el sonido se hace verbo y acontece la comunión del canto y la palabra, entonces, nace el misterio del género vocal creando múltiples identidades con voz propia.

Mata del alma sola,
boquerón de banco largo
ya podrás decir ahora
aquí durmió Cantaclaro.

En estas cuatro primeras líneas se puede apreciar la presencia del llanero a través del paisaje. La flora, la lejanía y la emotividad del encuentro entre lo misterioso, pero con el valor de quien canta claro, el *Florentino*, imagen de la obra póstuma de Gallegos. Quien se enfrenta al mal, como el gran héroe homérico. El que canta con el Diablo. La soledad, presente en los versos, con el solo del tenor *a capella* de la obra musical. La penumbra de la imagen del alma sola que sale en las oscuras noches en el llano, *en el boquerón de banco largo*. El paisaje, como contexto fantasmagórico del

poema. Allí, precisamente, el valor histórico del coplero Florentino, “*por el ancho terraplén, caminos del Desamparo desanda a golpes de seis*”: numera’o, figuera’o, perra’o, cualquier forma musical, donde su voz quiebra la noche cansada, retando una vez más, a la figura autócrata de las tinieblas.

Con el silbo y la picada
de la brisa coledora
la tarde catira y mora
entró al corralón callada.

Nuevamente, la presencia del paisaje en los versos de Arvelo Torrealba, como imagen referencial del **atardecer** que da entrada a la noche. Los matices amarillentos, morados, azules, rojizos, entre otros, la mezcla de miles de colores y de referencias ante los poetas se esparce sobre el gran llano, en un gran corral, donde conviven animales y seres humanos.

La faena del llanero: el coleo, es un gran juego de dominación entre un animal y otro. El toro y el hombre. El binomio MINOTAURO. Mitad hombre y mitad toro. La civilización y la barbarie presentes en el juego. Quién domina a quién. Ya lo comentábamos, en un capítulo anterior con Miliani y Sambrano (1999), como ejes temáticos de nuestra poesía fundacional. La duda metafísica, la lucha eterna entre el bien y el mal.

En el aspecto musical, el juego se producirá entre los tenores y las contraltos, marcando a través de un *chacurrucuchá, cuchacú* la cercanía hacia el elemento percutido: las maracas. El juego de voces, en las sopranos imitarán la melodía del arpa llanera, los fonemas se transmutarán en sonidos armoniosos, donde el gran contrapunto tendrá su papel estelar.

La noche, yegua cansada
sobre los bancos tremola
la crin y la negra cola
y en su silencio se pasma
tu corazón de fantasma.

La noche cubre con su manto todo el llano venezolano. La penumbra, la soledad, el misterio, se encuentran presentes en estos versos. El ánimo sola, cual barquero del Hades, Caronte, domina las profundidades de este inmenso llano, donde el paisaje nocturno se detiene en el corazón del llanero. El mal actúa de noche y es en la noche donde Florentino, Cantaclaro lanza su grito: *“Sepa el cantador sombrío, que yo cumplo con mi ley, y como canté con todos, tengo que cantar con él”* (AAT, 1950:141). Retando al mal en persona.

En cuanto a lo musical de estos versos, al conjugarse en la misma altura y los diferentes timbres de las sopranos, contraltos y tenores, en un gran unísono. Un *do* central en las palabras *la noche*, hacen la entrada

triumfal de la atmósfera fantasmagórica de la oscuridad, que se afirma con la inclusión de los bajos, moviendo el acorde hacia un *do menor*, tonalidad misteriosa y oscura.

Predicando para el silencio negro, la música se suspende en el aire, primero con el *staccato* de las voces claras, en la palabra *pasma*, luego en un eco súbito y de gran carácter telúrico, la misma palabra se repite en las voces oscuras, invocando al corazón. Aquí, hay que detenerse y sentir que entre todos los acordes menores, existe un gran sol mayor, producido por el *si* natural de las altos, la esperanza, una luz entre las tinieblas. Vuelve al tono menor y en el juego de tenores y altos, con el *JUÍO!!!*, simulando el viento, bajos y barítonos serán la base armónica, que para que nuestro *Cantaclaro-Florentino*, rete al mal, como una gran historia circular.

Hablando de la música nacionalista de Estévez, en una carta escrita por Alberto Arvelo Torrealba para él, luego del estreno mundial en 1954, de la obra póstuma de la música sinfónico-coral venezolana: "*La Cantata Criolla, Florentino, el que cantó con el Diablo*", dice:

Armonizando antítesis, como en dialéctica de embrujo, su Cantata se nos revela sosegadora e inquietante, llana y profunda, universal y criolla, popular y erudita, real y fantasmagórica. Su fondo permanente es rebeldía. Su fuerza humana, la

virtualidad de conmover muchedumbres y de pasmar maestros. Su proeza artística, hacernos oír, bajo el cielo de América, con virgen voz americana, el ronco son de los remos con que aún golpean a los siglos los trágicos barqueros de la Estigia y el Aqueronte. Dentro de lo musical, la concurrencia de esos rasgos típica el signo demoníaco. Lo cual da a usted, sitio de honor entre los grandes músicos de inspiración diabólica que patrullea Paganini. (<http://cuentaelabuelo.blogspot.com>, s/p).

Por los caminos lloviendo

El tema popular, específicamente extraído del llano venezolano y de la vida del llanero, las formas métricas y estróficas populares, un profundo contenido reflexivo, netamente existencial, que universaliza la angustia del poeta ante el mundo y la vida, y la expresión estética ricamente elaborada constituyen la esencia de la poesía de Arvelo. Y es precisamente ese tono reflexivo y existencial que podremos apreciar en el poema nº 5 de su libro **Cantas** (1932), ***Allá va un encobijado***.

*Allá va un encobijado
por el peladal pampero:
así se va mi esperanza
sin ti por el alma adentro.
Llanos, y llanos, y llanos
crucé por ir a "Tu Olvido"
y tras tanto caminar
llegué a "Te quiero lo mismo".
Sin ti por el alma adentro
me acordé de cuando iba
por la llanura lloviendo.(p.7)*

Un texto lírico donde la desesperanza y la inmensa tristeza se mueve como columna vertebral en las palabras habladas, luego, en esas mismas palabras cantadas, se reinventarán con un tono melancólico.

De igual forma, esta canta la dividiremos en tres secciones. La desesperanza, la melancolía como elemento circundante de la poesía del llanero, del verso a flor de labios se expondrán en los siguientes versos:

*Allá va un encobijado
por el peladal pampero:
así se va mi esperanza
sin ti por el alma adentro.*

De los cinco conjuntos temáticos, planteados anteriormente, por Miliani y Sambrano (1999), asumiremos la **melancolía**, como eje central de esta poesía. La imagen de una persona con una gran mochila, donde lleva sus dudas metafísicas, sus desamores, sus desesperanzas, atravesando un gran espacio: el llano. En estas cuatro líneas abunda la comparación, como recurso del encobijado y la esperanza, en la soledad absoluta.

*Llanos, y llanos, y llanos
crucé por ir a "Tu Olvido"
y tras tanto caminar
llegué a "Te quiero lo mismo"*

La repetición de la palabra: *llanos*, nos hace pensar en un hombre que desandó caminos, que vivió y aprendió mucho, para lograr lo que quería. Si uniéramos esta imagen con nuestro llano venezolano, precisamente en el estado Guárico, se presenta una gran recta desde Dos Caminos a Valle de la Pascua, los llanos que cruzó *por ir a tu olvido*, y se da cuenta, que no valió la pena, porque su objetivo planteado, que era olvidarse de la mujer amada, no fue logrado. Llegó a *te quiero lo mismo*.

Musicalmente, estas dos porciones del poema, podríamos conjugarlas con las palabras soledad, amor, desesperanza, melancolía. El do central del pentagrama, con el sintagma *ALLÁ VA*, en un gran unísono, para definir en la siguiente frase la tonalidad menor. De un *piano* a un sorprendente *crescendo*, invocando al *peladal pampero*. Predicando, con la música, y las imitaciones lo que sigue en texto.

Una atmósfera de melancolía, de ese re-encontrarse con la felicidad. Lauro, plasma de una manera extraordinaria lo que el poeta barinés quiso expresar. Un tono de tristeza, de forma dialógica con el texto escrito. Cada palabra, cada sílaba tónica es conjugada con el acento musical, y ese devenir característico de un madrigal; que llama o lleva al clímax del tema.

Luego, la imagen metafórica del llano, de esa soledad, en este particular, las contraltos, en esa nota sola, para unírseles los tenores en esa *segunda mayor*, que deja en el ambiente el eco de la lejanía, de estar solo. Para seguir, predicando que *crucé por ir a tu olvido*. En ese momento, es cuando Lauro, dominador de la técnica creadora, hace que triunfe la creación lógica sobre la emoción, para descansar en la frase *y tras tanto caminar llegué a te quiero lo mismo*, con un tono mayor, de reconciliación con su ser, con ese ser que se mira frente al espejo de partitura. Es precisamente allí, cuando prevalece el concepto de la obra como generadora de emoción.

*Sin ti por el alma adentro
me acordé de cuando iba
por la llanura lloviendo.*

Retoma el tema, Arvelo Torrealba, con la gran metáfora de la desesperanza: *Sin ti por el alma adentro*, la imagen de la lluvia, como significación de tristeza, de desesperación, una imagen romántica presente en el nativismo. Pero a la vez, con su otra cara, de esperanza, de reverdecer, eso es lo que produce la lluvia en el llano, el esplendor, los esteros, la presencia de Perséfone en la tierra venezolana: el invierno.

Sigue predicando, *sin ti por el alma adentro*, recordando el tema anterior musical, pero ahora le agrega esa precisa emoción de llegar hacia el punto climático del madrigal. Una gran ola catártica. Y es en el *si agudo*, de las contraltos cuando explota y descansa porque *se acordó de cuando iba por los caminos lloviendo*.

Culmina este madrigal, compuesto en el año 1956, por Antonio Lauro, para su esposa María Luisa, con la exaltación del reverdecer, de volver a enamorarse y encontrarse, la presencia de la triada mayor, es el color de la esperanza.

Reconocerse a sí mismo en el rostro del otro

El pensamiento transdisciplinario se empleará como una aproximación hacia el objeto de estudio, por ser uno de los que más se acercan a la realidad que se comienza a valorar en el papel pentagramado. De tal forma, comenzaremos a ahondar sobre el término de *transdisciplinariedad*. Morin (1999), en este aspecto señala:

Se trata a menudo de esquemas cognitivos que pueden atravesar las disciplinas, a veces con una virulencia tal que las coloca en dificultades. De hecho, son complejas cuestiones de ínter, de poli, y de transdisciplinariedad que han operado y han jugado un rol fecundo en la historia de las

ciencias; se debe retener las nociones claras que están implicadas en ellas, es decir, la cooperación, y mejor, articulación, objeto común y mejor, proyecto común. (pág. 126)

Serán estos esquemas cognitivos, que se trasladen de una disciplina a otra pudiendo observar con un nuevo ojo el texto literario conjuntamente con el texto musical: la partitura. De igual forma, Nicolescu B. (1996), en su libro **La Transdisciplinariedad. El Manifiesto**, explica sobre el este término:

La Transdisciplinariedad concierne, como el prefijo “trans” lo indica, lo que está a la vez entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento (pág. 4)

Es decir, la partitura es el fin último de ese constructivo literario y musical, donde la palabra como imagen sonora atraviesa cual columna vertebral la composición del madrigal. Producto hecho sonoridad cuando se recita o se canta. Emotivo, nacionalista, con el sonido propio de una nación que se recrea frente a la poesía de Alberto Arvelo Torrealba. En este sentido, es bueno ahondar en el término de madrigal, Navarro (1986), partiendo de la disciplina literaria, nos relata:

En Italia, aparece cultivado el madrigal desde el siglo XVI. Su composición requería como condiciones principales la brevedad, la combinación armoniosa de los versos y la sencillez y delicadeza de los versos. (pág. 210)

Juan Bautista Plaza (1966), en su libro **El lenguaje de la música**, define al madrigal como:

Género de poesía que se divulgó mucho en Italia. El amor en su forma idílica o pastoril era el tema predilecto de los madrigalistas primitivos. Ofrece una gran riqueza y variedad de expresiones. (pág. 33)

Sojo, gran conocedor de la música italiana, toma esta forma de composición primaria para inculcar en sus estudiantes de la Escuela de Santa Capilla el amor hacia una nación. Siendo el madrigal tan flexible en su estructura e interpretación pudo extraer las riquezas de las imágenes en los poemas que leía para luego hacerlas música. En este apartado, André Hodeir (2003), plantea que:

La estructura del madrigal es difícil de definir, ya que sus aspectos son numerosos y diversos. Si nos atenemos a los dos modelos principales, madrigal expresivo y madrigal dramático, podemos decir del primero que se diferencia de la canción polifónica francesa por su mayor flexibilidad: más sometido por el color de la palabra, hace alternar los episodios de estilo polifónico y de escritura silábica con gran fantasía.... (p. 44)

En el texto, **Hacia una estética musical** de Boulez P. (1992), hablando de la estructura de una composición musical-literaria:

Estructura es una palabra de nuestra época. Creo que si debe haber conexión entre poesía y música, es a esta noción de estructura a la que podemos apelar con mayor eficacia; y pienso desde las estructuras morfológicas básicas hasta las estructuras de definición más vastas. Si una ornamentación que tejerá estos arabescos alrededor de él, si elijo el poema para instaurarlo como fuente de irrigación de mi música y crear a partir de este hecho una amalgama tal que el poema es “centro y ausencia” del cuerpo sonoro, no puedo, entonces, limitarme solamente a las relaciones afectivas que mantienen estas dos entidades. Un tejido de conjunciones se impone, el cual comporta, entre otras, las relaciones afectivas, pero que engloba además todos los mecanismos del poema, desde la sonoridad pura a su ordenamiento inteligente. (pág. 54)

El madrigal se entreteje entre estas dos aguas. Es con Monteverdi, en Italia que esta forma musical y poética asume un papel transcendental dentro de la música, experimenta una evolución hacia la estética de la época. Los dúos, los tríos y los recitativos aparecen definidos en torno a la letra de la composición. Encerrando una emoción comunicativa, expresiva a través de las voces de los cantantes y de sus instrumentos. El amor en todas sus manifestaciones, despertando en el oyente un gran efecto evocador y una sensación de placer por medio del signo lingüístico-musical.

El madrigal venezolano, que es lo que hoy nos llama a discusión es la conjugación perfecta, exacta, armoniosa de incalculable valor armónico, melódico, rítmico, de la palabra hecha música, del texto literario al texto musical. La sencilla recreación de ciertos elementos del folklore a través de un lenguaje universal. Esto hace que se convierta en el género por excelencia de la música coral venezolana.

En este devenir de pensamientos, Morín E. (1999) en el texto **La cabeza bien puesta plantea** *Siete principios para un pensamiento vinculante*, estos principios son complementarios e interdependientes, que se explican a continuación:

1. *El principio sistemático y organizativo* que une el conocimiento de las partes con el conocimiento del todo.
2. *El principio holográfico* en el que cada punto contiene la casi totalidad de la información del objeto que representa. Es decir, la parte está en el todo, y el todo está en la parte.

3. *El principio del bucle retroactivo o retroalimentación*, introducido por Norbert Wiener, permite el conocimiento de los procesos autorreguladores. La causa actúa sobre el efecto y el efecto sobre la causa.

4. *El principio del bucle recursivo* supera la noción de regulación por la autoproducción y autoorganización. En el que los productos y los efectos son en sí mismos productores y causantes de lo que los produce.

5. *El principio de autonomía/dependencia (auto-eco-organización)*: los seres vivos son seres autoorganizadores que sin cesar se autoproducen y, por esta causa, gastan energía en mantener su autonomía.

6. *El principio dialógico* une dos principios o nociones que deberían excluirse entre sí pero que son indisociables en una misma realidad. Tenemos que concebir una dialógica orden/desorden/organización desde el nacimiento del Universo.

7. *El principio de reintroducción del que conoce en todo conocimiento*. Este principio opera la restauración del sujeto y no oculta el problema cognitivo central: desde la percepción a la teoría científica, todo conocimiento es una reconstrucción/traducción que hace una mente/cerebro es una cultura y un tiempo determinado.

Se dirían que los dioses viven aún bajo este cielo inmenso

En este particular, analizaremos el madrigal ***Allá va un encobijado***, compuesto por Antonio Lauro, en diciembre del año 1956, dedicado a su esposa y con poesía de Alberto Arvelo Torrealba.

El principio sistemático y organizativo que une el conocimiento de las partes con el conocimiento del todo. Partiendo de este primer principio, el madrigal es una unidad lírica y musical, la cual vista desde cualquier ángulo podrá organizarse y analizarse para fragmentarla en esas partes para llegar al todo.

En cuanto al poema, Arvelo Torrealba escoge a partir del verso octosílabo y la copla, en **Cantas** (1932), inventó la “canta” a la definió así, según Mannarino (2005):

Las saetas populares atraían mi interés, y la copla se hizo canta, forma micropoética por mí ideada, en que la cuarteta del medio sugiere unos compases de cuatro, entre las dos voces del contrapunteo breve y estilizado. (pág. 31)

De igual forma, Lauro compone un madrigal a cuatro voces mixtas, las cuales, de manera independiente son todo, y, paralelas también lo son, y necesitan las unas de las otras para su existencia, melódica-armónica. En consecuencia, esto se entrelaza con el segundo principio: *El principio*

holográfico en el que cada punto contiene la casi totalidad de la información del objeto que representa. Es decir, la parte está en el todo, y el todo está en la parte. La palabra es la esencia de la obra plasmada en el pentagrama como principio generador de la totalidad. El mito antiguo retomado por Platón nos cuenta cómo el héroe Ur (también Er), se le permite ver y comunicar lo que les sucede a las almas después de que el cuerpo muere. Como un cuerpo celeste que se detiene en los círculos tonales emitiendo un tono continuo en concordancia con las ocho notas, incluyendo la octava, que conforman la armonía perfecta. Como un gran huso donde los ochos círculos concéntricos encajan uno dentro de otros.

Al igual, que el principio número cinco: *El principio de autonomía/dependencia (auto-eco-organización): los seres vivos son seres autoorganizadores que sin cesar se autoproducen y, por esta causa, gastan energía en mantener su autonomía.* La polifonía, mantiene este principio. A veces, homofónico o contrapuntístico. En otros términos, armonía vertical y armonía horizontal. La autonomía/dependencia que podemos observar desde el compás n° 36 al 42° del madrigal de Lauro

36

Me a - cor - dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba por los ca -
 Me a - cor - dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba por los ca - mi - nos, ca -
 dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba, de cuan - do i - ba por los ca - mi - nos,
 Me a - cor - dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba por los ca - mi - nos, por los ca -

41 *poco rit.*

mi - nos llo - vien - do.
 mi - nos llo - vien - do.
 ca - mi - nos llo - vien - do.
 mi - nos llo - vien - do.

(Colección Música coral de autores latinoamericanos. **La Escuela de Santa Capilla.** 2005:57)

El principio del bucle retroactivo o retroalimentación, introducido por Norbert Wiener, permite el conocimiento de los procesos autorreguladores. La causa actúa sobre el efecto y el efecto sobre la causa. El habla, es un gran tren de aire, que no se detiene por nada, las palabras necesitan una de la otra para crear un lenguaje que evoque, al igual que el musical, notas tras notas, acordes tras acordes, melodías y palabras que se unen, con un solo fin: la emoción.

La primera causa es mirar la partitura y esto produce un efecto sobre el director, en cuanto a los análisis formales que se le hace a la misma. Disposición de voces, análisis de cadencias, inversiones, entre otros. Un segundo efecto, sobre la forma de abordar los problemas vocales que el director debe plantear a sus cantantes, y un tercer efecto que es subjetivo y se relaciona con las emociones que surjan de la interpretación de la obra cantada sobre el director, sobre el cantante y sobre el público. Por esto, el efecto tiene inherencia sobre la causa, y viceversa.

El principio del bucle recursivo supera la noción de regulación por la autoproducción y autoorganización. En el que los productos y los efectos son en sí mismos productores y causantes de lo que los produce. El madrigal venezolano, es un producto de una estructura musical que viene consolidándose desde el Renacimiento. Pero su estructura no podrá reproducirse si no queda un registro de notaciones musicales. El madrigal revive, sin importar su procedencia o año de composición cada vez que el director en un levare definido construye con su coro unas imágenes sonoras que produzcan sobre el mismo cantante y sobre el oyente emociones de diferente índole. Los productores y los causantes del madrigal son los propios compositores, éstos trabajan con la expresión sonora, lingüística y musical.

El principio dialógico une dos principios o nociones que deberían excluirse entre sí pero que son indisociables en una misma realidad. Tenemos que concebir una dialógica orden/desorden/organización desde el nacimiento del Universo. Este principio es fundamental en la obra musical, y vamos a ahondar más el porqué de esto. El texto en sí produce una emoción sobre el lector. Pero el madrigal, va mucho más allá, porque llega directo al corazón desde el oído. Marulanda (2012), nos dice:

La investigación neurológica ha puesto de manifiesto una profunda conexión entre las imágenes sensoriales derivadas del oído y de la vista. Es decir, que los sonidos evocan con particular vivacidad imágenes cromáticas y de forma, de la misma manera que los colores pueden generar imágenes sonoras. (pág.31)

Ahora bien, organicemos las predicaciones dentro del texto poético:

Un ser que va por el llano, desesperado por un amor sin esperanza. Cruza llanos, llanos y más llanos, de manera metafórica, es decir, hacia una búsqueda interna, metafísica; trata entonces con esa imagen de llano, que no llega al horizonte, de refugiarse en la inmensa soledad. Cuando descubre la gran verdad: *y tras tanto caminar llegué a te quiero lo mismo.* Cuando iba por los caminos lloviendo.

La duda metafísica, la melancolía y el paisaje se encuentran en una atmósfera donde Lauro y Arvelo Torrealba toman del material visual y

acústico del llano para crear una producción exacerbada de gran emotividad. El amor como la fuerza creadora del universo, que lo mueve todo y que es capaz de lograr en ese largo viaje del *encobijado*, la reconciliación interna del yo frente a esta historia.

Esta descripción de la obra de Lauro, plantea la necesidad de un nuevo acercamiento a la poesía y al madrigal venezolano. Ampliando nuestra mirada a escrudiñar lo que está entre líneas pentagramadas y que no se muestran en una simple entonación del solfeo. Va mucho más allá. El cantante de coro, el lector de poesía, el director coral, los estudiantes de música y de literatura deben complementarse con la otra área a fin. Esto hará que la comprensión del texto lírico-musical sea más completa, porque involucrarán diferentes aspectos formales e informales de su construcción. Al final, nos dejará un gusto estético al alma.

De igual forma, podríamos aplicar los mismos principios del pensamiento vinculante de Morin en el madrigal ***“Mata del Alma Sola”*** (1961), partiendo del primer principio: *el principio sistemático y organizativo* que une el conocimiento de las partes con el conocimiento del todo. Las partes en cuanto a lo literario son letras y consonantes que forman las palabras, los sintagmas, los versos; en lo musical los sonidos, las figuras de las notas, la duración, el silencio. La unidad, que es el todo, lo hemos

definido como madrigal, asume desde su composición literaria y musical, una impresión o efecto a causar sobre el ser humano, que escucha y lee. Una ola catártica, que va *in crescendo* hacia el clímax de la obra que explota y descansa.

A esta explicación se le suman el segundo *principio holográfico* en el que cada punto contiene la casi totalidad de la información del objeto que representa. Es decir, la parte está en el todo, y el todo está en la parte. Por ejemplo: cuando nos referimos a la *cuadrada*, como la figura de nota de mayor valor relativo, dentro de ella se encuentra toda la gama de valores rítmicos con el que se puede jugar dentro de un pentagrama. De la misma forma, la *garrapatea*, como figura de nota de menor valor relativo, ésta forma parte de un todo, de un sonido y de un ritmo. La parte está en el todo.

Como tercero, *el principio del bucle retroactivo o retroalimentación*, introducido por Norbert Wiener, permite el conocimiento de los procesos autorreguladores. La causa actúa sobre el efecto y el efecto sobre la causa. Si nos remitimos a capítulos anteriores, Edgar Allan Poe, en su **Método de Composición**, nos explica que la causa para crear una obra literaria recae sobre la razón y lo que ésta pueda producir como efecto en el lector u oyente. A través de un minucioso proceso, donde el ritmo creado por la repetición constante de ciertos sonidos consonánticos ocasiona en el

escucha ciertas sensaciones. De la misma forma, en los madrigales la construcción de ciertos acordes, la disposición de voces, las inversiones originan en el cantante primero y luego en el público, un efecto que actúa sobre la causa.

Los principios cuarto y quinto: *El principio del bucle recursivo* supera la noción de regulación por la autoproducción y autoorganización. En el que los productos y los efectos son en sí mismos productores y causantes de lo que los produce y *el principio de autonomía/dependencia (auto-eco-organización)*: los seres vivos son seres autoorganizadores que sin cesar se autoproducen y, por esta causa, gastan energía en mantener su autonomía.

La capacidad intelectual del compositor del madrigal venezolano, hace que él mantenga en sí mismo una relación entre música y literatura, mucho más allá de lo normal. Los procesos reguladores de composición del texto musical y literario, enmarcados dentro de las imágenes acústicas y visuales que quisiera suscitar en el oyente, hacen que este gran conglomerado de significantes auditivos, se autoorganicen en sintagmas y en células (rítmicas, melódicas y armónicas); donde el efecto evocador, y la emoción final sobre la curva catártica produzcan en el oyente-lector el goce estético.

El sexto principio: *el principio dialógico* une dos principios o nociones que deberían excluirse entre sí pero que son indisociables en una misma realidad. Tenemos que concebir una dialógica orden/desorden/organización desde el nacimiento del Universo.

Establezcamos las frases literarias y musicales del madrigal “Mata del Alma Sola” (1961-Estévez).

En el principio todo era silencio. En el principio, también, era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Y como Dios creó el hombre a su imagen y semejanza, el hombre era Dios. Parafraseando la génesis del mundo, este verbo de creación, es el mismo grito de Florentino, del Cantaclaro frente a su sábana, a su llano.

Mata del alma sola,
boquerón de banco largo
ya podrás decir ahora
aquí durmió Cantaclaro.

En la soledad extrema de un recitativo a capella, cual Dios en los llanos, el tenor solista de este madrigal abre su boca, expande sus costillas y deja que su potente y hermosa voz retumbe sobre el llano. Retando a la soledad y a aquel misterioso personaje de la sabana venezolana: el alma.

Orden/desorden/organización del texto melódico como literario se pone en demostración, cuando se hilvana desde la razón ese tejido contrapuntísticos de voces mixtas, entre imágenes visuales y emociones. El último principio: *el principio de reintroducción del que conoce en todo conocimiento*. Este principio opera la restauración del sujeto y no oculta el problema cognitivo central: desde la percepción a la teoría científica, todo conocimiento es una reconstrucción/traducción que hace una mente/cerebro es una cultura y un tiempo determinado.

El conocimiento es la construcción de una cultura en un tiempo determinado, de esta premisa partiremos para ahondar sobre el principio. Es de suma importancia ubicarnos en el contexto histórico social y político donde se funda la Escuela de Composición de Santa Capilla. Vicente Emilio Sojo logró inculcar en sus alumnos los ideales que florecían a la par de los círculos literarios y plásticos que serían el interés y el amor por los valores nacionales, así como fomentar la utilización de diversos elementos de la música popular y folklórica para que sirviesen de base en la realización de nuevas creaciones de corte nacionalista.

Bien lo expresó Antonio Lauro: "*Cultivar el nacionalismo por verdadero placer y por el mayor placer de molestar a los enemigos de la nacionalidad.*" (Lauro s/f). Pero, quiénes eran estos enemigos de la nacionalidad. Venezuela bajo la sombra de la dictadura y las compañías transnacionales

necesita defender su idiosincrasia y su cultura. Los diferentes elementos de la cultura popular, tradicional y académica comenzaron con esta lucha. Lo propio, lo autóctono, lo creado en nosotros, por nosotros y para nosotros.

En la reconstrucción de una cultura rica en elementos nacionales, surgen cosas como *La Fiesta de la Tradición*, organizada por Juan Liscano en 1948, en el Nuevo Circo de Caracas, donde le muestra al país la gran gama de elementos populares y tradicionales: danzas, cantos, instrumentos, entre otras cosas. Todo producto del gran mestizaje del español, lo africano y lo indígena.

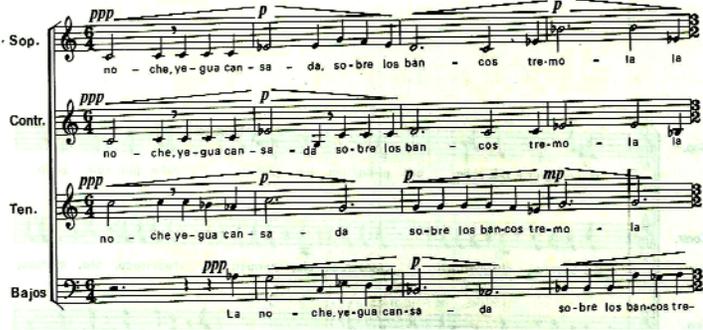
Esta reintroducción que se plantea en el principio número siete, es precisamente la nueva mirada que hacemos de la obra musical-literaria llamada madrigal. Sojo y sus alumnos, en nuestro caso, Estévez y Lauro, de la mano de la lírica nativista de Alberto Arvelo Torrealba, replantean elementos del folklore presentes para la construcción de un país naciente bajo la estela del oro negro y de una gran mezcla de culturas.

Gota de breve rocío

En este apartado se mostrará un cuadro comparativo de las imágenes visuales y acústicas presentes en el texto de Arvelo Torrealba y musicalizado por Antonio Lauro y Antonio Estévez. En primer lugar, analizaremos el madrigal **Mata del Ánima Sola**.

IMAGEN VISUAL	IMAGEN ACÚSTICA
<p>Mata del ánima sola</p> <p>Boquerón de banco largo</p> <p>Ya podrás decir ahora</p> <p>Aquí durmió Cantaclaro</p>	 <p>(Estévez, 1984:50)</p>

En estos versos hace referencia en primer lugar al paisaje y que la voz puede expandirse sobre el paraje con una duración que el cantante decida, *ad libitum*, sobre la inmensidad del llano venezolano.

IMAGEN VISUAL	IMAGEN ACÚSTICA
<p>La noche, yegua cansada/sobre los bancos tremola..</p>	 <p>(Estévez, 1984:54)</p>

La primera referencia, es *do* central donde ingresan sopranos, altos y tenores en la misma altura del sonido en la palabra *noche*, manteniéndose sopranos y altos en la misma altura y el tenor comienza a descender en una segunda mayor. Cuando el bajo ingresa y descende en una quinta, el acorde menor que se forma, nos remite en cuanto a la imagen sonora al ingreso de la noche, a la penumbra, donde el cantador reta al mal.

IMAGEN VISUAL	IMAGEN ACÚSTICA
<p>.. Tu corazón de fantasma</p>	 <p>(Estévez, 1984:54)</p>

El unísono de las cuatro voces en la palabra *tu corazón*, en un crescendo indicado por el regulador va causando en el material sonoro, tensión por la atmósfera y el tono menor donde se ha desenvuelto el madrigal. Al fin un rayito de esperanza en la sílaba *zón*, con el *si* natural de las altos, formando el acorde de sol mayor para luego descansar en un sonido largo y profundo de la nota *re*.

A continuación, ahondaremos un poco en las imágenes del madrigal **Allá va un encobijado** de Antonio Lauro.

IMAGEN VISUAL	IMAGEN ACÚSTICA
<p>Así se va mi esperanza, sin ti por el alma adentro</p>	 <p>(Colección Música coral de autores latinoamericanos La Escuela de Santa Capilla. 2005:55)</p>

En la repetición constante de la frase *así se va*, en el material sonoro podemos apreciar la angustia del compositor ante la pérdida de la amada. Con el juego de las voces, se va estableciendo una atmósfera de desesperanza, de temor. Cuando se repite la frase nuevamente las sopranos, entramos en una siguiente fase de desahogo *sin ti por el alma adentro*, iniciada por los bajos e imitadas por las otras voces en los compases siguientes.

IMAGEN VISUAL	IMAGEN ACÚSTICA
Llanos y llanos y...	 <p>(Colección Música coral de autores latinoamericanos La Escuela de Santa Capilla. 2005:55-56)</p>

Al escuchar la palabra *llano* de forma hablada, la primera imagen que invoca es la inmensidad del mismo, su lejanía, su inmensidad. Al conjugarse con la forma cantada, Lauro conocedor bien de la técnica creadora, en una primera impresión la dibuja con la voz de las altas, para luego introducir al tenor en una segunda mayor, produciendo una disonancia que remite a la imagen invocada en la palabra hablada.

IMAGEN VISUAL	IMAGEN ACÚSTICA
Allá va un encobijado	 <p> <i>p</i> Lento <i>mf</i> <i>ppp</i> A - llá va un en - co - bi - ja - do, a - llá va. A - llá va. A - llá va, a - llá va. <i>p</i> B.C. A - llá va. </p> <p>(Colección Música coral de autores latinoamericanos La Escuela de Santa Capilla. 2005:57)</p>

Para finalizar, Lauro en esta frase musical conducido por un tono menor, introduce la tercera de picardía, formando así el acorde *la mayor*, nos llama a la reflexión, a esa duda metafísica planteada por Miliani y Sambrano, en líneas más atrás. La esperanza llega y deja una inmensa sensación de descanso, de estar sobre la planicie de un banco largo y solitario.

“Yo me he hecho el propósito de cultivar el nacionalismo, primero, por verdadero placer y segundo, por el mayor placer de molestar a los enemigos de mi nacionalidad”.
Antonio Lauro

CAPÍTULO V

Y TRAS TANTO CAMINAR, LLEGUÉ A TE QUIERO LO MISMO

El llano en una palabra

La palabra hecha llano se le adhiere al verso de un trovador, que vivió para enriquecerla. Alberto Arvelo Torrealba, poeta barinés a quien le debemos la prosecución de una poesía fundacional que comenzó en el siglo XIX, y que durante el siglo XX se desarrolló y fomentó el espacio necesario para que nuestras costumbres y tradiciones se hicieran verso.

El criollismo como tendencia de la literatura naciente venezolana del siglo XX, estructuró una visión nacionalista contra un mundo agobiado por las industrias transnacionales con grandes rasgos de transculturación. Una literatura donde el petróleo, y los puertos del país fueron punto de encuentros entre culturas, menospreciando la zona de los llanos de la nación.

El río, el llano, las pampas, las montañas, la faena del llanero, la sierra, la selva, funcionarán como elementos de literaturización con el fin de lograr una construcción de identidad. Pero, en nuestro caso, específicamente el llano evocará en la memoria del lector hacia su arraigo.

Arvelo Torrealba, es el llamado a ser unos de los principales poetas criollos, porque “*Aprendió directamente, se consustanció, memorizó y en su escritura óptima expresó con fidelidad y dijo lo que es.*” (Acevedo, 2005:14). La copla y el verso del llanero se hacen y deshacen frente a la pluma de este trovador. Ángel Eduardo Acevedo (2005), prologuista de la **Antología Poética** de Alberto Arvelo Torrealba (Monte Ávila Editores Latinoamericana), expresa:

*La baquía de Arvelo Torrealba se confirma y a la vez se diluye entre **Cantas, Glosas al cancionero**, la ensayística de Caminos que andan y el tan distinto como fervoroso **Lazo Martí, vigencia en lejanía.***

*Si en **Cantas** escoge, para ir al romance la cuarteta y el terceto de resonancias exclusivas, en **Glosas...** pide tres coplas al **Cantaclaro** de Rómulo Gallegos, y las demás casi todas al cancionero popular, para que le sostengan las décimas y luego largarse hacia su romance más acariciado y consentidor. (pág. 12).*

Como bien se expresa en la cita anterior, Arvelo Torrealba acaricia al llano por medio de la palabra. La construcción de su poesía por medio de las formas populares permite un acercamiento íntimo entre un autor sensible y un lector ávido de sentir emociones que evocan a flor de verso al llano en todo su esplendor. Un creador literario creador de la forma micropoética denominada *canta*. José Ramón Medina (1962) dice acerca de su obra lo siguiente:

*Es un poeta de la tierra y el más notable de los cultores del nuevo nativismo venezolano, que comienza a desarrollarse por allá por los alrededores del año 30. Desde **Cantas**, su primer libro, hasta **Glosas al cancionero**, el último, mantiene una maestría indiscutible en la recreación de una temática popular, propia de nuestros llanos, dándole categoría estética a la copla, a la décima y al romance criollo y rescatando fecundos motivos de nuestro folklore para la función culta de la poesía. (pág. 100).*

Su gran preparación académica y su contacto desde su niñez con los llanos venezolanos y la tradición poética de la familia Arvelo en *Rafael Arvelo* (1812-1877), *Alfredo Arvelo Larriva* (1883-1934) y *Enriqueta Arvelo Larriva* (1886-1962). Además de la gran influencia marcada por sus padres don Pompeyo Arvelo Rendón y doña Atilia Torrealba Febres, donde se cultivaba el arte y la literatura, la buena conversación, la música, el teatro y, sobre todo, la lectura. Elementos que signaron la infancia de un poeta que

poco a poco se introduciría en lo más profundo del llano venezolano y de él obtendría lo popular y lo culto de la palabra hecha verso. Carmen Mannarino (2005), nos expresa de Arvelo Torrealba:

La suya es poesía que surgió del llano y de él extrajo todas las imágenes con que expresa la esencia de la tierra y el sentir del llanero, y que va a éste como dádiva interpretativa de él mismo en su entorno y va también a todo hombre sentimental, y sensible a lo telúrico.(pág.18)

El común denominador de estas citas es la sencillez con que se describe a un hombre que amó y vivió por el verso del llano. La tierra, lo autóctono, lo sensible de su verso, que es la prolongación de ese maravilloso llano. Marisela Gonzalo Febres (2002), en su libro **Sobre una tumba, una rumba**, en un ensayo titulado **Llanerísimo, el diablo**. Nos comenta sobre el verso de Arvelo Torrealba:

*Arvelo logra mantener, a pesar del evidente cuidado del lenguaje, el tono **oral** de la poesía popular expresada en las formas tradicionales traídas por los conquistadores. Si bien el romance es de origen español, en estas tierras, en especial en los llanos, se transformó en el **corrido**, cambiando los temas amorosos por narraciones que dan cuenta de acontecimientos en los cuales el valor es el tema esencial. (pág. 117)*

El valor como tema decisivo en la literatura naciente del siglo XX, y que redunda en algunos personajes como: Cantaclaro, Doña Bárbara, Palmarote y Florentino, el que cantó con el Diablo. Representa el compromiso de un llanero que asume los retos como se le presenten. De un llanero que es como el **chaparro**, tallo retorcido que por su fiera resistencia a la falta de agua y a las quemadas, es buen símbolo del aguante ante la inclemente realidad. Teniendo como referencia al hombre caballeresco de finales de la Edad Media. Trovador y guerrero. Copleo y valiente. Mannarino (2005), nos relata: *“Echando atrás la memoria, en examen minucioso, me doy cuenta de que había en mí desde niño, una invencible evocación que yo llamaría trovadoresca”* (pág. 11)

Esa concepción trovadoresca, propia de la Edad Media, donde poetas instruidos creaban composiciones que eran interpretadas para el pueblo, en algunos casos narrando hechos heroicos; otros, amorosos, además se toman como referencias historias y melodías populares. En cierto grado, la poesía de Arvelo Torrealba, se refleja en esto. **Florentino y el Diablo**, historia que redunda el continente americano. El bien contra el mal, con diferentes personajes. Personajes de pueblo, de una idiosincrasia, de una cultura popular y tradicional.

Desde el punto de vista literario, el repertorio vocal venezolano de los dos primeros tercios del siglo XX es heredero directo del legado propio de las serenatas del siglo anterior, para lo cual utiliza rimas y textos inspirados en Alberto Arvelo Torrealba, Luis Barrios Cruz, Juan Beroes, Andrés Eloy Blanco, Jacinto Fombona Machado, Juan Ramón Jiménez, Argelia Laya, Julio Morales Lara, Aquiles Nazoa, Fernando Paz Castillo, Israel Peña, Luis Peraza y Manuel Felipe Rugeles, entre los más representativos. En el **Panorama de la literatura venezolana actual** Juan Liscano (1995), nos dialoga sobre la obra de Alberto Arvelo Torrealba:

*Escapa a las tendencias estudiadas hasta ahora... nació en el llano y su obra está consustanciada a esa paisaje y esa realidad regional, de profunda existencia telúrica. Su obra nada tiene que ver con la vanguardia y constituye más bien una tardía resonancia del posmodernismo y del romanticismo. Se apoyó en las formas de la poesía folklórica: décima, corrido, coplas. Elaboró imágenes y metáforas con elementos geográficos, vegetales, zoológicos, domésticos de su región. Creó, pues, un estilo propio derivado de un estilo tradicional. Otros poetas "llaneros" no han podido superarle. No se limitó a estilizar el folklore poético llanero sino a expresar a través de él, recreado, sentimientos intensos de hombre que asume el sentido de aquella naturaleza **bella y terrible a la vez**. (pág. 140)*

Es importantísimo lo que nos plantea Liscano: "expresar a través del llano" la palabra versificada del llanero. Cargada de miles de imágenes

dicotómicas entre sí. Las diferentes caras de una moneda, pero que retratan bajo un gran continuum dialectal y cultural nuestra América. Las creencias de un pueblo. De la palabra hecha llano.

Sol que das vida a los trigos

La **Escuela de Santa Capilla** fundada por el maestro Vicente Emilio Sojo, en su cátedra de Composición y Declamación, que duró alrededor de más de veinte años, entre 1944 a 1966; tuvo como principal legado mantener en sus egresados la línea nacionalista. Una misma línea estilística de composición. Esto hace que esta escuela sea la más importante del siglo XX. Pero qué es lo nacional. Pérez (1988), nos dice sobre esto:

Movimiento musical derivado del literario y de las ideas románticas de la libertad a elegir cada nación su destino y la estética que se acomode a sus sentimientos, concepciones y ambiente... fruto de tales esfuerzos son la incorporación de nuevos instrumentos de percusión...y, sobre todo, la aportación de la canción popular al acervo musical de los compositores. (s/p).

Es precisamente, bajo las líneas de las ideas románticas difundidas a finales de siglo XIX, que pertenece al contexto de vida del maestro Sojo, con el gran sentido recopilador y de enseñanza hacen que la Escuela de Composición, se plasme sobre las líneas nacionalistas.

La palabra es el elemento sagrado que da vida. La palabra unida a la música es combinación más perfecta de elevación. Es el sol que da la vida a los trigos. Este trigo que renace en la cada palabra cantada. Astor (2002), nos menciona:

Celibidache veía la música como un camino a la iluminación mística, siguiendo el carácter místico-religioso que tiene la música y le ejecución musical en la cultura hindú: el músico hindú consideraba cada emisión (especialmente el sonido vocal) como una acción sagrada y como un medio de embarque en el sonido universal. (pág.67)

El sonido vocal que produce la estilística del madrigal venezolano. Es un sonido propio, un sonido nuevo, un sonido con elementos de folklore, que da a conocer al mundo la nueva formación del músico académico venezolano. Sojo, logra involucrar a sus alumnos con la gama de poetas venezolanos, integrándolos en un solo. Haciendo que el sonido vocal se conjugue. En este sentido, Juan Bautista Plaza (1996), en su libro **El lenguaje de la música** citando a José Antonio Calcaño, nos dice:

Para quien no conozca el llano, la imagen, más fiel de aquella naturaleza excepcional, de aquel paisaje de tanta vitalidad y de índole característico, no estaría en ninguna descripción literaria, en ninguna fotografía o paisaje, sino en un “tono” cantado por legítimos llaneros. El “tono” refleja el espíritu de aquella soledad llena de vida, que se esparce en todo sentido en infinita

prolongación. El acorde que surge y se dilata, adormeciéndose en los aires llenos de luz, es seguido por otro que brota con nueva vida y se esparce a su vez hasta diluirse en el horizonte". (pág. 78-79)

En una conversación con la Dra. Alecia Castillo, pianista, directora de coros, abogada, fundadora de la Coral Infantil de Valencia, nos dice de la

Escuela de Santa Capilla:

Realmente existió mucha unión entre la poesía y la composición en la Escuela Santa Capilla. Me contaba Modesta Bor, que el maestro Sojo solía repartir textos poéticos entre sus alumnos y les mandaba componer sobre esos temas, como tareas de clase.

Pienso que el nacionalismo musical venezolano tiene gran fuerza en la Escuela de Santa Capilla, no solo porque Sojo fue un verdadero impulsor sino también porque en esa escuela se reunieron personas que venían del interior del país donde se siente más o está más definida la identidad nacional. Moisés Moleiro que es uno de los más viejos de la escuela (contemporáneo casi con Sojo) viene del llano, de Guárico, igual que Antonio Estévez. Modesta Bor e Inocente Carreño vienen de Margarita, Lauro de Ciudad Bolívar, Evencio Castellanos de Canoabo,... es más, estos músicos tienen en común que han sido intérpretes de música popular. En su mayoría empezaron tocando en bandas de pueblo, en retretas, bailes, eran serenateros, llevaban en su sangre el canto de la gente sencilla del pueblo, mucho antes de la Academia.

(A. Castillo, correo electrónico, julio 23, 2011)

La influencia que dejó el maestro Sojo sobre sus alumnos y de éstos sobre el gran universo de músicos, directores, cantantes líricos y populares, cantantes de coros venezolanos es de un incalculable valor. La poesía hecha canción, hecha madrigal.

De igual forma, en conversación con el maestro Efraín Arteaga, Barítono, director de coros, ex director del Quinteto Contrapunto, arreglista, nos comenta de la **Escuela de Santa Capilla:**

La escuela de V. E. Sojo, de la cual me siento orgulloso de haber sido su discípulo, contribuyó e influenció en todos sus alumnos, la importancia de seguir explotando y haciendo música no solo acerca de la poesía de Arvelo Torrealba, sino de muchos tantos poetas nacionales, colaborando y afianzando nuestro nacionalismo e identidad.

En mi opinión, quizás el compositor venezolano que ha compuesto más música sobre la obra de Alberto Arvelo es Antonio Estévez, quien fue también discípulo de Sojo.

(E. Arteaga, correo electrónico, julio 24, 2011)

De la misma manera, Felipe Izcaray, ex director del Orfeón de la Universidad de Carabobo, director de coros, director de orquesta, fue el único director que estando en vida el maestro Estévez, dirigió la *Cantata Criolla*, en

el año 1987. Actualmente, director invitado de diferentes orquestas a nivel nacional e internacional, nos diserta sobre la **Escuela de Santa Capilla**:

*El maestro Estévez y otros compositores siempre me hicieron mucho énfasis en la práctica del Maestro Vicente Emilio Sojo en hacerlos leer poesía venezolana y universal, y entrenarlos en saber identificar los textos que posteriormente musicalizarían. **Indudablemente Alberto Arvelo Torrealba, uno de los grandes poetas, y llanero por excelencia, supo combinar el lenguaje popular con la perfecta simetría de su gesta poética, abarcando distintos estilos con base a la aplicación parcial o total de su acervo social, y de su origen geográfico.***

Los dos ejemplos escogidos son buen ejemplo de lo expresado. Allá va un encobijado expresa la melancolía insertada dentro del horizonte infinito del llano. Mata del Anima Sola es una de las mejores expresiones de Arvelo sobre ese gran personaje de su épica, Florentino, o Cantaclaro. Arvelo también fue musicalizado por el Maestro René Rojas en su madrigal-joropo "Copla", y por el mismo Estévez en su horizontal "Tonada Llanera", que forma parte del tríptico coral compuesto en 1951, junto con Arrunango y Habladurías.

(F. Izcaray, correo electrónico, julio 18, 2011)

La valoración de estos extraordinarios músicos, quienes tuvieron el contacto directo con los egresados de esta escuela y gozaron la maravillosa oportunidad de trabajar sus obras, convirtiéndolos en intérpretes. Es decir, en trovadores y juglares.

En una carta del maestro Juan Pablo Correa Feo, director del Grupo Latinoamericano de la Universidad de Carabobo, arreglista, compositor, ex Director de la Cultura de la UC, nos dialoga:

Mi acercamiento a las obras de la Escuela de Santa Capilla lo debo a la Coral Filarmónica de Carabobo y a su director, mi maestro, Federico Núñez Corona. Con esta agrupación tuve la oportunidad de cantar algunas piezas con letras de Alberto Arvelo Torrealba: Mata del Ánima Sola (Antonio Estévez), Allá va un Encobijado (Antonio Lauro) y por supuesto, la Cantata Criolla, del maestro Estévez. Con la CFC también tuvimos la oportunidad de compartir en persona con maestros de la talla de Inocente Carreño, Modesta Bor, Gonzalo Castellanos, Raimundo Pereira, entre otros. Posteriormente, cuando estudié en el IUDEM, tuvimos la ocasión de analizar a profundidad algunas piezas corales provenientes de este movimiento, lo que me permitió conocer cara a cara la importancia y su impacto en el mundo coral nacional e internacional.

Como compositor, pienso que el legado principal de la Escuela Santa Capilla, fue el haber puesto en primer lugar al coro (tanto mixto como de voces iguales) como intérprete integral de la música. Su influencia en el campo coral (primero a índole nacional y luego su diáspora a nivel latinoamericano y mundial) es indiscutible.

(J. P. Correa, correo electrónico, julio 18, 2011)

La visión de este compositor de la nueva generación, es una muestra de la relevancia de esta Escuela en la formación de los músicos actuales.

En conversación con el maestro William Alvarado, cantante profesional, Barítono, profesor del Conservatorio Simón Bolívar y de la Universidad de Carabobo, le pregunto:

¿Cuál fue el legado de la Escuela de Santa Capilla para la música académica venezolana?

WA: *En estos últimos tiempos que me dedico a hablar de la historia de la música en Venezuela, he vuelto a encontrar la grandeza de estos compositores y la importancia del maestro Sojo en divulgar y hacer parte de su pedagogía y enseñanza hacia estos alumnos de Santa Capilla, la creatividad en función del país, de la nación, de la idiosincrasia. La manera de pensar del venezolano, a través precisamente de sus poemas y de su música. No se trata sólo de un poema que puede ser costumbrista o nacionalista, sino que lo integrara de alguna manera a una música que sonara venezolano, o que fuera una nueva creación de música venezolana: como son los madrigales.*

Entonces uno mira con nostalgia, que en los últimos años, por supuesto hay compositores y arreglistas muy buenos, pero la producción no es la misma de esos años. De los años 40 y 50. Fue una producción de los estudiantes y graduados de Santa Capilla, que realmente fue muy rica. Esa importancia ha sido un poco olvidada. Yo entiendo que la dialéctica del mundo no te permite a ti quedarte en esa época, pero de vez en cuando, y lo observamos nosotros cuando fuimos a ese homenaje a Inocente Carreño; que yo descubrí piezas que no conocía y que por supuesto cada vez que tú las escuchas, por lo menos tengo que admitir, por supuesto un recuerdo que le despierta a uno un momento de su vida y que obviamente le agrada y le gusta. Tal vez alguien que vaya novel a escucharlo no le cause la

misma impresión. Pero me parece que fue, muy importante y que debíamos de alguna manera, y que no sea el eje del desarrollo de un grupo coral, pero deberían tener una sección donde hicieran música coral de este momento.

(W. Alvarado, entrevista, 13 julio, 2011)

Es importante resaltar, la opinión del maestro Federico Ruiz, arreglista y compositor:

Si bien fui discípulo del Maestro Sojo por varios años siendo yo muy joven, no tuve la influencia tan directa de él por tan largo tiempo como Lauro o Estévez. Sé que el Maestro practicaba y predicaba el recurrir a los poetas nacionales a efectos de escribir obras con texto. Yo mismo, y muy posteriormente a la fecha en la que fueron escritos los madrigales que citas, compuse "Oigale la voz perdida" (1988) in memoriam Antonio Estévez, para coro mixto a capella, con un texto de Arvelo Torrealba dedicado a Simón Bolívar, como testimonio de afecto y admiración al Maestro Estévez, con quien trabajé por varios años en la edición de su "Cantata Criolla", edición que tuve el honor de dirigir. Componer "Oigale la voz perdida" se dio de manera natural, mucho tiempo después de la muerte de Sojo, sin que en vida él me indujera de manera precisa a realizar este tipo de composiciones. De hecho estudié con él Contrapunto y Fuga, nunca trabajé con él obras vocales. Pero su influencia y la necesidad de encontrar y afirmar la identidad flotan en el ambiente, por así decirlo. Inclusive, mucho más recientemente alguno de mis estudiantes también lo ha hecho, sin yo mismo habérselo sugerido, ya que mi postura creativa no es enteramente "nacionalista" en el estricto sentido de la palabra.

(F. Ruiz, correo electrónico, 16 julio, 2011)

El imaginario de la música académica venezolana se construye a partir de los madrigales, sin duda alguna el mejor legado del siglo XX. Los actuales compositores, directores de coros, cantantes de coros no pueden realizar un trabajo sin una mirada desde la subjetividad, con mucha nostalgia, de cosas maravillosas que pasaron y que probablemente no vuelvan a pasar. Sin embargo, hay un gran grupo de personas creyendo en ideales nacionalistas desde la poesía y la música. En este particular, en el Concierto Inaugural del Coro Sinfónico Juvenil de Venezuela, en mayo del año 2006, en el Teatro Teresa Carreño, la actual Directora del Sistema Nacional de Coros, la maestra Lourdes Sánchez nos dice:

Desde entonces, hemos trabajado con un firme deseo de formar una nueva escuela de coralistas, de servir como base de formación para una nueva generación de solistas, cantantes y directores corales competentes y de alto nivel, con la idea de que se involucren y relacionen con uno de los más importantes legados de la música coral de nuestro país: el madrigal venezolano y los más destacados compositores venezolanos, que así tomando el ejemplo del Orfeón Lamas serviremos de ente educador de esta nueva generación de coralistas...a iniciar esa nueva era en la historia de la música venezolana de la que el mismo José Antonio Abreu sería partícipe.

La valoración de la Escuela de Santa Capilla y del poeta Alberto Arvelo Torrealba, recae en la formación de una identidad del venezolano, desde una nueva perspectiva fundacional de la cultura hecha música y

poesía: el madrigal venezolano. Producto de miles de sincretismos, donde lo popular y lo tradicional se conjugan en una gran voz. Una voz hecha de espinito, de melancolía, de versos a flor de labios, de paisaje.

La opinión de estos músicos; compositores, directores y cantantes nos traen a la memoria la emocionalidad hecha carne, que se plasma en un papel pentagramado hecha voz. Como lo comenta Calzadilla: *“Podría dársele mejor función a los géneros si se rompieran sus fronteras, a fin de hacer de lo que escribe una nueva disciplina, transdisciplinaria, abierta.”* (1995:54). El madrigal se acerca a esta nueva disciplina, es el nuevo género sin fronteras, donde el todo y las partes son una misma cosa vinculados por la expresión sonora. Sojo, el gran visionario de nuestra música, se da cuenta de este detalle e involucra a sus alumnos en la nueva construcción sonora, sin fronteras pero cargadas de emocionalidad frente a la hermosura del llano venezolano. El papel pentagramado nos dibuja como una gran diadema el crisol de una nueva juventud, que es capaz de *moler trigos, cuando luego de tanto caminar llega a quererse lo mismo. Pasmando su corazón* con el gran relincho en el campo, oliendo a cada paso *su rosa fresca, preguntándole al mar y volando hacia al confín del azul, invocando al gran dios Baco, con su canto: Evohé Mare Nostrum.*

CONCLUSIÓN

Desde el siglo XIX, cuando se inició la fundación de nuestra nación los primeros llamados a esta insigne labor, fueron los poetas y los músicos. Desde esta mirada del pasado venezolano, los ideales fundadores fueron siempre muy claros. Valorizar nuestro legado cultural, producto de un sinfín de mixturas.

La **Escuela de Chacao**, en su primera y segunda generación. Los poetas Pérez Bonalde, Bello y Lazo Martí, cada uno desde su espacio cumplieron con su labor. De fundar un república desde estas dos disciplinas.

Sin embargo, el bastión de formación de unos ideales sólidos más importantes del siglo XX, lo personifica Vicente Emilio Sojo, músico guatireño, compositor, fundador de una de las escuelas más importantes de Latinoamericana como lo sería, la **Escuela de Santa Capilla**, en su cátedra de Canto y Declamación.

Las promociones egresadas de la mano de este extraordinario maestro, nueve para ser específicos, nos deja el legado más importante de formación, difusión y composición de ideales nacionalistas, bajo una misma estilística. Aquí, es donde recae la transcendencia de esta escuela, por más

de veinte años, mantuvieron una sola línea de composición. Sojo, como maestro, fue capaz de diseñar las estrategias necesarias para inculcar en sus estudiantes los ideales nacionalistas. En esto, entra en juego la poesía nativista de Alberto Arvelo Torrealba, como bien lo expresa Liscano: "*Nadie lo pudo superar*". Su increíble capacidad de desnudar por medio de metáforas el llano venezolano. Recrear las imágenes en papel, directo desde el verso del llanero. La dicotomía Sojo-poesía venezolana, hacen posible que en los coros de la nación se hilvane un sonido propio, de lo nuestro, con nuestras idiosincrasias dialectales.

En nuestro estudio, fueron dos los seleccionados de los compositores egresados de la Escuela de Santa Capilla, Antonio Lauro y Antonio Estévez. En sus madrigales: ***Allá va un encobijado*** y ***Mata del ánima sola***, respectivamente. De Antonio Lauro, su obra vocal y guitarrística es de suma importancia para el estudio del instrumento: coro y guitarra. Lo nacionalista se cristaliza en cada armonía y melodía bien interpretada. Es de referencia mundial este compositor. En cuanto a Antonio Estévez, es quizás uno de los músicos más importantes de esta escuela. Musicalizó en buena parte mucho de los poemas de Arvelo Torrealba y a él se le debe la creación de la obra póstuma del siglo XX venezolano, la que nos representa a nivel mundial. **La Cantata Criolla, Florentino, el que cantó con el Diablo**. Estrenada el 25 de julio de 1954 en el Aula Magna de UCV, teniendo como solistas a Antonio

Lauro (Diablo) y Teo Capriles (Florentino) con la Orquesta Sinfónica Venezuela.

Para concluir, podríamos decir que la relevancia de este estudio transdisciplinario es la conjunción de la música y la poesía en una sola manifestación artística: *el madrigal venezolano*. La formación de una identidad propia partiendo del hecho musical y literario. La fundación de la república donde el paisaje juega papel fundamental de la idiosincrasia de un republicano naciente. La producción estilística musical más relevante de América Latina. Venezuela como puerto de este gran continuum dialectal promueve, promulga, defiende la construcción de una nueva producción intelectual, reflejo de su cotidianidad.

En los próximos estudios literarios, cuando se revise la poesía venezolana y nativista esta investigación formará parte de un importante precedente para aportar un bagaje amplio de información, de opiniones, de valoraciones del llano y de su inmensidad en la expresión sonora. La poesía, a partir de este trabajo no podrá ser vista bajo una estructura netamente estructuralista, sino más allá. Se podrá indagar bajo los versos del poeta todos aquellos elementos expresados por Poe, en su **Método de Composición**: el ritmo, el tono, la melancolía, el efecto evocador, y lo más importante la musicalidad del verso, su fuerza vocálica.

En cuanto a los estudios musicales formales de la estética y de musicología nacionalista, este estudio contribuirá a una nueva mirada a la obra musical de los egresados de las promociones de la Escuela de Santa Capilla. El madrigal venezolano, enseña a cantar a un coro, porque con éste, gracias a su flexibilidad, el director es capaz de producir una serie de sensaciones en el público. Relacionar la poesía y la música bajo una estela de imágenes sonoras a través de una fuerza interpretativa. Para los estudiantes de música revisar esta información recabada aquí, permitirá ampliar su campo cognitivo al momento de realizar cualquier estudio en esta forma primaria de composición.

Vendrán nuevas interrogantes, otros problemas para estudiar a estos y a otros compositores bajo el pensamiento vinculante de las disciplinas teóricas. Permitirse ver la poesía y el madrigal venezolano, dentro de las aulas de clases, literaria y musical, desde otra óptica, logrará dibujar un imaginario que esté relacionado no sólo con la nación, sino con el continente. Su pertinencia en este marco es la de aportar nuevas miradas a las obras artísticas, complementarse con un todo, sentir los hilos invisibles y conductuales de su creación. La exploración de nuestro pasado es invaluable porque nos lleva a pensar lo mismo que una vez musicalizó Sojo con poesía de Rubén Darío: *“¡Alegría, el sol, rey rubio cruza el azul con su diadema de oro!”* *¡Qué viva el canto coral y el madrigal venezolano!*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo, A. (2005). **Alberto Arvelo Torrealba. Antología poética, con la segunda versión de Florentino y el Diablo.** Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

_____ (2007) **Papelera rústica.** Mérida: CENAL

Adam J. y Lorda C. (1999). **Lingüísticas de los textos narrativos.** Barcelona-España: Ariel.

Alfonzo, M. y López E. (2006) **Modesta Bor: importante figura del movimiento venezolano contemporáneo.** Caracas: SACVEN.

Alonso, D. (1976) **Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.** Madrid: Gredos.

Alvarado, W (2011) **La Escuela de Santa Capilla.** (entrevista). Valencia

Álvarez, J. (2003). **Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología.** México: Paidós Educador

Antología de la Música Coral Venezolana. (1990). **Vigencia y Perennidad de la Música Coral.** Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lagoven

Arias, F. (2002). **El proyecto de investigación. Guía para su elaboración.** Caracas: Episteme.

Arráiz, R. (2009) **Literatura venezolana del siglo XX.** Caracas: ALFA

Arteaga, E. (2011) **La Escuela de Santa Capilla.** (correo electrónico). Caracas

Arvelo Torrealba, A. (1932) **Cantas.** Caracas: La Torre

_____ (1940) **Glosas al Cancionero.** Caracas: La Torre

_____ (s/f) **Florentino y el Diablo**. Cuadernos para estudiantes. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

Ástor, M. (1989). **Presencia de Miguel Hilarión Eslava en la formación musical de V.E. Sojo: Una aproximación**. Caracas: UCV

_____ (2002). **Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellano Yumar**. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.

Balza, J. (1983) **Análogo, Simultáneo**. Caracas: GAN

_____ (1982) **Iconografía. Antonio Estévez**. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Barrera, L., Pacheco, C., y González, B. (2006) **Nación y literatura. Itinerario de la palabra escrita en la cultura venezolana**. Caracas: Equinoccio.

Bello, A. (s/f). **Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida**. Cuadernos para estudiantes. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

Bendahan, D. (1997) **Hispanoamérica en la música del siglo XX**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Bianchi de, M. (1999). **Literatura: Ante todo la Música. Ponencia presentada II Encuentro por una lectura transdisciplinaria del texto literario**. (pp. 207-212). Valencia: Universidad de Carabobo

Boulez, P. (1992) **Hacia una estética musical**. Caracas: Monte Ávila Editores

Bustillos, C. (1995). **Metaficción e imaginario finisecular**. Estudios. Revista de Investigación Literaria. Año 3, N° 6. Caracas, jul-dic, pp.414-47.

Caccini, G. (1601) **Prólogo a Le nuove musiche**. Florencia.

Calcaño, J. (2001) **400 años de música caraqueña**. Caracas: UCV.

- _____ (2001) **La ciudad y su música**. Caracas: UCV.
- _____ (2001) **Obras corales**. Caracas: UCV.
- _____ (1939). **Contribución al desarrollo de la música en Venezuela**. Caracas: Editorial Elite
- Calzadilla, J. (1995) **Retrato de un artista moderno**. Caracas: FUNDARTE
- Cañizales, J. (1953) **El paisaje en la literatura venezolana**. Revista Nacional de Cultura. AÑO LXVIII ENERO-FEBRERO-MARZO DE 2006. NO. 332 TOMO I. p-133-137
- Castillo, A. (2011). **Escuela de Santa Capilla** (correo electrónico). Valencia.
- Chirinos, O (2005) **Eugenio Montejo: La vocación romántica del poema**. Valencia: Universidad de Carabobo
- Colección Música coral de autores latinoamericanos (2005) **La Escuela de Santa Capilla**. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo. Volumen IV
- Cooper, G y Meyer, L. (1960) **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Correa, J. (2011) **La Escuela de Santa Capilla**. (correo electrónico). Valencia
- Cunill, P. (2009) **Los paisajes llaneros de Rómulo Gallegos al porvenir**. Caracas: FCELRG.
- Darío, R (1983) **Prosas profanas y otros poemas**. Madrid: I.M. Zulueta
- De Lara, M. (1943) **Tercer cuaderno de canciones populares venezolanas**. Caracas: Agencia Musical Victor M. Álvarez
- Diccionario General de la Literatura Venezolana (1987). Mérida: ULA
- El Techo de la Ballena. Antología. (2008). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Estévez, A. (1984). **Canciones Corales**. Caracas: Ediciones Congreso de la República.
- Gallegos. R. (1934) **Cantaclaro**. Barcelona: Araluce.

- _____ (1947) **Doña Bárbara**. Buenos Aires: Espasa-Calpe
- Gómez, F. (1996). **La crítica literaria del siglo XX**. Madrid: EDAF
- Gonzalo, M. (2002) **Sobre una tumba una rumba**. Mérida: el otro, el mismo.
- Guido, W. (1981) **José Ángel Lamas y su época**. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gutiérrez, J. (2005). **La autonomía del sujeto investigador y la metodología de investigación**. Mérida: Litorama
- Heidegger, M. (1982) **On the way to language**. New York: Harper & Row.
- Hocevar, D. (2007) **El ritmo en la poesía**. Mérida: ULA
- Hodeir, A. (2003) **Cómo conocer las formas de la música**. Madrid: LEDAF.
- Iscaray, F. (2011) **La Escuela de Santa Capilla**. (correo electrónico). Caracas
- Lira, E. (1977). **Vicente Emilio Sojo**. Miranda: Comisión de Educación y Cultura del Concejo Municipal del Distrito Sucre.
- Liscano, J. (1984) **La geografía venezolana en la obra de Rómulo Gallegos**. Caracas: Fundación de Promoción Cultural en Venezuela.
- _____ (1995) **Panorama de la literatura venezolana actual**. Caracas: Alfadil
- Mannarino, C. (2005) **Alberto Arvelo Torrealba, la pasión del llano (1905-1971)**. Caracas: Niebla.
- Márquez, A. (2006) **Semblanza de Alberto Arvelo Torrealba**. Caracas: SACVEN.
- Marulanda, V. (2012) **La razón melódica**. Caracas: Equinoccio
- Mazzei, V. (2005) **Los florentinos**. Caracas: Niebla

- Medina, J.R. (1962) **Antología venezolana. Verso.** Caracas: Monte Ávila
- Miliani, D. (1985) **Tríptico Venezolano.** Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela
- Miliani, D. y Sambrano, U. (1999) **Literatura Hispanoamericana I.** Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Moreiro, J. (2004) **Cómo leer textos literarios.** Madrid: EDAF.
- Morin, E. (1999) **La cabeza bien puesta.** Buenos Aires: Nueva Visión.
- Navarro, R. (2004) **Cómo leer un poema.** Barcelona-España: Ariel.
- Navarro, T. (1986) **Métrica española.** Barcelona-España: Labor.
- Nicolescu, B. (1996). **La Transdisciplinariedad. El Manifiesto.** Mónaco: Éditions du Rocher
- Parra, C. (2010) **Tendencias musicales en el nacionalismo Venezolano desde la música coral de Modesta Bor.** *Revista de Investigación* [online]. vol.34, n.69, pp. 77-105. ISSN 1010-2914.
- Paz, O. (1981) **El arco y la lira.** México: Fondo de Cultura Económica
- Plaza, J. (1966) **El lenguaje de la música.** Caracas: UCV.
- _____. (1990) **Temas de música colonial venezolana.** Caracas: Funves.
- Pérez B. J. (1964) **J. A. Pérez Bonalde.** Caracas: Colección de clásicos venezolanos de la Lengua.
- Pérez, M. (1988) **Diccionario de la música y los músicos.** Madrid: Istmo.
- Poe, E. (1977) **Poesía completa.** Barcelona-España: Libro Río Nuevo.
- Ramón y Rivera. L. (1988) **50 años de música caraqueña 1930-1980.** Caracas: FUNVES-CONAC
- Rojas, A. (1978) **Crónicas y leyendas.** Caracas: Monte Ávila.

- Rojas G., A. (2004). **Obra poética**. Mérida: el otro el mismo.
- Romero, J. (2002) **La sociedad de los poemas muertos**. (*Estudio sobre la poesía venezolana: 1840-1879*) Caracas: Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- Rugeles, A. (2001) **La relación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folclórica**. Foro de Compositores del Caribe, Guatemala. Texto en línea.
- Ruiz, F. (2011) **La Escuela de Santa Capilla**. (correo electrónico). Caracas
- Ruiz, L. (2005) **Palabras para Florentino (y para el Diablo también)**. Caracas: A Plena Voz, Revista Cultural de Venezuela. N° 59-60 (pág. 79-81)
- _____ (2005) **Alberto Arvelo Torrealba, entre el universo y el terrón**. Caracas: REDVE. Revista de la Red Nacional de Escritores de Venezuela (pág. 24-27)
- Sabino, C. (1980) **El proceso de investigación**. Caracas: Panapo.
- Sánchez, L. (2006, mayo) **Concierto Inaugural: Coro Sinfónico Juvenil de Venezuela**.
- Santaella, J. (1986). **Diez manifiestos literarios venezolanos**. Caracas: La Casa de Bello.
- Selden, R. y otros (2001) **La teoría literaria contemporánea**. España: Ariel Literatura y Crítica.
- Sosa, J. (2013). **Aproximación al canon de la poesía venezolana**. Caracas: Equinoccio.
- Spagnoletti, G. (1996). **Historia de la literatura francesa**. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Talens, J y otros (1988). **Elementos para una semiótica del texto artístico**. Madrid: Cátedra.

Úslar, A. (1995) **Hombres y letras de Venezuela**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2003). **Manual de trabajos de Grado, de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales**. Caracas: FEDUPEL.

Vilda, C. (1997) **Proceso de la cultura en Venezuela III, siglo XX**. Caracas: Fundación Centro Gumilla

Zambrano, G. (2006) **El paisaje y la palabra creadora: (h)ojeada sobre la poesía fundacional**. Nación y Literatura. (pp.201-216) Caracas: Equinoccio.

EN LÍNEA

http://www.saladearte.sidor.com/letras/revista_literal/numero_3/3_lauro.htm.
(consulta: 2007, julio 22)

http://www.venezuelatuya.com/biografias/antonio_lauro.htm,
(consulta: 2007, julio 22)

<http://educacionmusicalvenezuela.blogspot.com/2007/08/natalicio-de-antonio-lauro.html>
(consulta 2008, abril 08)

[http://www.geocities.com/Athens/Parthenon/3749/mod.html /](http://www.geocities.com/Athens/Parthenon/3749/mod.html/)
(consulta 2007, junio 06)

<http://user.dankook.ac.kr/~aainst/pds/01-venezuela.doc/>
(consulta 2007, junio 06)

<http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/musfollauro.html>
(consulta, 2011, abril 22)

<http://cuentaelabuelo.blogspot.com/2010/12/carta-de-alberto-arvelo-torrealba.html>
(consulta, 2011, abril 22)

<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-relacion.html>

(consulta, 2014, marzo 08)

AUDIO

Canciones Madrigales de la Escuela de Santa Capilla. (2005). FUNVES.
[Grabación en CD]

Orfeón Universidad Central de Venezuela. (1974) Felipe Izcaray (Director).
Polynor (Producciones). **Canciones Corales de Venezuela** [Grabación
en LP] Solista: Jesús Sevillano.

_____ (s/f). César Alejandro Carrillo (Director). Dirección de
Cultura UCV. **Al mar anochecido. Madrigales y Canciones Corales
Venezolanas.** Vol I. [Grabación en CD]

ANEXOS

ENTREVISTA AL MAESTRO WILLIAM ALVARADO

1.- *¿Cuál fue el primer acercamiento hacia la Escuela de compositores de Santa Capilla?*

WA: Para el año 1969-1970, yo comencé a cantar en el Orfeón del Liceo Pedro Gual y luego el Orfeón del Ateneo de Valencia, dirigido por Federico Núñez Corona, y justamente a través de estos primeros contactos con música coral también tuve los primeros contactos con la música de compositores venezolanos, como eran Lauro y Estévez, eso se extendió a lo largo de mi vida coral, no solamente en estos coros que ya mencioné, sino en los Madrigalistas de Aragua, la Coral Filarmónica de Aragua, etc... y, de hecho conocí una buena parte de la obra sinfónica-coral de estos compositores. Luego conocí, en el año 1977, ya tuve la oportunidad de compartir directamente con Antonio Estévez y el maestro Lauro, a través del montaje de la Cantata Criolla, que se hizo en el año 77, conocí a Lauro y a Teo Capriles, que había sido el Florentino del estreno de la obra en el año 1954.

Digamos, en lo personal fue una experiencia muy linda y muy agradable, gratificante; conocer de primera mano a estos señores, y darme cuenta de que eran unas personas de una humanidad bien interesante, bien

dados, bien colaboradores; que compartían, en este caso, con la obra y que ya los había conocido de alguna manera a través de sus obras corales.

2.- ¿Tuvo acercamiento con el maestro Vicente Emilio Sojo, la oportunidad de conocerlo?

WA: Al maestro Sojo, lamentablemente no lo conocí personalmente, lo conocí a través de sus obras. Porque el maestro Sojo, a la par de haber hecho obras muy difíciles, también había realizado obras sencillas para coros, canciones infantiles, canciones escolares. Esas obras siempre eran incluidas por el maestro Núñez, y por algunos otros directores, y bueno, terminaba yo teniendo ese contacto con ellas.

Al maestro Sojo, no lo conocí, solamente recuerdo que de alguna manera me abrió las puertas a mí a muchas cosas. Al primer mes de su fallecimiento se hizo un Réquiem de Mozart, en Caracas en su memoria. Allí tuve la oportunidad que varios de sus discípulos me conocieran y algunos hicieran contacto conmigo.

3.-¿Cómo llega a conocer al maestro Antonio Estévez?

WA: Al maestro Estévez, al principio lo conocí dirigiendo la Orquesta de Cámara de la Universidad de Carabobo, me imagino que eso sería entre el año 72 ó 73. Digamos lo conocí, en el sentido que lo vi. El maestro Núñez me presentó con él. Pero no hubo ningún contacto más allá de eso.

Precisamente, él me conoció a mí, en el Réquiem en el homenaje a Sojo; y me contaban que hizo un comentario, de esos que él hacía, cuando comienzo a cantar el **Tuba Mirum**, no sé a quién tenía al lado, pero dijo: ¡¡NAGUARA, NAGUAANAGUA!!! (risas) porque sabía que yo venía de Valencia, y seguramente le parecía la palabra Naguanagua, una palabra graciosa, diciendo así como que: “Mira este muchacho viene del interior de Naguanagua”.

Luego, cuando vino la idea de hacer la Cantata Criolla en el año 77. Que esa idea comenzó a finales del 76. Cuando hablaron de buscar los solistas, el mismo maestro Estévez dijo: ¿Mira y ese muchacho de Valencia, que cantó el Réquiem? Alberto Grau, director de la Schola Cantorum de Caracas, que estaba allí dijo: Ése es William Alvarado. Por qué no se hace contacto con él.

Ya yo me había ido en enero del 77 a estudiar, hicieron contacto conmigo, allá donde yo estaba y regresé precisamente a montar la Cantata con el propio Maestro Estévez. Trabajé con él un par de meses para montarla y bueno allí sí nos hicimos buenos amigos. Un poco más íntimos en la relación. A punto de que yo luego, llegué vivir en su casa en el año 83; en las Minas de Baruta-Caracas.

4.- *¿De esta relación con el maestro Estévez, en cuanto a esta obra póstuma del siglo XX, la Cantata Criolla; qué hablaba sobre la poesía de Alberto Arvelo Torrealba, en el caso del Diablo?*

WA: El maestro era un personaje algo ambiguo, como generalmente todo buen artista lo es. Ambiguo, quiere decir que era una persona que mucha gente lo recuerda por lo procaz, por lo soez que era. Pero, tenía un alma de artista que era más pura que eso, y una sensibilidad artística que era bastante profunda y, en momentos, él trataba de plantearme cuál quería él que debería ser la actitud del personaje en determinado momento de la obra. No es ninguna cosa muy profunda, digamos, muy exquisita, sino darse cuenta de que la primera intervención del Diablo, es una cosa sumamente arrogante, una cosa de creerse que no hay nadie que lo pueda derrotar, es cuando lo utiliza en el reto. Luego en el contrapunteo, comienza también, con una pedancia donde simplemente comienza a tirar los versos pensando que Florentino no va a poder responderlos. Poco a poco, a través del contrapunteo, empieza a darse cuenta que se le está haciendo difícil el trabajo con Florentino, y bueno al final, se puede decir que pierde los estribos, ya en la última frase el maestro me comentaba era eso. *“Ay catire Florentino arrendajo y turupial, que largo y solo el camino que nunca desandaré, con esa noche tan negra, chaparral y chaparral. Lo valió su*

baquía ni le salvo su cantar, (allí toma un poquito de ira, y al final) catire quitapesares arrendajo y turupial.” Allí perdía la compostura. Y ese es el planteamiento general.

Por supuesto, el maestro también, muchas veces, trataba de dibujar el paisaje, que uno se diera cuenta de lo que estaba diciendo, primero, los narradores acerca de un paisaje, la soledad, la hora, lo quemado de la sabana, el espinito. Todas esas cosas. Yo he tenido, no han sido muchas las ocasiones que he estado en el llano, pero cuando he estado he podido experimentar esto.

Y el maestro siendo, de alguna manera, un hombre de llano, a pesar de que no vivió en el llano mucho tiempo, pues conocía y volvía con frecuencia a Calabozo, y estaba muy conectado con esa realidad.

05.- ¿Alguna anécdota, que conozca en la composición de la Cantata Criolla?

WA: En cuanto a la composición, no te puedo decir que me acuerdo de alguna. Lo que sí, una vez él contó, que ya cuando la primera audición, cuando el estreno en 1954, uno de los violinistas de la Orquesta Sinfónica Venezuela, en el receso. “Maestro, pero esto se parece a Schwember”, el maestro le dijo: Bueno, a qué quiera que se parezca, CFVFDSSAQCCW!! A Billos? Eso era una salida típica del maestro.

06- De las cantatas, interpretadas por usted y dirigida por el maestro. Alguna en particular que recuerde.

WA: Si hablamos de especial, la primera vez que la canté. Lo que pasa es que hay que reconocer, y yo lo he reconocido hace mucho tiempo, en este momento, uno era un poco inconsciente de lo que estaba haciendo. Yo asumí, la Cantata, por supuesto con mucho placer, porque yo me acuerdo que la primera vez que la oí en la grabación del año 54. Me encantó la obra. Y tal vez desde ese momento comencé, no ni siquiera a cantar solo, sino de poder cantar la Cantata en el coro. Pero al momento de hacerla, una la tomó con una tranquilidad, con una naturalidad. O sea, yo tengo que admitir que no era la persona que estaba súper excitado con lo que estaba sucediendo. Y no es, sino después, a los años que me doy cuenta que fue un período muy importante y de una oportunidad muy valiosa que tuve en ese momento. Y lo que fue más importante fue el trabajo con él, en los ensayos. Por supuesto todas esas anécdotas y esas situaciones que se presentaban y luego cantar la primera audición en el Aula Magna de la UCV.

Sentir que esta Aula Magna estaba a reventar, y que hasta el maestro Lauro estaba sentado. El maestro Lauro no cantó, y Teo Capriles si se montó a cantar con los tenores. Lauro no, pero se sentó en el escenario porque no había puesto en el Aula Magna, se sentó en una silla, cerca del coro. Obviamente, fue un momento histórico, se debe considerar así. Yo guardo

una foto muy bonita, que me hizo mi amigo Cuervo de Maracay. Donde están los dos florentinos y los diablos del 54 y del 77, y el maestro Estévez. Realmente es una foto histórica.

También recuerdo, con un poco de nostalgia, la última Cantata que dirigió Estévez, fue la del año 83, en el Bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar, en el Teresa Carreño y curiosamente, el maestro a ese momento, que tenía 67 años, estaba muy nervioso. Al punto que tuvo que tomarse algo para relajarse, y entonces la Cantata quedó muy lenta. Porque él tenía el pulso, más lento esa noche. Entonces, de alguna manera, digamos, no es una crítica por supuesto, sino que las circunstancias dan, que perdió la vitalidad, por supuesto la obra fue un éxito, pero faltó eso.

Luego, intentó hacerla nuevamente el 87, y a la final abandonó el proyecto. No se sintió bien de salud. Y fue la primera vez, que alguien distinto al maestro dirigía su obra, estando él en vida. Felipe Izcaray, le tocó dirigirla ese año, con otro solista que era Juan Tomás Martínez y creo que Santiago el apellido, se me va el nombre.

07.-¿Quién fue el Florentino del 77?

WA: El Dr. Jesús Sevillano, Florentino del 77. Del 54, Teo Capriles, Florentino; Antonio Lauro, el Diablo.

8.- Tuvo contactos con otros compositores de la Escuela de Santa Capilla

WA: En lo personal, yo creo que es al que he tenido más cerca, aparte del maestro Estévez, ha sido a Inocente Carreño, con quien he conversado y he tratado algunos temas varias veces. Hace poco, estuvimos tú y yo presente en el homenaje que le hicieron en el Aula Magna, el Orfeón de la UCV, dirigido por el maestro César Alejandro Carrillo. Poco antes de eso, le mandé a una alumna de la Escuela de Educación de la UC, que quería entrevistarlo y él gentilmente la atendió. Hace unos seis meses atrás, me participó que se iba a hacer su Réquiem en Maracaibo, y quería que yo hiciera el solo de Barítono. Entonces, digamos, hemos mantenido una relación bastante consecutiva. Con él he cantado alguna obra, la 9 sinfonía y no recuerdo cual otra, que no era de él. Sus obras vocales generalmente son para tenor.

Aparte del maestro Carreño, canté una obra de Ángel Sauce, bajo su dirección. De Gonzalo Castellanos, de hecho mis primeros conciertos, aparte de esa Cantata Criolla, aparte de los que había hecho en Valencia, la Misa en G de Schubert, el Réquiem de Mozart en Maracay. Pero la primera vez que me invitaron con la Orquesta Sinfónica Venezuela a hacer la 9 Sinfonía y la Fantasía Coral de Beethoven, en noviembre del 77, y en esa oportunidad conocí y trabajé con el maestro Castellano. Justamente, el año pasado cuando Jorge Castillo, sacó un disco con la Banda Sinfónica 24 de Junio, hicimos una obra del maestro y también tuvimos algún contacto.

Del resto, a Evencio Castellanos, lo conocí en una oportunidad pero no lo traté. Modesta Bor, estuvo mucho más cercana, su obra coral tuvo la oportunidad de cantarla en coro, y luego me la conseguí cuando iba a Mérida y teníamos oportunidad de compartir.

9.- ¿Cuál es la importancia que tiene para usted, la poesía de Alberto Arvelo Torrealba, en la conformación de un ideal nacionalista a través de la composición de la Escuela de Santa Capilla?

WA: Yo imagino que el poeta, que tal vez su finalidad no era otra que hacer buena poesía nacionalista, lo cual logró desde un primer momento. Y por supuesto, encontrarse que su poesía trascendió y se hizo mucho más cercana al pueblo a través de los compositores que tomaron sus temas para hacer arreglos corales o como en el caso de la Cantata, una obra sinfónica coral, que definitivamente es la obra más trascendente de la literatura académica en Venezuela, por lo menos hasta el momento. Yo imagino, no lo tengo de primera mano, pero que fue muy gratificante. De hecho, el poema que utiliza Antonio Estévez en la Cantata es la primera versión de Florentino y el Diablo.

|Yo no sé si a raíz de la composición de la Cantata, el poeta quiso enriquecer más su poema y luego vinieron esas ediciones posteriores, que creo que la última es del año 61. Donde la poesía es más extensa, tal vez

cuando oyó la Cantata, dijo: yo quisiera añadir otras cosas. Es posible que haya sido así y bueno se convirtió en ese momento en el poeta nacionalista de mayor importancia.

10.- ¿Cuál fue el legado de la Escuela de Santa Capilla para la música académica venezolana?

WA: En estos últimos tiempos que me dedico a hablar de la historia de la música en Venezuela, he vuelto a encontrar la grandeza de estos compositores y la importancia del maestro Sojo en divulgar y hacer parte de su pedagogía y enseñanza hacia estos alumnos de Santa Capilla, la creatividad en función del país, de la nación, de la idiosincrasia. La manera de pensar del venezolano, a través precisamente de sus poemas y de su música. No se trata sólo de un poema que puede ser costumbrista o nacionalista, sino que lo integrara de alguna manera a una música que sonara venezolano, o que fuera una nueva creación de música venezolana: como son los madrigales.

Entonces, uno mira con nostalgia, que en los últimos años, por supuesto hay compositores y arreglistas muy buenos, pero la producción no es la misma de esos años. De los años 40 y 50. Fue una producción de los estudiantes y graduados de Santa Capilla, que realmente fue muy rica. Esa importancia ha sido un poco olvidada. Yo entiendo que la dialéctica del

mundo no te permite quedarte en esa época, pero de vez en cuando, y lo observamos nosotros cuando fuimos a ese homenaje a Inocente Carreño; que yo descubrí piezas que no conocía y que por supuesto cada vez que tú las escuchas, por lo menos tengo que admitir, por supuesto un recuerdo que le despierta a uno un momento de su vida y que obviamente le agrada y le gusta. Tal vez alguien que vaya novel a escucharlo no le cause la misma impresión. Pero me parece que fue muy importante.

CÁNTICO
(Carucus, III, 1957)

Vicente Emilio Sojo (1887-1974)

Lento $\text{♩} = 50$
p molto legato

Soprano
Tenor
Bajo

Vue - la, al - ma mí - a, ha - cia el con - fin hon - do, y se - re - no
Vue - la, al - ma mí - a, ha - cia el con - fin hon - do, y se -
B.C. Vue - la, al - ma mí - a,
7 del a - zul; rom - pe tu jau - la de mar - fi,
re - ño del a - zul; rom - pe tu jau - la,
ha - cia el con - fin. B.C. Rom - pe tu
13 de - ja en sus rui - nas tu do - lor.
de - ja en sus rui - nas tu do - lor. A - llá en lo a -
jau - la de mar - fi. A - llá en lo a - zul, los
19 A - llí los li - rios or - nan al cá - za - res de en - sue - ño;
zul; los li - rios or - nan al cá - za - res de en - sue - ño;
li - rios or - nan al cá - za - res de en - sue - ño;

23 *mp* *come prima* *variabile* *rall.*

ar - pas de es - tre - llas me - la - di - zan los rit - mos, y theo - ri - as de mil au - ro

ar - pas de es - tre - llas rit - man mil can - tos, van the - o - ri - as de

van las au - ro

31 *mf* *poco rit* *p* *meno rit.* *Tempo I*

van can - tan - do, so - bre las nu - bes, su fres - ca ju - ven - tud: *B.C.*

ro ras, de au - ro - ras can - tan - do, su ju - ven - tud: *B.C.*

ras can - tan - do, su ju - ven - tud, su ju - ven - tud: *B.C.*

37

44 *p* *pp rall.*

"Mata del Anima Sola"

Tonada llanera

Poesía: Alberto Arvelo Torrealba
Música: Antonio Estévez

Un poco ad libitum
poco affratt.

Tenor solista
Ma - ta del Ani-ma So - la Bo-que-rón . . de Banco Lar-go

Ya po-drás de - cir a - ho-ra a-quí dur-mió Can-ta - cla - ro.

Sopranos
p Pi-lin plin-pin, pi-lin, pi-lin plin-pin, pi-lin, pi-lin plin-pin, pi-lin, *stacc.*

Contraltos
pp stacc. La-ran, lan, lan, la-ran lan, la-ran, lan, lan, la-ran lan, la-ran, lan, lan, la-ran lan, *simile*

Tenores
Div pp stacc. La-ran, lan, lan, la-ran lan, la-ran, lan, lan, la-ran lan, la-ran, lan, lan, la-ran lan, *simile*

Bajos

Sop.
plin, pi-lin, pin, pin, pi-li-pi, pi-lin - pin pin, pi-lin, pi-lin - plin - pin, pi-lin,

Cont.
la-ran, lan, lan, la-ran lan, la-ran, lan, lan, la-ran lan, la-ran, lan, lan, la-ran lan,

Ten.
la-ran, lan, lan, la-ran lan, la-ran, lan, lan, la-ran, lan, la-ran, lan, lan, la-ran lan,

Bajos
mp pon, pon, pon, pon, pon, pon, pon, pon, po pon, po pon,

Sop.
 pi-lín plín, pin, pi-lín plín

Contr.
sempre pp
 la-rán, lan, lan, la-rán, lan, chacurru-cu - chá, cu-ru-cu, cha-currucu - chá, cu-ru-cu

Ten. Solo
 Ten. solista *mf*
 Con el sil - boy la pi -

Ten.
sempre pp
 la-rán, lan, lan, la-rán, lan, chacurrucu - chá, cu-ru-cu-chá, chacu-rrucu - chá, cu-ru-cu-chá,

Bajos
simile *pp*
 pon, pon pon, pon, pon, po pon, pon po ón pon, po pon, pon, po ón, pon, po pon,

Sop.

Contr.
 cha-currucu - chá, cu-ru-cu chacu-ru-cu - chá cu-ru-cu, cha-currucu - chá, cu-ru-cu

Ten. Solo
 ca - da . . . de la bri - sa co - lea - do - ra . . .

Ten.
 cha-currucu - chá, cu-ru-cu-chá, cha-currucu - chá, cu-ru-cu-chá chacurrucu - chá, cu-ru-cu-chá

Bajos
 pon, po ón, pon, po pon, pon po ón, pon, po pon, pon, po ón, pon, po pon,

Sop.

Contr. cha curru - cu - cha, cu - rru - cu, chacu - rru - cu - cha, curru - cu, chacurru - cu - cha, cu - rru - cu

Ten. Solo con el sil - bo ya pi - ca - da de la bri - sa co - leg -

Ten. chacurru - cu - chá, cu - rru - cu - chá, chacurru - cu - chá, cu - rru - cu - chá,

Bajos pon, po ón, pon, po pón, pon, po ón, pon, po pón, pon, po ón, pon, po pón.

Sop. Pi - lin pin - pin, pi - lin, pi - lin pin - pin, pi - lin,

Contr. chacu - rru - cu - cha, cu - rru - cu, chacurru - cu - cha, curru - cu, chacurru - cu - cha, cu - rru - cu,

Ten. Solo - do - ra la tar - de ca - ti - ra y mo - ra la tarde ca - ti - ra y

Ten. chacu - rru - cu - cha, cu - rru - cu - chá, chacurru - cu - cha, cu - rru - cu - chá cu - chacurru - cu - cha, cu - rru - cu - chá cu

Bajos pon, po ón, pon, po pón, pon, pon, pon, pon, pon, pon,

Sop. pi-lin plin - pin, pi-lin, plin, pi-lin, pin, pin, pi-li-pi, pi-lin plin, - pin, pi-lin.

Contr. cha-cu-ru-cu, cha, cu-ru-cu - chacu-ru-cu cha, cu-ru-cu chacu-ru-cu, cha, cu-ru-cu,

Ten. mo-ra, en-trá-co - rra - lón, ca - lla - da la-tar - de ca - ti - ray

Ten. chacu-ru-cu cha, cu-ru-cu-chacu, chacu-ru-cu cha, cha-ru-cu-chá, chacu-ru-cu chá, cu-ru-cu-chacu.

Bajos pon, poón, pon, po-pón, pon, poón pon, po-pón, pon, pon, pon, pon,

Sop. pi-lin plin - pin, pi-lin, pi-lin plin, pin, pi-lin *Súbito meno* *Muy lento* *f* *pp* *pln* *Fine* *La*

Contr. chacu-ru-cu, cha, cu-ru-cu, chacu-ru-cu, cha, cu-ru-cu, *Súbito meno* *f* *pp* *pln* *Fine* *La*

Ten. Solo mo-ra, la tarde ca - ti - ray mo-ra, en-trá-co - rra - lón ca - lla - da . . . *Fine*

Ten. chacu-ru-cu cha, cu-ru-cu-chacu chacu-ru-cu cha, cu-ru-cu-chacu *Súbito meno* *f* *pp* *pln* *Fine* *La*

Bajos pon, pon, pon, pon, poón, po-pón, pon, pon, *Súbito meno* *f* *pp* *pln* *Fine*

Sop. *ppp* *p* *p*
 no - che, ye - gua can - sa - da, so - bre los ban - cos tre - mo - la la

Contr. *ppp* *p*
 no - che, ye - gua can - sa - da so - bre los ban - cos tre - mo - la la

Ten. *ppp* *p* *p* *mp*
 no - che ye - gua can - sa - da so - bre los ban - cos tre - mo - la

Bajos *ppp* *p*
 La no - che, ye - gua can - sa - da so - bre los ban - cos tre -

Sop. *mp* *pp* *sub. mp*
 crin y la ne - gra co - la ven su si - len - cio se pas - ma . . .

Contr. *pp* *sub. mp*
 crin y la ne - gra co - la ven su si - len - cio se pas - ma . . .

Ten. *pp* *p*
 la... crin y la ne - gra co - la.....; pas - ma . . .

Bajos *pp* *p*
 - mo - la, tre - mo - la ven su si - len - cio se pas - ma . . .

Sop. *pp* *mp* B.C.
 tu co - ra - zón de fan - tas - ma . . .

Contr. *pp* *mp*
 tu co - ra - zón de fan - tas - ma . . . Juí - o . . . TENOR SOLISTA
 Ad Lib.

Ten. *pp* *mp* *mp*
 tu co - ra - zón de fan - tas - ma . . . Juí - o . . . Ma - ta del A - ni - ma

Bajos *pp* *mp* B.C. *pp*
 tu co - ra - zón de fan - tas - ma . . .

Sop.

Contr.

Ten. Solo
So - la Bo-que-rón . . . de Ban-co Lar-go Ya po-dras de-cir a-

Ten.
BC. Div.

Bajos
P

Sop. Dal rit. al Fine

Contr. Dal rit. al Fine

Ten. Solo
- ho - ra: a quídur-mió . . . Can-ta - cla - ro Dal rit. al Fine

Ten. Dal rit. al Fine

Bajos Dal rit. al Fine

a María Luisa

ALLÁ VA UN ENCOBIJADO

Canta
(Caracas, XII.1956)

Poesía: Alberto Arvelo Torrealba
Música: Antonio Lauro (1917-1986)

Moderato $\text{♩} = 60$

p

Soprano
A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pan - pe - ro.

Alto
A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pan - pe - ro.

Tenor
A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pan - pe - ro. A -

Bajo
A - llá va un en - co - bi - ja - do por el pe - la - dal pan - pe - ro. A -

poco più mosso cresc.

f

A - sí se va mi es - pe - ran - za, a - sí se va mi es - pe - ran - za

A - sí se va mi es - pe - ran - za

sí se va, se va mi es - pe - ran - za, mi es - pe - ran - za sin

sí se va, a - sí se va mi es - pe - ran - za sin ti por el al - ma a -

poco rit. *lo stesso tempo*

sin ti por el al - ma a - den - tro, a - den - tro.

sin ti por el al - ma a - den - tro. Lla - nos y

ti por el al - ma a - den - tro, por el al - ma a - den - tro.

den - tro, sin ti por el al - ma a - den - tro, a - den - tro.

190

15 *p*

Lla - nos cru - cé por ir a tu ol -

lla - nos y lla - nos cru - cé; cru - cé por ir a tu ol -

Lla - nos y lla - nos cru - cé, cru - cé por ir a tu ol -

Lla - nos cru - cé, cru - cé por ir a tu ol -

20 *mp* *poco rit.* *meno p* *molto espressivo*

vi - do, cru - cé por ir, por ir a tu ol - vi - do y tras tan - to ca - mi -

vi - do, cru - cé por ir, por ir *mp* a tu ol - vi - do. *p* B.C.

vi - do, cru - cé por ir a tu ol - vi - do. B.C.

vi - do, por ir a tu ol - vi - do. B.C.

25 *rali.* *poco più mosso*

nar lle - gué a te que - ro lo mis - mo. B.C.

Sin

31 *poco più mosso*

Sin ti por el al-ma a - den - tro, a - den - tro.

Sin ti por el al-ma a - den - tro.

Sin ti por el al-ma a - den - tro, por el al - ma a - den - tro. Me a - cor -

ti. por el al-ma a - den - tro, sin ti por el al-ma a - den - tro, a - den - tro.

36

Me a - cor - dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba por los ca -

Me a - cor - dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba por los ca - mi - nos, ca -

dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba, de cuan - do i - ba por los ca - mi - nos,

Me a - cor - dé, me a - cor - dé de cuan - do i - ba por los ca - mi - nos, por los ca -

41 *poco rit.* *p* *Lento* *mf* *ppp*

mi - nos llo - vien - do. A - llá va un en - co - bi - ja - do, a - llá va.

mi - nos llo - vien - do. A - llá va.

ca - mi - nos llo - vien - do. A - llá va, a - llá va.

mi - nos llo - vien - do. A - llá va.

B.C.