

Edición crítica de dos vales venezolanos para flauta y piano de Manuel Guadalajara, siglo XIX. Reconstrucción de una práctica musical¹

MSc. Giovanni Mendoza



Retrato. *El Cojo Ilustrado*, 1912

1. El autor

Manuel Guadalajara (Caracas, 1862-1917) es el flautista más importante en el contexto musical caraqueño del último tercio del siglo XIX, tal como lo evidencia la hemerografía de la época, testigo fiel de sus actuaciones en diferentes sitios de la capital de manera ininterrumpida, hasta los primeros años del siglo XX². Este desempeño como solista es equiparable sólo al de algunos pianistas de dicho contexto, lo cual no tiene nada de extraño, pues bien sabemos que fue el piano el instrumento que reinó durante todo el período romántico. Esto sitúa a Guadalajara como una verdadera personalidad en el panorama musical venezolano, y más aún en el de la historia del movimiento flautístico del referido período. Paralelamente, alcanzó un cierto prestigio como compositor de piezas de salón, de las cuales es el vals para piano *Yo no te olvidaré*, el más popular, tanto en su época como hoy en día. Como era natural en los músicos decimonónicos, parte de su trabajo creativo estuvo consagrado a su propio instrumento, dejando para la posteridad un significativo legado: 10 obras para flauta y piano, toda una novedad para la música de cámara de la Venezuela de finales del siglo XIX y principios del siguiente. Estas obras constituyen, junto a dos de José Gabriel Núñez Römerberg (Maturín, 1834 – Cumaná, 1918), las únicas de este tipo que hemos podido ubicar hasta la fecha. Las mismas se encuentran en el archivo personal del compositor al cuidado de sus herederos, el cual contiene no sólo estas diez obras para flauta y piano, sino diez más para piano solo y cinco para voz y piano.

¹ La presente comunicación se desprende de la reciente investigación realizada por mí, titulada *Manuel Guadalajara y sus obras para flauta* (2011), como trabajo especial de grado para la Maestría en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela. Dicha tesis contiene un ensayo biográfico sobre la vida y obra de este flautista caraqueño y una edición crítica de sus diez obras para flauta y piano, incluido los dos vales que presento ahora.

² Al respecto puede consultarse mi trabajo: “Tras los pasos de un virtuoso. Ensayo biográfico sobre el flautista y compositor Manuel Guadalajara (1862-1917)”, *Musicaenclave*, 03 (2008). Disponible: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/traslospasosdeunvirtuoso.pdf>

2. Las obras

Los manuscritos de Guadalajara se hallan en poder de sus descendientes, contando entre ellos a la prestigiosa directora venezolana de coros María Guinand, a quien debemos el contacto con su familia y, por ende, con el archivo musical de quien fuera su bisabuelo.

Dicho archivo está en custodia de la señora María Mercedes Quintero de Guinand, nieta del nombrado flautista y madre de la profesora María Guinand. El mismo se encuentra en la casa de la familia Quintero Guinand, ubicada en la Avenida Principal de la Urbanización Los chorros, Quinta Atapaima, N° 65, Caracas, Dtto. Capital. Los manuscritos en cuestión están en un álbum que fue recientemente encuadernado –según información proporcionada por la señora Quintero de Guinand- para evitar que se perdieran, ya que el encuadernado original estaba en malas condiciones; es decir estamos ante una *colección facticia*. El documento tiene unas dimensiones de 34 x 26 cm., en las páginas, mientras que las tapas duras de la encuadernación miden 34,7 x 27 cm. Posee 186 páginas numeradas, pero sin contar las primeras 26 que no lo están, por lo cual dichas páginas iniciales las he enumerado en romano (I al XXVI).

Contiene dicho álbum un total de 25 composiciones, de las cuales 10 son para piano, 10 para flauta o instrumento melódico y piano, y las restantes para canto y piano. De este *corpus*, las obras para flauta y piano pueden organizarse, acuerdo a su extensión (medida en números de compases), en dos grupos:

§ **De pequeño formato** (menos de 50 cc.)

- *Para siempre* (valse)
- *Es tarde* (valse)
- *La oración de los que sufren* (melodía)
- *Soñar* (melodía)
- *Resignación* (melodía)
- *Melodía*
- *Bienvenida* (melopeya)

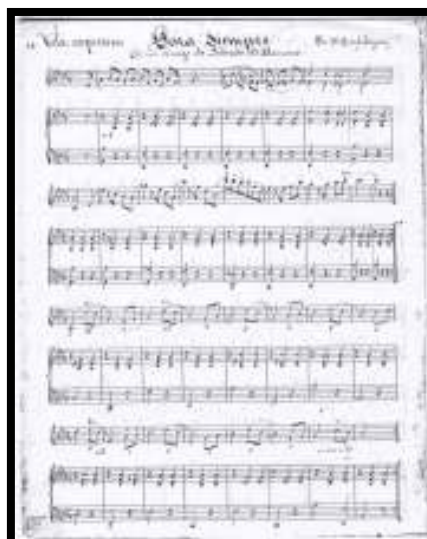
§ **De gran formato** (más de 50 cc.)

- *Noche eterna* (fantasía)
- *¡Sin nombre!* (fantasía)
- *Pensando en ti* (tema con variaciones)

De entrada puede observarse la prominencia de vales por encima de otros géneros, llegando a sumar 12 de la producción total, de los cuales 10 son para piano solo y 2 para flauta y piano: *Para siempre* y *Es tarde*, cuyos procesos de edición crítica voy a exponer al detalle, seguidamente.



Es tarde. Valse para flauta y piano de M. G., ms.



Para siempre. Valse para flauta y piano de M. G., ms.

3. Criterios de edición crítica. Fundamento teórico

Las pautas para llevar a cabo la edición crítica, han sido delineadas basándonos en los preceptos formulados por James Grier en su libro *The critical editing of music: History, Method and Practice*³, dado que es uno de los trabajos más acabados sobre la materia, de gran vigencia y rigor científico, a lo cual podemos agregar su fácil adaptabilidad a las realidades editoriales específicas con las que se esté trabajando, por lo cual no debe ser entendido como un conjunto de leyes inquebrantables, sino más bien como una guía. Algunos de estos criterios básicos son:⁴

- La edición crítica consiste en una serie de elecciones críticamente informadas; un acto de interpretación.
- Cada decisión tomada, debe apuntar siempre a develar (y respetar) en lo posible la intención final del autor.
- Deben tomarse en cuenta las condiciones históricas, sociales y económicas bajo las cuales nace una obra dada o un conjunto de éstas (contextualización).

³ James Grier: *The critical editing of music: History, Method and Practice* (Londres: Cambridge University Press, 1996).

⁴ Todos los textos extraídos del trabajo de Grier han sido traducidos y/o adaptados por quien escribe estas líneas.

- Nunca son idénticas dos ediciones ni dos ejecuciones. Ambos, editores y ejecutantes, toman constantemente decisiones a partir de un estímulo (la notación musical).
- Toda edición crítica debe ser consciente de las decisiones tomadas, las cuales a su vez deben ser oportunamente informadas en el trabajo final (el establecimiento del texto).

3.1. Criterios de edición crítica. Consideraciones generales

Comprenden aquellas decisiones editoriales que han sido tomadas de forma global y, por lo tanto, aplicables a la totalidad de la colección⁵. Están destinadas a solventar conflictos más o menos recurrentes en la mayoría de las fuentes.

- **Intervenciones:** toda intervención será comunicada utilizando el sistema de citas a pie de página directamente en la partitura.
- **Partes:** se hará, además de la partitura para flauta y piano, las partes de flauta de cada una de las obras, para que esto no sea un obstáculo a la hora de su interpretación.
- **Indicaciones:** se ha observado en líneas generales que las indicaciones tanto dinámicas (f, p, *cresc.*, reguladores, etc.) como de tempo (*rit.*, *accel.*, calderones, ten., etc.) se colocan indistintamente en la parte de piano o la de flauta. Se ha tomado la decisión de copiar para ambas partes la indicación que aparezca en una de ellas. Además, todas las indicaciones se colocarán en su forma abreviada (*cresc.* por *crescendo*, *rit.* por *ritardando*, etc.). Esto obedece al hecho de que en los manuscritos no hay uniformidad al respecto⁶. Finalmente, todas las indicaciones serán amoldadas a la terminología en uso vigente, independientemente de lo que aparezca en la fuente.⁷
- **Armaduras de clave:** se han hecho los cambios de armaduras de clave respectivos aunque no estén en el original, para evitar el uso continuo de alteraciones accidentales.⁸
- **Repeticiones:** en el caso específico de los vales *Es tarde* y *Para siempre*, existen inconsistencias en las repeticiones. Ambos constan de dos

⁵ Debo recordar que este artículo se desprende de un trabajo que abarca la edición crítica de todas las obras para flauta y piano del autor de marras.

⁶ Por ejemplo en la obra *La oración de los que sufren*, la indicación *rallentando* aparece como “*rall*”, en el c. 4 y en su forma completa en el 15; ambas sólo en la parte de piano.

⁷ En la misma obra citada, c. 27, se lee “*descrecendo*”, lo que hemos cambiado por “*decresc.*”

⁸ Es el caso del valse *Es tarde*, que “salta” de la tonalidad de fa mayor a la bemol mayor en la segunda parte.

partes, A y B, cada una con sus barras de repetición escritas. Sin embargo, en algunas secciones las repeticiones o las casillas respectivas no están colocadas en el sitio correspondiente o no existen en absoluto. Además, en ninguna de las obras se especifica la vuelta a D. C., práctica habitual en este tipo de repertorio, ni dónde finaliza. En todos esos casos se han añadido los compases faltantes –dos en cada obra-, así como la indicación *D. C.* y la de *Fine* al final de la sección B, estableciendo así la forma como AA'BB'AB.⁹

3.2. Dos valeses para flauta y piano. Edición interpretativa

Hay dos de estas obras que en el proceso de edición crítica destacan del resto: los valeses *Para siempre* y *Es tarde*. Esta distinción se debe al hecho de que su edición pasa por la reconstrucción de una forma de tocar propia de la época, hoy en desuso y cuya realización no se haya totalmente expresa en la partitura, sino en muchos elementos que están fuera de ella. En dicho caso planteo una edición interpretativa que trata de recrear esta práctica propia de los salones decimonónicos, pero sin pretender erigirse como forma única, sino como una vía posible de interpretación. Dicho sumariamente, esta propuesta representa mi “versión” de cada uno de estos valeses.

3.2.1. La flauta en la interpretación del valse venezolano. Contextualización de las obras a editar

En las últimas décadas mucho se ha escrito sobre el valse venezolano, sobre todo si comparamos la atención puesta recientemente sobre el tema, con posturas anteriores, cuando musicólogos como José Antonio Calcaño llegaron a mostrar sin disimulo un marcado desprecio por una gran parte de la producción musical del siglo XIX venezolano.¹⁰

La relación de la flauta con el valse venezolano es bastante longeva. Data de por lo menos la segunda mitad del siglo XIX cuando esta forma danzaria de origen europeo,

⁹ En su versión para piano del valse *Es tarde*, Miguel Astor adopta este criterio que hemos seguido, aunque la forma planteada por él –definida por el sitio donde coloca el *Fine*- es AA'BB'A. Cf. Manuel Guadalajara: *Siete valeses venezolanos*. (Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, 1985).

¹⁰ Sobre el tema son emblemáticos los trabajos en solitario de Mariantonia Palacios: “Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX”, *Revista Musical de Venezuela*, 35 (1997), pp. 99-115 ; el de Juan Francisco Sans: “Oralidad y escritura en el texto musical”, *Akademos*, vol. 3, 1 (2001), pp. 89-114; y el trabajo a cuatro manos hecho por ambos, Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans: “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”, *Resonancias*, 08 (2000), pp. 45-90. Este conjunto de investigaciones abordan desde distintos ángulos dicho tópico.

comienza a definir los rasgos que la hacen propiamente venezolana.¹¹ De estas prácticas musicales de salón, quedan vestigios hoy en nuestra música popular urbana, donde los flautistas, entre otros instrumentistas, juegan un papel decisivo, llevándola a momentos de virtuosismo impresionantes.¹² Sin embargo, lo que ha sobrevivido de esta manera de hacer música se halla en la parte del solista, ya que las formas de acompañamiento pianístico que existieron, prácticamente han desaparecido. Las mismas se hacían “por fantasía” (Palacios, 1997: 110), por lo cual en muy raros casos llegaban al papel, pues eran preferentemente de tradición oral. Juan Francisco Sans (2001: 110) lo resume de la manera siguiente:

...los guiones tenían una función eminentemente mnemónica: nadie tocaba esas piezas leyéndolas, como sí suele pasar con las partituras [...] De lo mencionado se deriva otra conclusión: los músicos acompañantes –los que no tocaban la melodía– sabían de antemano qué hacer, sin tener necesidad alguna de leer su parte, que de hecho era inexistente. Es decir, esos músicos eran dueños de una tradición oral.

No obstante, a diferencia de los documentos a los que se refiere Sans -básicamente piezas escritas para instrumentos melódicos en clave de sol y a las cuales llama “guiones”- los dos vales de Guadalajara sí tienen un acompañamiento escrito. Aún así, pueden considerarse guiones en el sentido de que tanto la parte de piano como la melodía son muy básicas, tienen una función netamente referencial, como una sugerencia armónica. Son en definitiva una suerte de bajo cifrado, por hacer una analogía, cuya resolución quedaba a discreción del ejecutante, quien poseía los conocimientos adecuados para tal fin: precisamente esa cultura oral que hemos venido refiriendo.

Uno de los trabajos más importantes que se ha hecho sobre el tema es el artículo de Palacios y Sans “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”. Luego de revisar el desarrollo histórico de esta práctica, pasando por el estudio de intérpretes del piano protagonistas de la misma como Heraclio Fernández (quien escribió un famoso tratado al respecto) y Evencio Castellanos, entre otros, los citados investigadores entregan un cuadro final con fórmulas de acompañamientos ya listas, “enlatadas” para su aplicación a las distintas formas

¹¹ Cf. Giovani Mendoza: “La flauta travesa en la música de cámara venezolana de raíz tradicional o popular: una práctica moderna cargada de tradición”, *Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología*, vol. XXXI, 02 (2008).

¹² Baste para ilustrar este punto los trabajos de El Cuarteto (1979) y Ensamble Gurrufío (1984), dos de los más representativos y liderados por los virtuosos flautistas José Antonio Naranjo “Toñito” y Luis Julio Toro, respectivamente.

danzarias. Dichos patrones de acompañamiento son tomados de unos curiosos manuscritos de finales del siglo XIX y principios del XX: los álbumes titulados *Música copiada y coleccionada por J. M. Ardila V.*¹³ Sin duda estos documento son la joya de la corona, pues “contienen una inmensa cantidad de acompañamientos ‘resueltos’ o ‘realizados’, escritos para un *secondo*”¹⁴, y que concuerdan perfectamente con las técnicas de acompañamiento que, previo estudio histórico, se detectan en otras fuentes de estudio como partituras y registros sonoros.

En el caso de los dos valeses para flauta y piano de Manuel Guadalajara, se ha tomado la decisión de hacer dos ediciones de cada uno. Primero, una edición crítica donde se aplican los mismos criterios generales descritos anteriormente y válidos para todas las obras. Segundo, una vez hechas las intervenciones de rigor a que hubiere lugar, se propone una edición interpretativa: ni más ni menos que mi propia “versión” de dichas piezas. Para llevar a acabo este propósito, he dividido el trabajo en dos niveles de intervención, uno referido a la parte solista y otro al acompañamiento.

3.2.2. Dos valeses para flauta y piano. Edición interpretativa de la parte melódica

Esta división es necesaria pues, como he advertido anteriormente, dichas prácticas improvisatorias no se reducían sólo a la parte acompañante, sino también al solista. En este sentido, Calcaño¹⁵ llegó a aseverar que

...Los instrumentos cantantes [en la ejecución del valse], por su parte, como lo eran el violín o la flauta o el clarinete, que eran los más frecuentes, la dieron de vez en cuando por tocar, no la melodía compuesta por el autor, sino variaciones también improvisadas...

Mariantonia Palacios¹⁶ aclara que incluso cuando este tipo de piezas era interpretadas a cuatro manos, quien tocaba el *primo* podía adicionar terceras y sextas a la melodía original, y más adelante concluye:

¹³ Se trata de Don José María Ardila Vásquez, quien además recopiló otro cuadernillo manuscrito de piezas de baile: “un pequeño códice de 112 obras de salón arregladas para flauta y violín con el título siguiente: *Colección nº 2 / Música para flauta y violín / Coleccionada por José María Ardila*, y firmada en San Cristóbal estado Táchira, en 1902” (Mendoza: “La flauta travesa”, p. 21). El mismo se halla en los fondos musicales del Centro de Documentación e Investigaciones Acústico Musicales de la Universidad Central de Venezuela (CEDIAM-UCV).

¹⁴ Palacios y Sans: “Patrones de improvisación”, p. 68.

¹⁵ José Antonio Calcaño: *La ciudad y su música (Crónica musical de Caracas)*. (Caracas: Monte Ávila Editores, p. 384, 1958).

¹⁶ Palacios: “Rasgos distintivos”, 110.

La libertad interpretativa de la que hemos hecho mención no se limita únicamente al acompañamiento. También puede variarse la línea melódica. Por ejemplo, el valse *Arrullo de las tórtolas* de Jesús María Suárez publicado por Salvador Llamozas, fue reeditado por el pianista y compositor Evencio Castellanos agregando trinos y giros melódicos que describen el canto de los pájaros que no están en la versión original.¹⁷

Estas formas de interpretación parecen ser las que sobreviven hoy en manos de hábiles músicos, no sólo flautistas, sino de los más diversos instrumentos sinfónicos. Ahora bien, a diferencia de las fórmulas de acompañamiento pianístico, cuya reconstrucción es posible, como hemos constatado, las maneras de improvisar sobre las líneas melódicas originales son más difíciles de verificar históricamente. Ello se debe a que las mismas dependen –así fue y lo sigue siendo- de las habilidades técnicas de cada intérprete. Con ello no pretendo decir que los acompañamientos no puedan tener niveles elevados de complejidad, o que no dependan de las destrezas de los músicos; por el contrario, sobradas evidencias hay de lo intrincado que podían ser. El problema estriba más bien en que no hay demasiados testimonios al respecto o que no se han hecho estudios respectivos, en especial con instrumentos distintos al piano.

En este sentido, creo que la mejor manera de “versionar” las obras de Guadalajara, es basándome en su propia técnica flautística, la cual queda completamente plasmada en sus obras. Dicho de otra manera, las versiones que se ofrecen en esta edición, al menos flautísticamente hablando, han sido hechas con una sola idea clara en mente: “imaginar” cómo las podría haber tocado el mismo autor, a partir de una serie de evidencias que se han extraído de sus composiciones para el instrumento.

La naturaleza propia de este tipo de música, como de la mayoría de la música popular, tiende a generar estructuras sencillas, de esquemas fijos. Es así que, como en el jazz, suelen estar conformadas por dos o tres partes de extensión corta y diseños armónicos repetitivos que dan rienda suelta a la improvisación. El resultado final de esta ecuación es el desarrollo de variaciones hechas sobre el tema inicial:

La técnica de la variación consiste en la repetición de una estructura armónica-rítmica fija [...] generalmente de frase cuadrada, ornamentado sin modificar la estructura esencial inicial [...] Este tipo de estructuras formales de frase cuadrada repetida, son esenciales a mucha de la música popular y folklórica venezolana. De hecho, la variación es una de las técnicas fundamentales del joropo, íntimamente emparentado con una de las piezas de salón fundamentales del siglo XIX en Venezuela: el valse venezolano...¹⁸

¹⁷ Palacios: “Rasgos distintivos”, 111.

¹⁸ Palacios y Sans: “Patrones de improvisación”, p. 51)

En este caso, la técnica de la variación está aplicada a obras preexistentes (los vales de Guadalajara), dando lugar a lo que se conoce como “forma en secuencia”, estrechamente ligada a las maneras de improvisar del jazz¹⁹ y precisamente el tipo de técnica que detectamos en las fantasías de Guadalajara, *¡Sin nombre!* y *Noche eterna*, cuyas partes centrales son temas con variaciones, y la obra *Pensando en ti*, que es un tema con variaciones propiamente dicho. De allí extraje algunos recursos característicos de la técnica de variación de Guadalajara, para aplicarlos en la realización de esta versión de los vales en cuestión.

Lo primero que debe aclararse, es que ambos vales están divididos en dos partes, cada cual con su repetición. La propuesta estriba en presentar la variación en la segunda vuelta de cada una de las secciones -tal como se hace en el jazz y en la música venezolana en general- tocando el tema “original” la primera vez e introduciendo una variación de este en las repeticiones.

El procedimiento más elemental es el de “rellenar” aquellos vacíos existentes en la melodía original, debidos a notas largas. En Guadalajara, lo vamos a encontrar en dos formas: una, que está configurada por notas propias del acorde dispuestas en arpeggios, como en el ejemplo siguiente, en el que la flauta va variando el tema presentado simultáneamente en el piano, patrón que se repite durante toda la primera mitad de la obra.²⁰

EJEMPLO MUSICAL 1

Pensando en ti, cc.3-4, flauta y piano

La otra manera es la que podemos llamar cromática, debido al uso, con la misma intención de complementar las unidades de tiempo originalmente en notas largas, de la escala homónima:

EM 2 *Pensando en ti*, cc.19-21, flauta y piano

Un ejemplo de la aplicación de esta técnica de variación es el siguiente:

EM 3 *Es tarde*, cc. 16-21, versión del ed., flauta (tema y variación)

Otro recurso frecuentemente usado por Guadalajara, es la escritura polifónica tan característica de la flauta, por lo cual se halla con mucha frecuencia presente en la literatura habitual para la misma²¹. Un ejemplo de ello es el siguiente:

EM 4 *¡Sin nombre!*, cc. 82-84, flauta y piano

Esta forma de variación ha sido implementada en ambos vales, tal como puede apreciarse seguidamente:

EM 5 *Para siempre*, cc. 16-18, versión del ed., flauta (tema y variación)

EM 6 *Es tarde*, cc. 57-59, versión del ed., flauta (tema y variación)

²¹ En Venezuela, esta particular notación la encontramos también en las obras de José Gabriel Núñez Römberg (Maturín, 1834 – Cumaná, 1918). Cf. Al respecto, Giovanni Mendoza: “Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX”, *Temas de musicología*, (2005), p. 356.

Nótese además otras licencias que se han tomado, tales como hacer la variación a la octava superior del original, lo cual me parece mucho más contrastante y, además, agregar una serie de articulaciones ausentes en el original, pero considerando siempre la escritura idiomática del instrumento, algo que Guadalajara tenía muy presente.

3.2.3. Dos vales para flauta y piano. Edición interpretativa del acompañamiento pianístico

Tres han sido las fuentes sobre las que he basado esta propuesta de resolución del acompañamiento en las partes de piano de los vales de Manuel Guadalajara: 1) la versión hecha por Juan Francisco Sans en varios recitales en los que actuó como mi acompañante; 2) la versión para piano que hiciera Miguel Astor en 1985 del valse *Es tarde*²²; 3) la tabla de acompañamientos resueltos aparecida en los manuscritos de José María Ardila y entregados por Palacios y Sans en el artículo citado en párrafos precedentes.²³

El acompañamiento original escrito para el piano en los dos vales de Guadalajara, consta del típico esquema del vals europeo de tres negras: primer tiempo en la mano izquierda²⁴, haciendo el bajo y los dos restantes en la derecha. Este tipo de música exige contraste entre las partes que la conforman –dos en el caso de los vales de Guadalajara– el cual se expresa mediante diferentes formas de acompañamiento que, por regla general, deben ser distintos en cada una. Así lo deja notar Heraclio Fernández en su *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano sin necesidad de algún otros estudio y a la altura de todas las capacidades* (1883), en cuya parte final entrega una especie de “decálogo” para los pianistas acompañantes y donde se lee: “V.- Deberá evitarse la monotonía en el acompañamiento, para lo cual se hará siempre uso de los movimientos más sencillos en las primeras partes de las piezas y de los más alegres en las segundas”²⁵.

En el caso del valse *Es tarde*, se ha escogido el siguiente acompañamiento para la primera parte:

²² Guadalajara: *Siete vales venezolanos*, pp. 9-10.

²³ Palacios y Sans: “Patrones de improvisación”, pp. 45-90. Creo necesaria esta correlación de fuentes debido a que no sigo ningún criterio literal de ninguna de ellas, sino que a partir de elementos presentes en cada una, doy soporte a esta propuesta editorial.

²⁴ Suele ser una negra seguida de dos silencios del mismo valor. Sin embargo, en la segunda parte del valse *Para siempre* (c. 18 en adelante), está escrita una blanca y silencio de negra. Podría suponer un intento de sugerir contraste por parte del compositor, siempre como una guía solamente, característica inherente a este tipo de documentos.

²⁵ Palacios y Sans: “Patrones de improvisación”, p. 82.

Vals espressivo

Piano

EM 7 *Es tarde*, cc. 1-2, versión del ed., piano

Este modelo de acompañamiento no aparece como tal en los manuscritos de Ardila²⁶, pero puede considerarse una variación del siguiente que sí está registrado en dicha fuente²⁷:

Piano

EM 8 Acompañamiento Ardila

En la segunda sección el patrón de acompañamiento seleccionado es el siguiente que sí se presenta en los códices de Ardila:

Pno.

EM 9 *Es tarde*, cc. 33-34, Versión del ed., piano

Una versión más sencilla de este mismo patrón es usada para la parte “A” del valse *Para siempre*, tal como se muestra a continuación:

Vals espressivo

Piano

EM 10 *Para siempre*, cc. 1-2, versión del ed., piano

²⁶ Sin embargo, Palacios y Sans: “Patrones de improvisación”, pp. 80-81, han identificado su uso en algunas obras como en el valse *¡Qué nombre!* de Federico Villena.

²⁷ Palacios y Sans: “Patrones de improvisación”, p. 90.

Para la sección “B” tomé a “pie juntillas” lo que propone Juan Francisco Sans en su versión, haciendo un desplazamiento de acento y cambiando virtualmente la métrica de 3/4 a 6/8, aún cuando no hay un cambio en la escritura del compás:

EM 11 *Para siempre*, cc. 33-34, versión del ed., piano

Este esquema “a seis” sí aparece como uno de los patrones resueltos en los libros de Ardila.²⁸

Otros criterios adoptados son:

- a.- Respetar en lo posible la configuración original de los acordes, es decir, la cantidad de sonidos que los conforman y su disposición.
- b.- Agregar el bajo en el tercer tiempo y/o hacer movimientos característicos a través de escalas y arpeggios propios del acorde²⁹:

EM 12 *Es tarde*, c. 1, orig., piano

EM 13 *Es tarde*, c. 1, versión del ed., piano

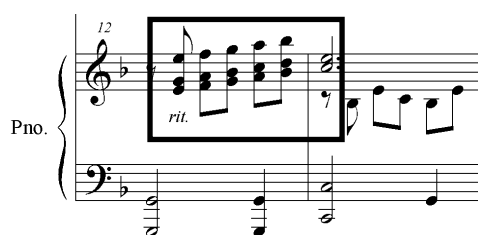
EM 14 *Para siempre*, cc. 1-2, orig., piano

EM 15 *Para siempre*, cc. 1-2, versión del ed., piano

²⁸ Vale acotar además que este cambio de acento es común a algunos géneros de nuestra música tradicional como el “Pajarillo con chipola” de los llanos, en el que la primera sección (pajarillo) está a seis y la segunda (chipola) a tres. También lo encontramos en el “Joropo con estribillo” oriental, donde el joropo se toca a tres y el estribillo a seis.

²⁹ Véase por ejemplo en la versión de Miguel Astor del vals *Es tarde* (Guadalajara: *Siete valsés* venezolanos, p. 9), el movimiento del bajo en el c. 13, que hace contrapunto imitativo de lo que acontece en la mano derecha en el compás anterior.

c.- Mantener algunos pasajes *obligato* presentes en la mano derecha:



EM 16 *Es tarde*, cc. 12-13, versión del ed., piano

d.- Agregar compases de enlace armónico entre secciones, como este que prepara la modulación entre la tonalidad de la bemol mayor y fa menor:



EM 17 *Para siempre*, c. 32, versión del ed., piano

Finalmente

Como musicólogo, me he dedicado en la última década a estudiar el desarrollo histórico de la flauta en Venezuela, lo cual ha resultado en publicaciones, clases magistrales y ponencias en diversos espacios académicos. Este breve escrito es un grano de arena más que se suma a dicha línea de investigación, desde el punto de vista de la interpretación o del *performance*, pues si bien, como apuntan las evidencias -algunas de las cuales referidas aquí- muchas de estas prácticas son de vieja data (siglo XIX para más señas), hoy es muy difícil conocerlas con precisión, o dicho más llanamente: saber cómo sonaba aquella música.

Como se dejó ver a lo largo de mi exposición, los testimonios escritos son muy escasos por no decir inexistentes, dado a que dichas prácticas son de un carácter diametralmente opuesto, es decir, de naturaleza oral. Lo más parecido a lo que se hacía en la época y que haya quedado por escrito, lo constituye los dos valeses de Guadalajara aquí estudiados, y otro par de evidencias que ya fueron recogidas por mí en un trabajo

anterior³⁰. Sin embargo, en todos esos casos (incluidos los dos ejemplos de Guadalajara) lo que llega al papel es una versión “primitiva”, estática, de la obra, en contraste con el carácter fugaz y efímero que es propio a las ejecuciones en vivo, máxime si se trata de un proceso que tiene a la improvisación como médula espinal.

Tal vez en los tiempos que corren nos es más difícil comprender dichas complejidades, debido a los recursos tecnológicos que son ya inherentes a nuestra contemporaneidad, los cuales nos permiten registrar de forma inmediata y para siempre un evento dado en cualquier área del conocimiento humano, amén de la velocidad con que es difundido. Pero la época que estoy historiando no contaba con tales herramientas, y son contados los casos, al menos en nuestro contexto, en que algunas prácticas performativas quedaban registradas en documentos sonoros, y, más aún, que sobrevivieran a los avatares de nuestros climas hasta el día de hoy. Por todo ello, no queda otra cosa que especular. Y es exactamente lo que he tratado de dejar en estas breves líneas, un trabajo de especulación científica basado en una serie de evidencias que me permiten reconstruir parcialmente una práctica que, aunque originadas en un pasado ya remoto, siguen vivas en nuestro entorno musical urbano.

³⁰ Giovanni Mendoza: “La flauta travesa”, (2008).

Es tarde

149

A mi Manuel Laureano, no te olvides de tu padre

Manuel Guadalajara (1862-1917)

Edición: Giovanni Mendoza

a) Vals espressivo

Flauta

Piano

Vals espressivo

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

a) Se cambió de "espressivo" a espressivo y se colocó a ambos instrumentos

b) Se agregaron *ten.* y *cresc.*

c) Se modificó la línea del bajo agregando las notas do y la

d) Se agregó acorde en el primer tiempo

e) Se agregó acorde en el primer tiempo y acorde de modulación en el tercero

Es tarde

152

A mi Manuel Laureano, no te olvides de tu padre

Manuel Guadalajara (1862-1917)
Edición interpretativa: Giovanni Mendoza

Vals espressivo

Flauta *mf* *p* *mf*

Piano *mf* *p* *mf*

Fl. *p* *ten.* *cresc.*

Pno. *p* *ten.* *cresc.*

Fl. *rit.*

Pno. *rit.*

Fl. *mf* *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf*

Es tarde

153

The musical score is divided into four systems, each featuring a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The key signature is B-flat major (two flats).
- **System 1 (Measures 23-28):** The Flute part begins with a melodic line marked *p* (piano) and *ten.* (tension), with dynamics *cresc.* (crescendo) and *rit.* (ritardando). The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand, also marked *p* and *ten.*, with *cresc.* and *rit.* markings.
- **System 2 (Measures 29-33):** The Flute part has a melodic line that ends with a fermata over a whole note, marked *ff* (fortissimo). The Piano accompaniment continues with a similar eighth-note pattern, also marked *ff*. A circled Φ symbol is placed above the Flute staff at measure 33.
- **System 3 (Measures 34-38):** The Flute part consists of a single whole note chord, marked *ff*. The Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.
- **System 4 (Measures 39-40):** The Flute part has a melodic line marked *ff* and *rit.*. The Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern, also marked *ff* and *rit.*. A circled Φ symbol is placed above the Flute staff at measure 39.

The musical score is divided into four systems, each featuring a Flute (Fl.) part and a Piano (Pno.) accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 44, 49, 55, and 60 are indicated at the start of each system.

- System 1 (Measures 44-48):** The Flute part begins with a melodic line, ending with a *Fine* marking. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands, also ending with a *Fine* marking.
- System 2 (Measures 49-54):** The Flute part features a series of triplets, marked with *ff*. The Piano accompaniment consists of a steady triplet accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.
- System 3 (Measures 55-59):** The Flute part includes trills and a crescendo from *p* to *f*. The Piano accompaniment also features a crescendo from *p* to *f* and ends with a *rit.* (ritardando) marking.
- System 4 (Measures 60-63):** The Flute part concludes with a melodic phrase marked *f*, ending with a *D.C. al Coda* instruction. The Piano accompaniment also concludes with a *D.C. al Coda* instruction.

REFERENCIAS

Calcaño, José Antonio (1958). *La ciudad y su música (Crónica musical de Caracas)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1958).

Grier, James (1996). *The critical editing of music: History, Method and Practice*. Londres: Cambridge University Press.

Guadalajara, Manuel (1985). *Siete vals venezolanos*. Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Mendoza Giovanni (2011). *Manuel Guadalajara y sus obras para flauta*. Trabajo de grado realizado bajo la tutoría de Hugo Quintana, sin editar. Maestría en Musicología Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

_____ (2008). “La flauta traversa en la música de cámara venezolana de raíz tradicional o popular: una práctica moderna cargada de tradición”, *Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología*, vol. XXXI, 02.

_____ (2008). “Tras los pasos de un virtuoso. Ensayo biográfico sobre el flautista y compositor Manuel Guadalajara (1862-1917)”, *Musicaenclave (Revista venezolana de música)*, 03. Disponible: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/traslospasosdeunvirtuoso.pdf>

Giovani Mendoza (2005). “Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX”, *Temas de musicología*. Caracas: UCV/CEDIAM/Sociedad Venezolana de Musicología, pp. 323-364.

Palacios, Mariantonia (1997). “Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX”, *Revista Musical de Venezuela*, 35, pp. 99-115.

Palacios, Mariantonia y Juan Francisco Sans (2000). “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”, *Resonancias*, 08, pp. 45-90.

Sans, Juan Francisco (2001). “Oralidad y escritura en el texto musical”, *Akademias*, vol. 3, 1, pp. 89-114.