

**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA EDUCACIÓN SUPERIOR
MINISTERIO DE LA CULTURA
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS MUSICALES**



**PROPUESTA DE EDICIÓN CRÍTICA
DE LA OBRA
SUITE DE LOS SILENCIOS
(PARA PIANO Y VOZ RECITADA)
DE CARLOS DUARTE CON TEXTOS DE
JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE**

**Trabajo de Grado que se presenta como requisito parcial para optar
al título de Licenciado en Música Mención
Ejecución Instrumental**

Autores: Edgar Bonilla Jiménez

Ezequiel Rodulfo Moreno

Tutor: Prof. Eduardo Lecuna

Caracas, Abril 2008

DEDICATORIA

*A nuestros padres por hacer posible la búsqueda de un sueño
con su inalterable afecto y continua confianza.*

A nuestros maestros por tender la mano que aviva esta búsqueda.

A nuestros hermanos y amigos.

En fin, a aquello de lo que todos somos parte y en lo que todos somos uno.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Eduardo Lecuna, nuestro tutor, por su valiosísima contribución durante todo el proceso que implicó esta investigación, contribución sin la cual hubiese sido sumamente difícil llevarla a cabo.

Muy especialmente a Elizabeth Marichal por su gran generosidad e invaluable aportes.

A Mariana Delgado por su afectuosa entrega, guía fundamental durante los primeros pasos de esta investigación.

A Arnaldo Pizzolante por proveernos tan amistosamente su experticia, asesorando la realización de la edición.

A Juan Francisco Sans y Hugo Quintana por facilitarnos amablemente importante información y proporcionarnos valiosos consejos.

A Xiomara Moreno y Roberto Salvatierra.

A Lya Bonilla, gracias por sacarnos de apuros y cedernos tu espacio (¡o aceptar nuestra intromisión en él!).

A nuestros padres, maestros y amigos, gracias.

RESUMEN

Se trata de una propuesta de edición crítica de la obra *Suite de los Silencios* para piano y voz recitada de Carlos Duarte con textos de José Antonio Ramos Sucre, con la finalidad de facilitar su difusión y por ser ésta una obra de especial interés en el catálogo de obras del compositor en cuanto a su formato y dimensiones.

La propuesta está basada en los planteamientos de edición crítica de James Grier, por lo cual se realizó un estudio estilístico de la obra con el fin de elaborar el aparato crítico necesario para emprender el trabajo editorial. Contamos para esta tarea con el único manuscrito que se conoce de la obra, un grupo de bocetos de la misma, copias de los manuscritos de otras obras del compositor, entrevistas, entre otros recursos.

A partir de lo anterior fue posible tomar las decisiones editoriales pertinentes en cuanto a cuatro aspectos principales: notación de las alteraciones o accidentes, indicaciones métricas y divisiones de compás, simbología para indicar las resonancias, y compaginación del ensamble entre los textos y la música; así como otros aspectos generales de carácter secundario. En este sentido, se buscó unificar las inconsistencias encontradas en la simbología utilizada por el compositor, siempre tratando de conservar, en la mayor medida posible, su concepto de la obra.

Palabras Claves: Carlos Duarte, José Antonio Ramos Sucre, edición crítica, obras para piano y voz, melopeya, melólogo.

ÍNDICE GENERAL

1. EL PROBLEMA	1
2. OBJETIVOS	2
2.1 Objetivo general	2
2.2 Objetivos específicos	2
3. JUSTIFICACIÓN	2
4. MARCO TEÓRICO	4
4.1 Edición crítica	4
4.2 Análisis estilístico	7
4.3 El <i>melólogo</i> y la recitación al piano o <i>melopeya</i>	8
4.4 Carlos Duarte	11
4.5 José Antonio Ramos Sucre	14
5. MARCO METODOLÓGICO	16
5.1 Diseño de la investigación	16
5.2 Categorías de análisis	17
6. EDICIÓN CRÍTICA DE LA <i>SUITE DE LOS SILENCIOS</i>	18
6.1 <i>La Suite de los Silencios</i>	18
6.1.1 El manuscrito	18
6.1.2 La obra	20
6.1.3 Los textos	36
6.2 Rasgos estilísticos de la obra	40
6.3 Decisiones editoriales para la edición crítica de la <i>Suite de los Silencios</i>	54

6.3.1 Alteraciones	54
6.3.2 Compás y cifras de compás	62
6.3.3 Ensamble textos-música	69
6.3.4 Símbolos de resonancia	81
6.3.5 Otros casos	85
6.3.6 Intervenciones en aspectos generales	88
6.4 Propuesta de edición crítica de la Suite de los Silencios	89
7. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	124
8. LISTA DE REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA	126
9. ANEXOS	
9.1 Manuscrito de la <i>Suite de los Silencios</i>	128
9.2 Entrevistas y conversaciones	149
9.2.1 Entrevista a Arnaldo Pizzolante	149
9.2.2 Entrevista a Elizabeth Marichal	154
9.2.3 Conversación con Xiomara Moreno	158
9.3 Programa de mano de la presentación estreno de la <i>Suite de los Silencios</i>	160
9.4 Ejemplos de recitaciones al piano del Cojo Ilustrado	163
9.5 <i>Klavierstücke</i> op. 8 de Carlos Duarte (manuscrito)	166

ÍNDICE DE CUADROS, GRÁFICOS O ILUSTRACIONES

Fig. 1: Indicación para la proyección de diapositivas con el texto poético durante el montaje para el estreno de la obra	19
Fig. 2: Indicaciones para el montaje de la obra en su estreno	19
Fig. 3: Primeros compases de <i>Intro: Quieto</i>	21
Fig. 4: <i>Intro</i> : segunda parte	22
Fig. 5: Cuarta parte de <i>Intro: Incómodo</i>	22
Fig. 6: Final de <i>Intro</i> y fragmento de la primera sección: <i>La Vida del Maldito</i>	23
Fig. 7: Comparación de construcciones similares entre dos secciones: <i>Intro</i> y <i>El Mandarín</i>	23
Fig. 8: Ejemplo de patrones de repetición y retórica	24
Fig. 9: Motivo de <i>El Clamor</i> en su forma original y variada (tema de <i>El Mandarín</i>)	25
Fig. 10: Fragmento de interludio entre las secciones <i>El Clamor</i> y <i>Los Acusadores</i>	26
Fig. 11: Patrón que acompaña la recitación y símbolos para su repetición	26

Fig. 12: Inicio de <i>El Mandarín</i>	27
Fig. 13: Recurso retórico por medio del uso de la escala pentatónica	28
Fig. 14: Tema de <i>Lied</i> derivado de <i>El Clamor</i>	29
Fig. 15: Final interludio y comienzo de la sección <i>Procesión</i>	29
Fig. 16: <i>Procesión</i> , 3 últimos compases	30
Fig. 17: <i>La Verdad</i> : ostinato sobre el que se construye la sección	31
Fig. 18: Planos sonoros en <i>La Verdad</i>	31
Fig. 19: Final de <i>La Verdad</i>	32
Fig. 20: Inicio de <i>El Sopor</i>	33
Fig. 21: <i>El Sopor</i> : Reexposición del tema de <i>El Mandarín</i> al culminar pasaje introductorio en acordes	33
Fig. 22: Introducción instrumental en <i>El Sopor</i>	34
Fig. 23: <i>El Sopor</i> : Tema de <i>El Mandarín</i> fragmentado que acompaña a la recitación	34
Fig. 24: Final de <i>El Sopor</i>	35
Fig. 25: Nota al margen al inicio de la sección <i>Los Acusadores</i>	37

Fig. 26: Continuidad entre final de <i>El Sopor</i> y principio de <i>Omega</i>	38
Fig. 27: Fragmentos de cartas y aforismos en el orden en que aparecen en la obra	39
Fig. 28: <i>Motivo 1</i>	40
Fig. 29: Reducción interválica del <i>Motivo 1</i>	40
Fig. 30: Recurrencia del motivo 1 en orden de aparición	41
Fig. 31: <i>Material motivico 2</i>	41
Fig. 32: Primera transposición del segundo modo de transposición limitada	42
Fig. 33: Armonía bitriádica	42
Fig. 34: Armonía bitriádica. Fragmento de <i>Nocturno</i> (sin fecha)	43
Fig. 35: Armonía bitriádica. Fragmento de <i>Ayer</i> (1986)	43
Fig. 36: Séptimas como refuerzo en la melodía	43
Fig. 37: Séptimas como ostinato	44
Fig. 38: Uso de la sonoridad de la séptima como material compositivo	44
Fig. 39: Uso de la séptima como refuerzo armónico	44

Fig. 40: Melodía sincopada	45
Fig. 41: Síncopa en melodía y acompañamiento	45
Fig. 42: Síncopa en la melodía	45
Fig. 43: Síncopa en bajo y melodía	46
Fig. 44: <i>Limbo</i> (2000): Exposición; nota repetida vs. resonancias	46
Fig. 45: <i>Limbo</i> (2000): Clímax, la resonancia queda reducida a un solo compás	47
Fig. 46: <i>Limbo</i> (2000): Final	48
Fig. 47: Indicación “un solo pedal” en <i>Mediodía</i>	49
Fig. 48: <i>La mujer de espaldas</i> : Indicación de pedal al comienzo de la <i>Introducción</i>	49
Fig. 49: <i>La mujer de espaldas</i> (1998): Indicaciones de cambio de pedal	50
Fig. 50: <i>El último minotauro</i> , IV. <i>Epifanía</i>	50
Fig. 51: <i>Canción triste</i> . Cambios de compás no indicados	51
Fig. 52: <i>Suite de los Silencios</i> : Divisiones de compás para separar clusters de frases melódicas	52

Fig. 53: Fragmento con divisiones de compás para separar distintos materiales musicales	53
Fig. 54: Notación en la que cada nota lleva su alteración. (Schönberg, op. 23)	54
Fig. 55: Notaciones de alteraciones diferentes en un mismo compás (Schönberg, op. 19)	55
Fig. 56: Notación donde cada alteración afecta únicamente a la nota que precede (Lutoslawski, Concierto para piano y orquesta)	55
Fig. 57: Nota preliminar a la edición del <i>Concierto para piano y orquesta</i> de Lutoslawski (Chester Music)	56
Fig. 58: Notación donde cada alteración afecta únicamente la nota que precede (Ballet <i>Le fils de l'air</i> de H. W. Henze)	56
Fig. 59: Utilización de la convención tradicional para notación de alteraciones	57
Fig. 60: Utilización de la convención tradicional para las alteraciones	58
Fig. 61: Repetición de alteración para misma altura en mismo compás	58
Fig. 62: Repetición de alteración para misma altura en mismo compás	59

Fig. 63: Caso omisión de becuadros, la nota solo altera la nota que precede	59
Fig. 64: Fragmento construido en base a acordes mayores en segunda inversión	59
Fig. 65: Mismo motivo (tema de <i>El Mandarín</i>) escrito con el uso dos notaciones diferentes	60
Fig. 66: Cambios de cifra de compás indicados por el compositor en <i>El Mandarín</i>	62
Fig. 67: Fragmento sin cifras de compás acompañando a recitación	62
Fig. 68: Fragmento sin indicación métrica con barras de compás punteada acompañando la recitación	63
Fig. 69: Fragmento con divisiones de compás sin indicación métrica en solo instrumental	64
Fig. 70: Sección sin barras de compás con fragmentos del texto recitado	64
Fig. 71: Fragmento con divisiones de compás sin indicación métrica en solo instrumental	65
Fig. 72: Indicadores de cifras en fragmento de boceto	65

Fig. 73: Fragmento con divisiones de compás para separar distintos materiales musicales	66
Fig. 74: Fragmento sin cifras de compás	67
Fig. 75: Fragmento en donde se agrega la cifra de compás en la edición	68
Fig. 76: Fragmento con indicación de cambio de compás y reaparición del mismo material sin la indicación métrica correspondiente	68
Fig. 77: Fragmento de la fig. 76 en la edición	69
Fig. 78: Entradas de texto y música según ubicación en partitura	70
Fig. 79: Correspondencia texto-música dentro de compás de cifra determinada	71
Fig. 80: Fragmento de la fig. 77 en la edición	71
Fig. 81: Correspondencia texto-música en fragmento	73
Fig. 82: Indicación de correspondencia entre texto mediante resaltado de palabra	74
Fig. 83: Fragmento de <i>La Verdad</i> en la edición	74
Fig. 84: Correspondencia texto-música en fragmento sin indicación métrica	75
Fig. 85: Correspondencia texto-música sin indicación métrica	76

Fig. 86: Símbolo para indicar correspondencia texto-música	77
Fig. 87: Indicación correspondencia texto-música en la edición	77
Fig. 88: Indicación del compositor “Agregar si falta”	78
Fig. 89: Indicaciones para repetir el patrón musical durante la recitación	79
Fig. 90: Continuación de la indicación para repetir el patrón musical durante la recitación	79
Fig. 91: Patrones a repetir y su símbolo	80
Fig. 92: Símbolos de resonancia en manuscrito y en la edición	81
Fig. 93: Símbolos de resonancia en manuscrito y en la edición	82
Fig. 94: Silencio entre paréntesis para indicar entrada del siguiente acorde durante prolongación de resonancia	82
Fig. 95: Diferentes simbologías para indicar la prolongación de la resonancia	83
Fig. 96: Unificación de simbología	84
Fig. 97: Utilización de simbología para indicar entradas	85
Fig. 98: Silencio añadido en la edición	85

Fig. 99: Silencios añadidos en la edición crítica	86
Fig. 100: Indicaciones entre paréntesis	86
Fig. 101: Indicaciones entre paréntesis y su justificación	87
Fig. 102: Indicación entre paréntesis omitida en la edición	88
Fig. 103: Redistribución de dinámicas en la edición	88
Fig. 104: Indicación de minutaje	89

1. EL PROBLEMA

De acuerdo con Goetz (Ed., 1988) bajo el término ‘música incidental’ se designa toda aquella música compuesta para acompañar o resaltar la intención de la acción y emoción de un *performance*, trátase de una puesta en escena, producción cinematográfica, programa de radio o televisión. Aun cuando estas formas son las más comunes al hablar de este tipo de música, y por tanto, las más asociadas al término, encontramos también en la literatura la existencia de música inspirada en otro tipo de manifestación artística, en específico, la poesía. Sin embargo, no es común encontrar obras donde un texto poético recitado sea acompañado por música, como es el caso, por ejemplo, de la *melopeya* o el *melólogo*.

El carácter libre e individual de la recitación poética enfrenta al compositor dispuesto a acometer este tipo de obras a dificultades diferentes: ¿cómo relacionar instrumento y voz en el contexto de la obra sin someter la voz a patrones melódicos y/o rítmicos que la ciñan estrictamente al discurso musical?, ¿Cómo utilizar la nomenclatura tradicional y los estándares de edición musical para llevar al papel una obra de esta naturaleza?

Carlos Duarte, pianista y compositor venezolano escribió en 1995 la obra *Suite de los Silencios* para piano y voz recitada con textos del escritor venezolano José Antonio Ramos Sucre. Sobrevive hoy en día el manuscrito original del compositor y un grupo de bocetos, los cuales se encuentran bajo el cuidado de Elizabeth Marichal, manager y amiga muy cercana de Duarte durante su vida, quien a su vez resguarda todos los manuscritos de sus obras.

Encontramos gran importancia en la necesidad de realizar una edición crítica de esta obra, para hacer más accesible su realización y permitir de esta forma que valores venezolanos tan relevantes en sendas expresiones artísticas (poesía y música), lleguen a un mayor público. De esta necesidad surge la siguiente pregunta: ¿Cómo aproximarse a la obra *Suite de los Silencios* de Carlos Duarte para la realización de su edición crítica?

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo general

Realizar una edición crítica de la obra de Carlos Duarte *Suite de los Silencios* para piano y voz recitada con textos de José Antonio Ramos Sucre,.

2.2 Objetivos específicos

- Realizar un análisis estilístico de la obra.
- Realizar la digitalización de la misma mediante un programa de transcripción de notación musical
- Presentar un soporte escrito que sustente las intervenciones editoriales.

3. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación propone la edición crítica de la obra *Suite de los Silencios* (1995) compuesta por Carlos Duarte con textos de José Antonio Ramos Sucre, persiguiendo con esto contribuir en gran medida con la difusión de importantes valores venezolanos así como facilitar su ejecución, puesta en escena y en consecuencia, su acceso a un público mayor.

La investigación surge originalmente de la fuerte motivación de sus autores por estudiar al compositor, quien además de haber dejado un importante cuerpo de obras escritas, fue una figura relevante en el mundo pianístico venezolano. A partir de la revisión del catálogo existente de su obra, elaborado por el compositor y Elizabeth Marichal, encontramos dos títulos para piano y voz recitada que hacían mención a textos poéticos, lo que representó entonces un particular foco de interés dentro del motivo original de estudio, por tratarse un género escasamente difundido en nuestro país y de especial aporte en la integración de estas dos manifestaciones artísticas.

De las dos obras mencionadas encontramos que sólo sobrevive el manuscrito de la señalada como objeto de esta investigación, la cual contiene una selección de textos del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre. La trascendencia de esta renombrada figura universal de la literatura añade un peso importante al de la obra y su necesidad de ser difundida.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 Edición Crítica

“Editar consiste en una serie de decisiones basadas en el criterio del editor, es decir, es un acto de interpretación. Más aún, consiste en la interacción entre la ‘autoridad’ del compositor y la ‘autoridad’ del editor.” (Grier, 1998: 19)¹

Se puede inferir de la cita anterior, que un manuscrito no tiene un solo tipo de lectura, ya que éste puede presentar, en su información musical contenida, algunas ambivalencias, imprecisiones y otra serie de características a las que no siempre se tendrá una respuesta definitiva. Por lo tanto, el editor, en la interpretación que haga del texto musical contenido en el manuscrito, juega un rol primordial al momento de publicar una obra, ya que su criterio tendrá un peso considerable en las decisiones tomadas en cada uno de los casos en que se haya presentado cualquier tipo de inexactitud que haya ameritado una interpretación de su significado. No siempre las fuentes se presentan con claridad y siempre cabe la posibilidad de omisiones o errores.

Grier (1998) plantea cinco problemas comunes a toda edición (aunque advierte que cada pieza representa un caso particular):

1. ¿Cuál es la naturaleza y la situación histórica de la o las fuentes de una obra?
2. ¿Cómo se relacionan las fuentes entre ellas?
3. De la evidencia de las fuentes, ¿a qué conclusiones se puede llegar acerca de la naturaleza y la situación histórica de la obra?

¹ “Editing, therefore, consist of series of choices, educated, critically informed choices, in short, the act of interpretation. Editing, moreover, consist of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor.” (Traducido por Bonilla y Rodulfo)

4. ¿Cómo estas evidencias y conclusiones moldean las decisiones hechas durante el proceso de formación del texto editado?

5. ¿Cuál es la manera más efectiva de presentar el texto?

A través del conocimiento histórico de la fuente (condiciones sociales en que fue creada, propósito, etc.) y el conocimiento estilístico del lenguaje del compositor, el editor va formando un criterio que lo guiará en la concepción de la edición, por lo tanto, “editar es un ejercicio de criterio” con bases históricas (Grier 1998: xiii)².

Por su parte Jean La Rue (1970, en Grier, 1990: 28) plantea:

“...el estilo de una pieza consiste en las elecciones de elementos y procedimientos predominantes que un compositor hace en el desarrollo del movimiento y la forma”...”Por extensión, podemos percibir un estilo particular en un grupo de piezas por el uso recurrentes de opciones similares; y el estilo de un compositor como un todo puede ser descrito en términos de consistencia y cambios de preferencias en el uso de elementos y procedimientos.”³

Grier (1990) advierte que esta definición excluye los casos en que, como parte de su estilo, el compositor espera del intérprete una intervención mayor en el proceso creativo musical (como en el caso del bajo continuo), al igual que la posibilidad de que una única e intencionada elección del compositor no coincida con el propio estilo. Sin embargo por medio de esta definición es posible sustentar la concepción estilística de una obra.

² “Editing is an act of criticism” (Traducido por Bonilla y Rodolfo).

³ “...the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composer makes in developing movements and shape (or perhaps, more recently, in denying movement or shape). By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer’s style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical preferences and procedures” (Traducido por Bonilla y Rodolfo).

Grier (1998) sostiene que ninguna edición es definitiva, la edición es un ejercicio de criterio producto del conocimiento que el editor tenga tanto de la obra (contexto histórico y económico, lenguaje del compositor, etc.) como del hecho musical en sí. Durante el proceso de edición el editor se ve enfrentado a una serie toma de decisiones en las cuales es su criterio el que determina el producto final. Por lo tanto, distintos editores producen diferentes ediciones.

La búsqueda de ediciones libres de intervenciones editoriales, conocida bajo el nombre de Urtext, la inició la *Königliche Akademie der Künste* en Berlín a finales del siglo XIX (Grier, 1998), quizás en respuesta a la costumbre decimonónica de hacer ediciones interpretativas, dónde el editor intervenía en alto grado el texto del compositor. Sin embargo, no siempre las fuentes coinciden: “Günter Henle mismo nota que en algunos casos el autógrafo y la primera edición no coinciden, casos en los cuales el editor debe tomar una decisión acerca de qué imprimir” (Grier 1998: 11)⁴. Por lo tanto, concebir una edición dónde sólo se muestre el texto original del compositor es una utopía, ya que “la intervención editorial es inevitable, por no decir, completamente obligatoria, sin importar cuán indeseable ésta sea.” (Grier, 1998: 4)⁵. Las ediciones Urtext son más que la reproducción del texto original del compositor, una reconstrucción de éste por parte del editor (Grier, 1998).

En la medida que el editor ahonde en el lenguaje del compositor, la naturaleza de la o las fuentes, el contexto histórico de la obra y el concepto de la obra misma, el

⁴ “Günter Henle himself notes that sometimes the autograph and the first edition differ, in which case the editor must decide what to print.” (Traducido por Bonilla y Rodulfo)

⁵ “...editorial intervention is unavoidable, if not outright obligatory, no matter how undesirable.” (Traducido por Bonilla y Rodulfo)

criterio con que hará las decisiones pertinentes durante la edición se irá acercando cada vez más a la intención comunicativa del compositor logrando de esta manera una edición al servicio de la obra.

4.2 Análisis Estilístico (LaRue, 2004)

LaRue (2004) afirma que la música es una manifestación artística que transcurre en el tiempo, por lo tanto su principal característica es el movimiento, el cual en su transcurrir deja una impresión en la memoria del escucha. Explicar el carácter de estos elementos es la meta del análisis. Por otro lado, el hecho de que el material musical no posea significado concreto (como en el caso de las palabras) abre su espectro interpretativo, dificultando su estudio, debido a la amplia gama de interpretaciones que ofrece el hecho musical.

Si bien al análisis escapa parte importante del contenido musical (como puede ser su lado emotivo) a través de él es posible el estudio de los componentes musicales de una obra con la finalidad de acercarnos al estilo del compositor, su manera de generar la forma y el movimiento en la música, con lo cual se enriquece nuestra percepción del hecho musical (LaRue 2004)

Este autor sostiene que para lograr un análisis claro, es importante definir un plan que nos permita conocer los elementos que intervienen en la obra determinando así la manera en que se relacionan estos elementos y su función o contribución en la estructura de la misma.

El punto de partida del análisis de una obra empieza por determinar sus antecedentes históricos, y así estar al tanto de los procedimientos usados hasta el

momento de su composición, buscando de esta manera tener información suficiente en base a la cual determinar lo relevante en la obra sin omitir ni sobrestimar ningún elemento, Jean LaRue (2004) ejemplifica esto de la siguiente manera: “Por citar un solo ejemplo, pensemos que el enlace de la progresión V7 – I aparece tan raramente en el siglo XIV, que encontrarla, inmediatamente deberá llamar nuestra atención; en cambio, comentar esta cadencia en una pieza escrita hacia 1750 sería algo completamente superfluo.”

Una vez determinados los antecedentes históricos, La Rue (2004) señala dos criterios a través de los cuales se hace posible caracterizar el estilo de un compositor: *Recurrencia en los elementos y procedimientos que típicamente forman parte del discurso musical de una composición y Consistencia en el manejo de dichos elementos y procedimientos.*

4.3 El melólogo y la recitación al piano o melopeya

Al observar el devenir histórico de la producción artística en occidente (específicamente de aquellos géneros en los que intervienen distintas manifestaciones), encontramos a finales del siglo XVIII la aparición del *melólogo*. Suárez-Pajares (2000) apunta que el melólogo fue ideado por Jean-Jacques Rousseau como una representación teatral en forma de monólogo en la que era introducida la música en determinados intervalos en los que el actor callaba. Dicho autor subraya la importancia del hecho de que la música no debía ser puramente descriptiva como en el caso de la ópera, sino que “debía representar el movimiento interior de la obra teatral, dibujar y glosar los afectos que en ella hubiese”; y agrega finalmente que el

género sintetiza las ideas de teoría musical expuestas por el mencionado escritor francés en distintos trabajos dedicados por él a este tema.

Si bien Rousseau es ciertamente innovador en la creación de esta especie escénico musical, con su monólogo titulado *Pygmalion* (Subirá, 1951), existen otros ejemplos relevantes en la literatura. Entre ellos, se le otorga especial importancia al titulado *Guzmán el Bueno*, del compositor español Tomás de Iriarte, por representar, tras el éxito obtenido en su estreno en Madrid en 1791, la consolidación del melólogo en la capital española (Suárez-Pajares, 2000).

Otro tipo de melólogo, el alemán, que fue difundido por Georg Benda, difiere del formato antes descrito por el hecho de que la música acompañaba toda la declamación. Sin embargo, ésta forma no fue seguida por los autores españoles aunque tuvieron conocimientos de su existencia por diferentes estrenos realizados en Madrid (Suárez-Pajares, 2000). Ésta conformación de la especie melológica es designada por algunos autores propiamente como *melodrama*, aunque hoy en día dicho término posee una acepción más generalizada.

Suárez-Pajares (2000), acerca del proceso compositivo de Iriarte en la concepción del melólogo *Guzmán el Bueno*, comenta: “crea situaciones ideales para la expresión de los estados de ánimo por medio de la música”. Agrega luego que la retórica que Iriarte había fijado en su poema didáctico *La música* es llevada a la práctica de forma estricta en el mencionado melólogo, habiendo dado en aquel poema las reglas para expresar mediante la música la alegría, la serenidad, el espíritu marcial y la tristeza en sus diferentes formas: por ejemplo, a este último estado le correspondería el modo menor y el tempo largo o adagio, los cromatismos tanto en el

discurso armónico como en el melódico, las frases entrecortadas mediante silencios y el uso de disonancias.

Dentro del ámbito nacional, encontramos entre el último decenio del siglo XIX y comienzos del XX, un género poético-musical que llama la atención por su singularidad, en esencia emparentado con el fenómeno melológico originado un siglo atrás en Europa: las llamadas *recitaciones al piano* o *melopeyas*. Estas piezas consistían en la declamación de un texto poético al mismo tiempo que era ejecutado un acompañamiento en piano compuesto para tal fin.

Por lo que se puede apreciar en publicaciones de la época tan importantes como *El Cojo Ilustrado* (en donde fueron publicadas obras del género), esta práctica tuvo especial popularidad⁶. Un ejemplo que evidencia este hecho, es el testimonio dado por el compositor venezolano Juan Vicente Lecuna en una entrevista que le hiciera Carlos Eduardo Frías⁷ en Caracas, en donde se refiere a la época en la que sale del país para realizar estudios (a finales de la segunda década del siglo XX): "... Terminé mi curso de piano (...) y salí de Venezuela hacia fines de la Gran Guerra, dejando tras de mí un ambiente que olía a tarjeta postal, versos de Villaespesa, recitaciones al piano y margaritas y geranios waldteufeldianos ...".

Gutiérrez (2004) hace mención en su investigación a las *Recitaciones al piano*, señalando que éstas se caracterizan por "ajustarse más a un ritmo de danza", en compases por lo general de 2/4, 3/4 o 6/8. Subraya el autor lo interesante del hecho de la utilización retórica de la música al notar que la misma intenta apoyar las

⁶ En el Anexo 9.4 se muestran dos ejemplos de recitaciones al piano publicadas en *El Cojo Ilustrado*

⁷ Bajo el seudónimo de Luis Carlos Fajardo. Dicha entrevista data de los años 1933-35

imágenes suscitadas por el texto poético, con lo que podría establecerse, como ya se comentó anteriormente, el paralelo con el fenómeno dado en el melólogo de Rousseau e Iriarte a finales del siglo XVIII en Francia y España respectivamente.

4.4 Carlos Duarte

Carlos Duarte Maury nace en Caracas el 1º de junio de 1957. Según Caldera (1973 citado en Rojas & Niemtschik, 2003) desde muy temprana edad revela una especial inclinación por las artes y en especial por la música aún cuando en su familia no hay antecedentes musicales cercanos. Inicia sus estudios musicales con Miranda Farías y luego con Nelly Mele-Lara. Más tarde realiza estudios de piano con Gerty Hass en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares (Peñín & Guido, 1998).

Prontamente incursiona en la composición, prácticamente de manera autodidacta según señalan Peñín y Guido (1998), ganando en 1973 el Premio Nacional Teresa Carreño con su primera composición *Diez impresiones imaginadas*, el Premio Nacional de Composición con la obra *Variaciones Mühlbauer* y el premio Caro de Boesi con su *Concierto N° 2 para piano y orquesta*. En 1974 vuelve a ganar el Premio Nacional con la Obra *Microcón N° 3* para piano y orquesta la cual estrena en junio de ese mismo año junto a la Orquesta Sinfónica Venezuela bajo la dirección del maestro Yannis Ioannidis (Peñín & Guido, 1998).

Según Rojas y Niemtschik (2003), en 1974 Duarte inicia un período en el que prosigue su formación en el extranjero, período en el cual recibe enseñanzas de los maestros: Marek Jablonski (Montreal y Bruselas); Van Rossun, Magda Tagliaferro y Marlaux (París), Jorge Bolet y Alfonso Montesinos (Estados Unidos), Maria Curcio

(Londres) y Elizabeth Westtherkampf (Buenos Aires). En 1980 obtendría el Premio Internacional de Munich junto a la pianista israelí Varda Shamban con quien conformaba desde 1977 el dúo *Dvardoz* (Peñín & Guido, 1998).

En 1984 se radica en Maracaibo estableciéndose como pianista de la Orquesta Sinfónica y profesor de la escuela de música de esa ciudad (Peñín & Guido, 1998).

Para Rojas y Niemtschik (2003) entre sus presentaciones destacan en importancia el estreno mundial de su obra *Ludos* para piano y orquesta en la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, acompañado por la Orquesta Sinfónica Venezuela bajo la dirección de Eduardo Marturet; y en 1988 el estreno de una de sus obras más representativas, *Sinfonietta La Mar* (compuesta por encargo de la Sinfonietta Caracas) también bajo la conducción del renombrado director.

Parte importante de su obra consiste en música para teatro, actividad con la cual empezó a relacionarse ya entre 1986 y 1987 desempeñándose como director musical del grupo Theja para el que compone las suites incidentales *Jav y Jos* y *Perlita blanca* (Peñín & Guido, 1998). Años más tarde continuaría escribiendo música para reconocidos montajes de importantes obras teatrales como *La misión* (1997), *La mujer de espaldas* (1998), *El último minotauro* (1999), *Clitemnestra* (1999) (Rojas & Niemtschik, 2003).

Se destacó también por estrenar en Venezuela obras de compositores contemporáneos de gran importancia como los conciertos de Schnittke, Panufnik, Görecki, Copland, Jolivet y el estreno mundial del concierto para piano y orquesta del renombrado compositor colombiano Blas Atehortúa dirigido en dicha ocasión por el

mismo compositor (Página Web de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, 2007).

En cuanto al estilo de su música, Peñín y Guido (1998) expresan que sus primeras obras reflejan la influencia virtuosística de Rachmaninoff o Prokofieff, así como las sutilezas en el logro de las atmósferas interesantes propias del impresionismo. Más adelante establecerá un cambio estilístico que apunta hacia el uso de la repetición, la estabilidad armónica y la sugerencia de atmósferas concisas. Influirían en él durante esta época compositores como Ligeti, Hans W. Henze, Ennio Morricone y Nino Rota. Hacia sus últimos trabajos ya no hay insistencia en el virtuosismo y predomina una tendencia a trabajar con patrones (Peñín & Guido, 1998). En toda su obra hay cierta actitud romántica de transmitir emociones, estados de ánimo y del pensamiento. Según Peñín y Guido (1998) es innegable la presencia de Liszt en su obra y agregan que el propio Duarte admitiría que en cierto momento habría sido el compositor que más había influido en él.

Aparte de sus obras ya mencionadas, entre las más importantes se encuentran *Canciones Bofill y Mara* para piano solo, *Dos piezas inspiradas en poemas de Rafael Cadenas* para piano y voz recitada (1984-1986), *Concierto de la canción triste* para piano, mezzo-soprano y cuerdas (1994), y el *Quinteto de fin de siglo* para piano y cuarteto de cuerdas (1999).

Su última obra es el *Réquiem para un Idiota* para piano, coro y una particular instrumentación de 8 clarinetes, 8 fagotes, 8 contrafagotes y 8 contrabajos. Fue compuesta en 2002 y estrenada 3 años después de su muerte, el 30 de abril de 2006 en la sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño interpretada por quien fuera su

gran amigo Arnaldo Pizzolante en el piano junto a la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas bajo la batuta de Rodolfo Saglimbeni.

Carlos Duarte muere el 13 de abril de 2003.

4.5 José Antonio Ramos Sucre (Ramos González, 2003 y Medina, 1980)

José Antonio Ramos Sucre nace en Cumaná el 9 de junio de 1890 hijo de doña Rita Sucre de Ramos, sobrina nieta de José Antonio Sucre (prócer de los procesos independentistas de América latina) y de don Gerónimo Ramos Martínez.

Aún siendo niño, su tío, Presbítero Dr. José Antonio Ramos Martínez, pide su custodia a sus padres y se traslada con él a Carúpano donde sigue de cerca su formación. El presbítero desempeñaba la función de cura y Vicario de Carúpano y contaba con una sólida formación que se encargó de transmitir al niño José Antonio (Medina, 1980).

Luego, en 1911 se traslada a Caracas, después de haber recibido el título de bachiller y con el conocimiento de varias lenguas extranjeras, para emprender sus estudios en la Universidad Central de Venezuela. Cursando Ramos Sucre el segundo año de sus estudios en leyes es cerrada la universidad, por lo que Ramos Sucre decide continuar sus estudios por cuenta propia, logrando el título de Doctor en Ciencias Políticas en 1917, corto tiempo después de abrir sus puertas de nuevo la casa de estudios (Medina, 1980). Ramos Sucre dominaba el francés, inglés, italiano, también el griego y el latín, además de idiomas menos difundidos como el danés, holandés y sueco (Ramos 2003).

Se desempeñó como docente de historia, geografía universal, latín y griego. Fue Juez Auxiliar de Primera Instancia en lo Civil del Distrito Federal y para la Cancillería venezolana fue traductor e intérprete. Un año antes de su muerte se traslada a Ginebra como Cónsul, donde muere en 1930 (Medina, 1980).

La obra literaria de José Antonio Ramos Sucre está condensada en las siguientes publicaciones: *Trizas de papel* (1921), *Sobre las huellas de Humboldt* (1923), *La torre de Timón* (1925), *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte* (1929). En 1956 son editadas sus obras por el Ministerio de Educación en la colección Biblioteca Popular Venezolana, pero es ya hacia los años sesenta cuando éstas son reconocidas, convirtiéndose en una de las referencias más valiosas para las nuevas generaciones.

Posteriormente ésta ha sido publicada por Monte Ávila Editores (1969 y 1985), la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela (1979), la Biblioteca Ayacucho (1980), y en España por la Editorial Siruela (1988). En 1992 fue publicada la primera traducción de la obra completa del poeta, siendo ésta en portugués a cargo de José Bento bajo el título *As formas do fogo*, con prólogo de Eugenio Montejo.

En homenaje a su memoria la Universidad de Salamanca creó la cátedra de literatura venezolana José Antonio Ramos Sucre.

5. MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación es de tipo descriptivo en un enfoque inductivo y cualitativo que propone una aproximación a la edición crítica de la obra *Suite de los Silencios* del compositor venezolano Carlos Duarte, a partir de la revisión del único manuscrito existente de la misma y de un grupo de bocetos, los cuales son autógrafos.

5.1 Diseño de la investigación

Fase 1: Revisión del manuscrito

Se procedió a realizar la lectura de la obra a partir de una copia del manuscrito original para detectar casos que requirieran intervención editorial. De igual forma se cotejó dicha lectura con el manuscrito original y con un grupo de bocetos para así despejar las dudas que pudiesen surgir de la copia.

Fase 2: Identificación y análisis de los textos literarios

Se ubicaron los textos seleccionados por el compositor para identificar su procedencia dentro de la obra de Ramos Sucre.

Fase 3: Revisión bibliográfica

Se orientó la revisión de las fuentes bibliográficas en cuatro direcciones: la edición crítica musical, el análisis estilístico, material biográfico sobre el compositor y sobre el poeta (autor de los textos literarios) y antecedentes históricos del formato de la obra.

Fase 4: Entrevistas

Se diseñaron y realizaron entrevistas a los conocedores de la obra del compositor, así como a los realizadores y colaboradores del montaje de la misma en

su estreno para recabar información que sirviera de apoyo en la fundamentación del contexto histórico.

Fase 5: Análisis del texto musical

Se procedió a identificar los problemas presentes en el manuscrito, clasificándolos según lo descrito en las fuentes a las que se hace referencia en el marco teórico en cuanto a la realización de una edición crítica. De los problemas que surgieron se generaron las situaciones que ameritaron la toma de decisiones editoriales.

Fase 6: Propuesta de edición crítica y digitalización (transcripción)

Basados en el criterio fundamentado en la información recabada en las fases anteriores de la investigación, se tomaron las decisiones editoriales pertinentes para concebir una propuesta de edición crítica de la obra, su presentación y posteriormente realizar su digitalización mediante un programa de transcripción de notación musical.

5.2 Categorías de análisis

5.2.1. Rasgos estilísticos de la obra *Suite de los Silencios*

Se determinaron los rasgos estilísticos que caracterizan específicamente a la obra en estudio por medio de la observación y análisis del manuscrito, fundamentados en los planteamientos referidos en el marco teórico en cuanto a la definición del “estilo” de una obra musical.

5. EDICIÓN CRÍTICA DE LA SUITE DE LOS SILENCIOS

6.1. La *Suite de los Silencios*

La *Suite de los Silencios* fue escrita por Carlos Duarte en 1995 por encargo de Roberto Salvatierra en nombre de la Fundación José Antonio Ramos Sucre en ocasión de la XI Bienal Literaria que lleva el nombre del poeta. Se estrenó el 14 de noviembre del mismo año con el compositor al piano y el actor Erich Wildprecht recitando los textos, bajo la dirección escénica de Xiomara Moreno⁸ (Elizabeth Marichal en entrevista realizada por los autores el 2 de Febrero de 2008).

6.1.1. El manuscrito

El manuscrito está conformado por un cuaderno con un total de 11 hojas, de las cuales 8 son iguales y presentan el encuadernado de fábrica, además de tamaño (31,5 cm x 22,5 cm) y papel idéntico, con la inscripción en letra impresa “Tipo Pasantino” en el borde inferior derecho de cada hoja. Luego de estas 8 hojas encontramos 3 de mayor tamaño (33 cm. x 31,5 cm.) adosadas al cuaderno con adhesivo color blanco. En la primera página del cuaderno se encuentra un esbozo que al ser cotejado con la obra pianística de Duarte nos llevó a la conclusión de que sin lugar a duda se trata de la pieza *Última Escena* (perteneciente a la suite *Jav & Jos*). A ésta le sigue una página que carece de título. Gracias a la información proporcionada por Elizabeth Marichal sabemos que la página en cuestión es la primera de la *Suite de los Silencios*.

⁸ Ver Anexo 9.3: Programa de mano de la presentación estreno de la *Suite de los Silencios*.

Estas indicaciones son omitidas en la presente edición por considerarlas propias a la ejecución de la obra en el montaje realizado para su estreno, por lo tanto, no forman parte del contenido de la misma. No obstante, se incluye el manuscrito en los anexos de la presente investigación.

6.1.2. La obra

La obra está dividida en nueve secciones antecedidas por una introducción. Cada sección gira en torno a un texto poético de Ramos Sucre. Los nueve textos que conforman cada una de las secciones fueron seleccionados por el compositor, Roberto Salvatierra y la directora escénica, Xiomara Moreno, quien diseñó el montaje para el estreno de la obra el 14 de noviembre de 1995⁹.

En ocasiones, hay entre las secciones breves episodios que las conectan. En estos episodios figuran cinco fragmentos extraídos de cinco cartas del escritor (un fragmento de cada carta escogida) y un aforismo¹⁰, algunos de ellos acompañados por intervenciones del piano.

Las nueve secciones, tituladas con el nombre del texto poético en el que están basadas, aparecen en el manuscrito numeradas en el orden siguiente:

1. *La Vida del Maldito*¹¹

⁹ Ver Anexo 9.2.3: Conversación con Xiomara Moreno

¹⁰ El texto mencionado pertenece a una colección de aforismos titulado *Granizada*, publicada originalmente en la revista *Elite* (1929) y recopilados en el volumen *José Antonio Ramos Sucre: Obras Completas* de la editorial Biblioteca Ayacucho, de donde se extrajeron los textos para los fines de esta investigación (ver Bibliografía)

¹¹ A pesar de que esta sección aparece en el autógrafo bajo el nombre “El Maldito”, encontramos que en el programa de mano de la presentación del estreno de la obra, dicho número aparece titulado como se indica: *La Vida del Maldito*, que en efecto es un texto poético encontrado en la recopilación de la obra completa del escritor (ver Bibliografía). No se encuentra en la misma, además, ningún texto con el título “El Maldito”, por lo que consideramos que la inscripción en el manuscrito es una abreviación hecha por el compositor (Ver Fig. 6 y Anexo 9.1)

2. *El Clamor*
3. *Los Acusadores*¹²
4. *El Mandarín*
5. *Lied*
6. *Procesión*
7. *La Verdad*
8. *El Sopor*
9. *Omega*

Intro

La introducción, titulada “Intro” en el manuscrito, consta de cuatro partes contrastantes, separadas mediante dobles barras. La primera parte, *Quieto*, es estática, debido a sus largos valores y escasos cambios armónicos (fig. 3).

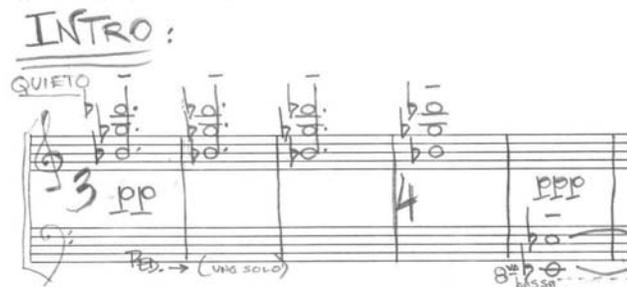


Fig. 3: Primeros compases de *Intro: Quieto* (1er. sistema, pág. 1 del manuscrito)

La segunda parte presenta mayor movimiento, con valores más cortos, un *ostinato* en el bajo y una melodía (*marcatissimo*) que va sincopada en la voz superior.

¹² Ver apartado 6.2.3. Los Textos



Fig. 4: *Intro*: segunda parte (4to. sistema, pág. 1 del manuscrito)

En la tercera parte se recita uno de los cinco fragmentos seleccionados de las cartas del escritor, mientras el piano repite de manera espaciada el motivo del *ostinato* de la segunda parte. Luego, en la cuarta parte, *Incómodo*, el piano retoma el carácter protagonista con acordes abiertos que recuerdan la primera, sólo que en esta ocasión hay una melodía en el tenor aumentando el movimiento a la vez que se acelera el ritmo armónico.

Fig. 5: Cuarta parte de *Intro: Incómodo* (5to. y 6to. sistema, pág. 2 del manuscrito)

1. *La Vida del Maldito*

Luego de un largo silencio, con el que concluye la introducción (fig. 6), comienza la primera sección *La Vida del Maldito*, en la que se recita el texto poético

homónimo, sin intervención del piano. Esto quizás tiene la finalidad de otorgar a la recitación mayor dramatismo, logrando a su vez balancear lo extenso de la intervención del instrumento al inicio de la obra.

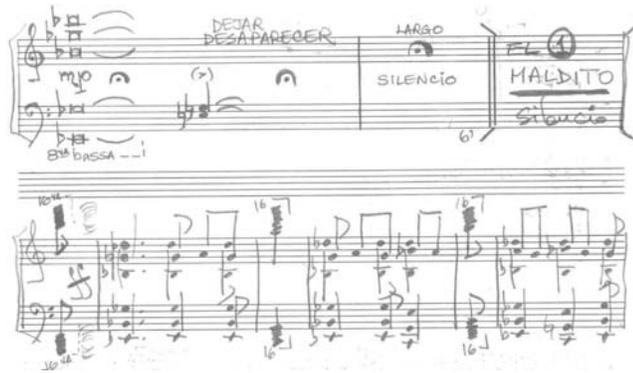


Fig. 6: Final de *Intro* y fragmento de la primera sección: *La Vida del Maldito*
(1er. y 2do. sistema, pág. 2 del manuscrito)

La sección concluye, finalizada la recitación, con la intervención del piano que irrumpe con clusters en fortísimo, lo que hace notar la intención retórica del compositor al apoyar la frase final del texto “...en medio de un torbellino de llamas” (fig. 7). Este tipo de construcción recuerda la última sección de *Intro*, sólo que esta vez la melodía se encuentra en la mezzo-soprano y el tempo es considerablemente más rápido (a juzgar por la duración de la pieza, marcada por el compositor al final de la misma).



Fig. 7: Comparación de construcciones similares entre dos secciones: *Intro* y *El Mandarín*
(Izquierda: 5to. sistema, pág. 1; derecha: 2do. sistema, pág. 3; ambas del manuscrito)

2. El Clamor

En esta sección comenzamos a observar la participación de ambos intérpretes (recitador y pianista) de manera simultánea. Se desarrolla a partir de un motivo de cuatro corcheas con el que el piano inicia el número. Al comenzar la recitación del texto, el piano permanece repitiendo un patrón basado en el motivo expuesto. El compositor utiliza una nomenclatura especial para indicar la repetición del patrón durante el tiempo que dure la recitación, evidenciándose así su intención de respetar la libertad rítmica de la misma (fig. 8). Esta simbología será utilizada cada vez que se presentan casos similares a lo largo de la obra¹³. Durante las pausas de la recitación ocurren intervenciones del piano a manera de interludios.

Observamos además en esta sección otro caso del tratamiento retórico que hace el compositor de su lenguaje en la obra:

② EL CLAMOR

YO NIVIA SUMERGIDO EN LA SOMBRA DE UN JAR
DIN LETAL. UN SER AFECTUOSO ME HABIA DE-
JADO EN LA SOLEDAD Y YO HONRABA CONST-
TANTEMENTE SU MEMORIA. UNAS MUROS
ALTOS DE YEJEZ SECULAR, DEFEN-
-DIAN EL SILENCIO

largo

ppp

+

Símbolo para repetición del patrón

Interrupción del patrón al ser recitada la palabra "silencio" (el pedal continúa)

Fig. 8: Ejemplo de patrones de repetición y retórica
(*El Clamor*: 1er. sistema, pág. 4 del manuscrito)

¹³ Ver apartado 6.3.3 Ensamble textos-música

Finalizado *El Clamor* continúa la obra con una sección de transición que se inicia exponiendo una variación del motivo utilizado como material temático en el número anterior: esta vez con terceras y quintas de refuerzo, mientras la mano izquierda hace lo mismo en movimiento contrario. Este motivo se deriva a la vez el tema principal de la cuarta sección, *El Mandarín*. (fig. 9)

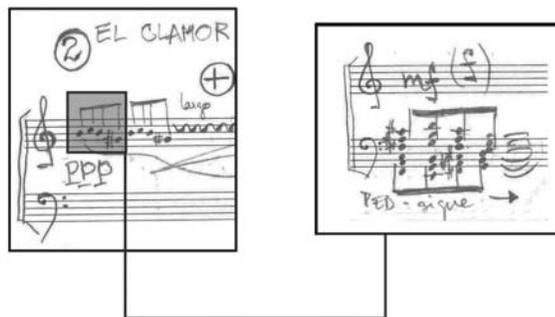


Fig. 9: Motivo de *El Clamor* en su forma original y variada (tema de *El Mandarín*)
(Izquierda: 1er. sistema, pág. 4; derecha: 3er. sistema, pág. 5; ambas del manuscrito)

Luego, se recita un fragmento de carta, a lo que sigue un solo de piano en fortísimo que subraya el carácter dramático del texto leído: “No conseguí dormir en el Sanatorio Stephanie. Sufro horriblemente”. Este fragmento instrumental consistente en una melodía en corcheas construida por acordes y octavas alternadas, es acompañada por una línea de semicorcheas que asciende a lo largo de todo el registro del piano. El clímax, que llega con la reiteración del motivo de cuatro corcheas ahora en octavas con clusters (fig. 10), reposa en un calderón que sostiene un acorde en ambas manos en el registro más agudo del instrumento. El ritmo disminuye su velocidad y nos encontramos con otro fragmento de esta sección, construido en base a la temática utilizada a partir de *El Clamor*, así como material de la sección *La Vida del Maldito*.

Climax de la sección

CLUSTES CON LA BASE DE LA PALMA

Tema en octavas con clusters "con la base de la palma".

Fig. 10: Fragmento de interludio entre las secciones *El Clamor* y *Los Acusadores*
(1er. sistema, pág. 6 del manuscrito)

3. *Los Acusadores*

Al concluir el interludio descrito anteriormente, se inicia la tercera sección: *Los Acusadores*, en la que se recita el texto homónimo mientras el piano repite un patrón, procedimiento utilizado anteriormente en *El Clamor* (fig. 11).

Patrón a repetir

Simbología para indicar la repetición del patrón

FLUIDO

LOS ACUSADORES YO DEFENDÍ A LA HIJA MENOR DEL REY CUANDO SE VIÓ ESTRUJADA POR SUS HERMANAS INTIELES Y EMPRENDI DESDE ESE MOMENTO EL CAMINO DEL DESTIERRO ATRAVESÉ EL MAR EN UNA NOCHE Y ME ENCONTRE DELANTE DE UNA COSTA DERRUIDA. RECONOCÍ EL DOHICILIO DE UN ERÉMITA SERVIDO POR UNA MUJER DUM- DE RENNES MARINAC DE PORTE ESPESO Y VOZ GUTURAL. EL DUSO

Fig. 11: Patrón que acompaña la recitación y símbolos para su repetición
(*Los Acusadores*: 5to. sistema, pág.7 del manuscrito)

Finalizada la recitación, se conecta esta sección a la siguiente a través de un trino que se transforma en un trémolo mientras se recita el tercer fragmento escogido de las cartas. Este breve episodio conecta sin pausa a la siguiente sección.

4. *El Mandarín*

El Mandarín combina la recitación con acompañamiento del piano. Encontramos que en esta sección la parte del piano gira una vez más en torno al tema de *El Clamor*. El mencionado motivo es presentado con terceras y quintas de refuerzo en ambas manos pero esta vez creando alternancia entre una y otra, a medida que se repiten las cuatro corcheas cíclicamente (posteriormente con variaciones): el ritmo resultante es de grupos de semicorcheas (fig. 12).

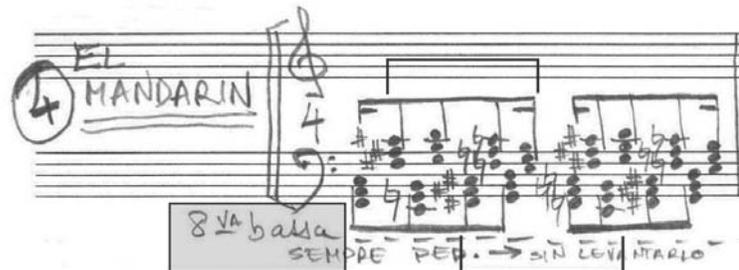


Fig. 12: Inicio de *El Mandarín*: tema en la mano izquierda desplazado con respecto a la derecha en el registro grave del instrumento (3er. sistema, pág. 8 del manuscrito)

Este diseño, que será la versión temática de la sección, aparece una y otra vez, acompañando la recitación en la mayoría de los casos. Progresivamente irá aumentando su longitud a medida que le son añadidas variaciones, lo que conduce al clímax de la sección. La mayor parte de este número está escrito en la parte más

grave del registro del instrumento, evidenciándose la intención de subrayar el espíritu sombrío y el carácter lúgubre de las descripciones hechas en el texto recitado: “Aquellos seres lloraban el nacimiento de un hijo y ahorran escrupulosamente para comprarse un ataúd”.

El compositor emplea una vez más el recurso retórico al utilizar la sonoridad de la escala pentatónica para retratar en la música el lugar dónde se ambienta el texto: China. (fig. 13).

YO HABIA PERDIDO LA GRACIA
DEL EMPERADOR DE CHINA

Notas que conforman una escala pentatónica: re, mi, la y si bemol (sólo se omite el sol bemol)

Fig. 13: Recurso retórico por medio del uso de la escala pentatónica
(*El Mandarin*: 1er. sistema, pág. 9 del manuscrito)

5. Lied

En este número encontramos una textura polifónica producto del tratamiento imitativo del motivo inicial, que deriva del tema ya utilizado por el compositor a partir de la sección *El Clamor*. Esta textura se genera entre las dos voces superiores ejecutadas por la mano derecha, mientras en el bajo se producen intervenciones a modo de acompañamiento. El material musical se constituye a partir de la primera transposición del segundo modo de transposición limitada descrito por el compositor francés Olivier Messiaen.

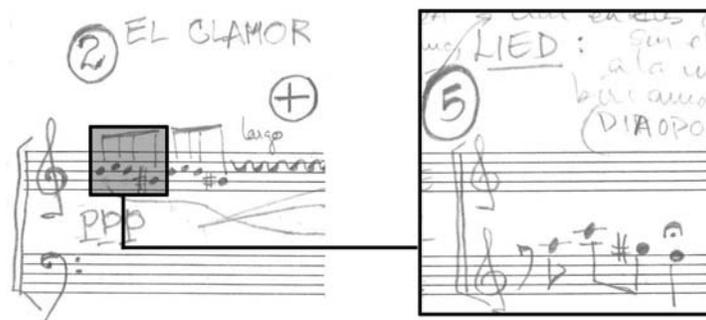


Fig. 14: Tema de *Lied* derivado de *El Clamor*
(Derecha: 1er. sistema, pág. 4; izquierda: 1er. sistema, pág. 13)

Luego de *Lied* vuelve a aparecer el tema de *El Mandarín* en un brevísimo interludio que enlaza con la siguiente sección.

6. Procesión

El interludio descrito anteriormente, posterior a *Lied*, culmina con un acorde durante cuya resonancia se recita el texto “Procesión” en su totalidad. Cuando ha cesado toda vibración del instrumento (a juzgar por la longitud del texto), es leído un fragmento de carta, (fig. 15).

Fig. 15: Final interludio y comienzo de la sección *Procesión*
(1er. y 2do. sistema, pág. 14 del manuscrito)

A la recitación le sigue un solo de piano de textura coral, construido al igual que la sección anterior en base a escalas octatónicas (segundo modo de transposición limitada). Al final de la sección, el compositor reproduce tres veces una de las escalas nota por nota, de manera ascendente: las dos primeras llegando sólo hasta el séptimo sonido y finalmente en su forma completa, haciendo los valores cada vez más largos a manera de *ritardando* (además añade la indicación “*rit.*”). Se construye de esta manera, a partir del motivo que de por sí constituye la escala, una conclusión probablemente alegórica al título de la sección (fig.16).

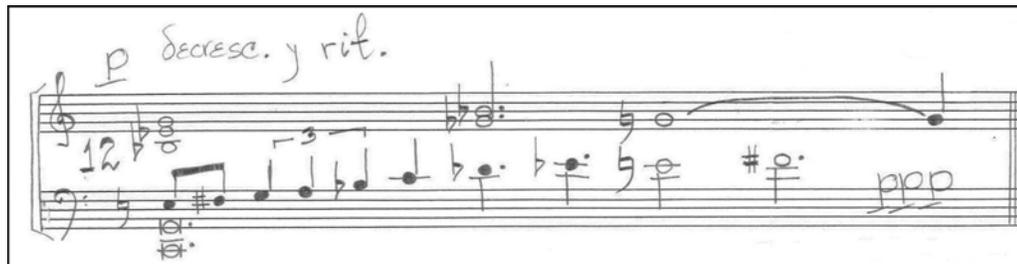
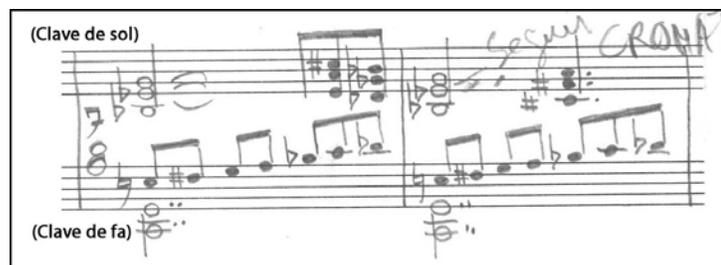


Fig. 16: *Procesión*, 3 últimos compases. Arriba: escala octatónica incompleta en los dos compases previos al final. Abajo: la escala en su forma completa en el último compás de la sección.

(Arriba: 6to. sistema, pág. 15; abajo: 1er. sistema, pág. 16; ambas del manuscrito)

7. La Verdad

Esta sección, que sucede inmediatamente a *Procesión* se construye a partir de un *ostinato* que perdurará hasta el final de la pieza, quizás originado a partir de la

idea del calendario que menciona el texto, haciendo alegoría al transcurrir constante del tiempo:



Fig. 17: *La Verdad*: ostinato sobre el que se construye la sección (1er. sistema, pág. 16 del manuscrito)

Esta sección está construida sobre la primera transposición del segundo modo de transposición limitada, con la que termina la sección anterior, *Procesión* (véase que todas las notas que conforman los distintos elementos de esta sección pertenecen a tal escala, ilustrada anteriormente en la figura 17). El mencionado *ostinato* está acompañado por un bajo que alterna dos notas cada vez más desplazadas con respecto al principio de cada tiempo.

Handwritten musical notation with lyrics. The lyrics are: "LA GOLONDRINA CONOCE EL CALENDARIO DIVIDE EL AÑO POR EL CONSEJO DE UNA SABIDURIA INNATA. PUEDE PRESCINDIR DEL AVISO DE LA LUNA VARIABLE." and "SEGUN LA CIENCIA NATURAL LA BELLEZA DE LA GOLONDRINA ES EL ORDENAMIENTO DE SU ORGANISMO PARA EL VUELO UNA PROPORCION ENTRE EL MEDIO Y EL FIN ENTRE EL METODO Y EL RESULTADO, UNA IDEA SOCRATICA." The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. A section of the melody is highlighted in a grey box.

Handwritten musical notation with lyrics. The lyrics are: "LA GOLONDRINA SALVA CONTINENTES EN UN DIA DE VIAJE Y HA CONOCIDO DESDE ANTAÑO LA MEDIDA DEL ORBE TERRESTRE ANTICIPANDO SE A LOS DRAGONES DEL MITO." and "UN ASTRONOMO DESVARIADO CAVILABA EN SU ISLA DE PINOS Y ROQUEDOS." and "PRESENTE DE UN REY, SOBRE LOS ANILLOS DE SRTURNO Y OTRAS MARAVILLAS DEL ESPACIO Y SOBRE EL ESPIRITU ELEMENTAL DEL VUELO, EL FOSTORO INQUIETO, UN PERSECUIDO." The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. A section of the melody is highlighted in a grey box.

Fig. 18: Planos sonoros en *La Verdad*: bajo con notas alternadas (arriba) e intervalos armónicos en el registro agudo (abajo), ambos desplazados en el tiempo con respecto al ostinato de dos corcheas (2do. y 3er. sistema, pág. 16 del manuscrito)

A esto se suma posteriormente, por encima del plano que forma el *ostinato*, una intervención similar en el desplazamiento rítmico pero en intervalos armónicos. La recitación continúa simultáneamente. (fig. 18)

En general observamos en este número un ritmo armónico estático, siendo el ostinato y las notas sincopadas que se van desplazando en el tiempo los que aportan el movimiento a la sección. Culminada la recitación, el ostinato va cesando poco a poco hasta detenerse en una figura larga que queda resonando. Durante esta resonancia se recita otro de los fragmentos de carta para finalizar.

Fig. 19: Final de *La Verdad*: ostinato que se detiene y fragmento de carta recitado durante la resonancia del último intervalo (1er. sistema, pág. 17 del manuscrito)

8. El Sopor

Al igual que las anteriores, esta sección gira en torno al texto poético por el cual se titula. Encontramos que el material en ésta se relaciona con el número *El Mandarín*. Abre con una introducción a cargo del piano conformada por acordes mayores en segunda inversión (en ambas manos). Éstos descienden desde el registro agudo a partir del último acorde de la sección anterior (*La Verdad*), que presenta la misma configuración y que queda suspendido por un calderón, luego de leído el fragmento de carta (fig. 20).

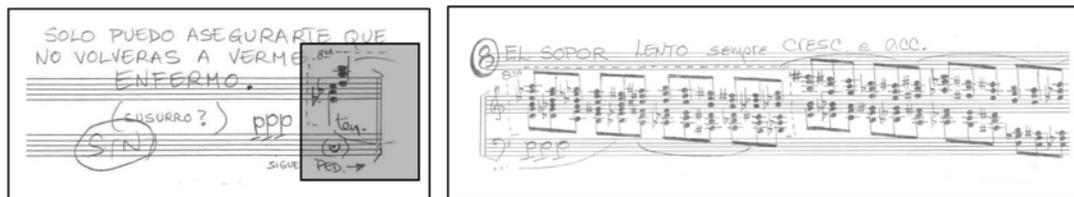


Fig. 20: Inicio de *El Sopor*: Acordes en descenso que parten del final de *La Verdad*
(Izquierda: 2do. sistema; derecha: 3er. sistema; ambos pág. 17 del manuscrito)

Luego del pasaje descrito con el que se introduce la sección (que va del triple piano al triple forte en *accelerando*) es reexpuesto el tema de *El Mandarín* en tres oportunidades, siendo alternado con arpeggios en fusas que ascienden y descienden en el registro grave del piano.



Fig. 21: *El Sopor*: Reexposición del tema de *El Mandarín* al culminar pasaje introductorio en acordes.
Luego del tema se aprecian los arpeggios en fusas que continúan a lo largo de la sección.
(3er. y 4to. sistemas, pág. 17 del manuscrito)

Los pasajes de arpeggios en fusas que aparecen intercalados al mencionado tema de *El Mandarín*, serán luego el material central de la sección, a medida que aparece una melodía en acordes entre ellos. Todo este diseño conforma una larga introducción puramente instrumental que prepara la recitación.

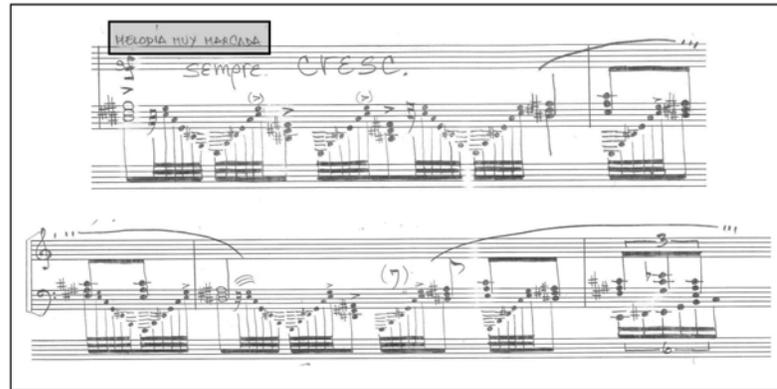


Fig. 22: Introducción instrumental en *El Sopor*: pasaje de arpeggios sobre el que figura una melodía en acordes. (2do. y 3er. sistemas, pág. 18)

Al comenzar la recitación, el piano acompaña una vez más con el tema de *El Mandarín*: esta vez los acordes aparecen simultáneamente en ambas manos y no alternadamente como en la mencionada sección donde es desarrollado. El compositor busca crear otra sonoridad al agregar acentos y suprimir el pedal de resonancia (“*sin Ped.*”). Además, el tema es presentado entrecortadamente, en fragmentos separados por comas que dan espacio a la recitación en el silencio que generan por la ausencia del pedal.



Fig. 23: *El Sopor*: Tema de *El Mandarín* fragmentado que acompaña a la recitación (1er. sistema, pág. 20 del manuscrito)

Termina la sección con dos grandes *clusters* en negras, uno tras otro, en el registro agudo y grave del piano respectivamente. Toda la resonancia producida debe

ser sostenida por el pedal, a juzgar por las ligaduras extendidas hasta el siguiente compás, en donde se recita la frase final del texto sobre las vibraciones que han de producir los *clusters*. Se evidencia en este lugar nuevamente el uso retórico de la intervención musical, al apoyar con el efecto descrito la imagen en el texto que finaliza: “El estampido hería la raíz del mundo”.

The image shows a musical score with two systems. The left system is labeled 'Pasaje final culminado en clusters (fin de página 20 en manuscrito)'. It features a complex texture of overlapping notes and rests, with some notes marked with 'acc.'. The right system is labeled 'Frase final del texto acompañadas por resonancia (comienzo de página 21 en manuscrito)'. It shows the text 'EL ESTAMPIDO HERÍA LA RAÍZ DEL MUNDO.' written above a staff with a treble clef and a common time signature. Below the text, the tempo marking 'MOLTO LENTO' is visible. A vertical line separates the two systems, and a label 'Resonancia de los clusters' points to the right system.

Fig. 24: Final de *El Sopor*

(Izquierda: 5to. sistema, pág. 20; derecha: 1er. sistema, pág. 21; ambas del manuscrito)

9. Omega

Omega es el último número de la obra y empieza inmediatamente al terminar *El Sopor*. El material de esta sección guarda estrecha relación con *Procesión*, al estar construido sobre el segundo modo de transposición limitada ya mencionado anteriormente, además de la textura coral con la que ambos están confeccionados. En esta última sección, dicho material sirve de acompañante a la recitación, la cual interviene siempre durante las resonancias producidas por los acordes. Termina la sección (y por ende la obra) con el motivo de la escala octatónica ascendente con el que termina también el número *Procesión*.

En síntesis, apreciamos cómo la cohesión de la música en la obra es sostenida por la reiteración de motivos y la derivación de unos a partir de otros. Es así como por ejemplo, a manera de presagio el compositor presenta brevemente el tema de *El Mandarín* en las primeras páginas de la obra (siendo ésta la cuarta sección), el cual a su vez deriva del motivo de cuatro corcheas con que construye *El Clamor*.

Vemos casos similares en todas las secciones: *Omega* comparte su temática y proceso compositivo con *Procesión*, y están construidas sobre el segundo modo de transposición limitada al igual que *La Verdad*. Encontramos también como en *El Sopor* interviene por momentos el tema de *El Mandarín*. De esta manera, se observa en la obra una construcción compacta de la música, a lo que se suma la utilización de retórica musical con el fin de reforzar la relación entre el texto y la música, intensificando su efecto.

6.1.3. Los textos

Los textos de José Antonio Ramos Sucre incluidos en la *Suite de los Silencios* son en su mayoría textos poéticos, pero también se incluyen, tal como se mencionó anteriormente, cinco fragmentos extraídos de cinco cartas escritas por el poeta, y un aforismo, extraído a su vez de una colección de textos de esta especie titulado *Granizada*.

Los textos poéticos incluidos pertenecen a distintas publicaciones, recopiladas todas en el volumen *José Antonio Ramos Sucre: Obra Completa* de la Biblioteca

Ayacucho¹⁴, de donde fueron seleccionados por el compositor y la directora escénica para la elaboración de la *Suite de los Silencios* (según testimonios de Elizabeth Marichal y Xiomara Moreno¹⁵). Estos textos son: *La Vida del Maldito*, *El Clamor*, *Los Acusadores*, *El Mandarín*, *Lied*, *Procesión* y *La Verdad*.

Si bien en el manuscrito, *Los Acusadores* aparece como la tercera sección, encontramos que la misma no figura en el programa de mano de la presentación del estreno de la obra. En su lugar (entre las secciones basadas en los poemas *El Clamor* y *El Mandarín*) figura el título “El romance del bardo”¹⁶. En efecto, se trata de un texto poético encontrado en la obra de Ramos Sucre, mas no figura como una sección en el manuscrito de la *Suite de los Silencios*. Sin embargo, observamos el título mencionado escrito al margen de la página donde comienza esta tercera sección:

The image shows a page from a handwritten musical manuscript. On the left margin, the title "EL ROMANCE DEL BARDO?" is written vertically. The main part of the page contains musical notation for a piece titled "LOS ACUSADORES". The score includes a bass line and a treble line with various musical notations such as "rit. slow", "mp", "sf", "ff", "p", "3", and "5". Below the music, there is a block of text in Spanish, which is a poem by Ramos Sucre. The text is written in a dense, somewhat irregular script. The text reads: "LOS ACUSADORES YO DEFENDI A LA HIJA MENOR DEL REY CUANDO SE VIO ESTAVADA POR SUS HERMANAS INTIELES Y EMPRENDI DESDE ESE MOMENTO EL CAMINO DEL DESTIERRO A TRAVES EL MAR EN UNA NOCHE Y ME ENCONTRE DELANTE DE UNA COSTA DERRUIDA. RECONOCI EL DOMICILIO DE UN EREMITA SERVIDO POR UNA MUCHEDUMBRE DE AVES MARINAS DE PORTE ESPESO Y VOZ GUTURAL. EL PUSO EN MIS MANOS UNA GAITA. YO DEBIA SONARLA AL CAER LA TARDE Y SUS MELODIAS BASTARON PARA CREAR LA IMAGEN DEL SUELO NATIVO Y SALVARME DE OLVIDARLO. YO CULTIVE DE TAL MODO EL SENTIMIENTO DE LA AUSENCIA Y ALCANCE FAMA DE ARTISTA ELOCUENTE Y RETRIBUIA LA HOSPITALIDAD CON LOS SONES DE UNA MUSICA SENSIBLE. YO SONABA LA GAITA EN MEDIO DE LA INCERTIDUMBRE DE UN CREPUSCULO VANO, IRISADO POR LA LLUVIA. LA LUNA SURGIA POCO".

Fig. 25: Nota al margen al inicio de la sección *Los Acusadores* (pág. 7 del manuscrito)

¹⁴ Ver Bibliografía para referencia completa

¹⁵ Ver Anexo 9.2.2 (Entrevista a Elizabeth Marichal) y 9.2.3 (Conversación con Xiomara Moreno)

¹⁶ Ver Anexo 9.3: Programa de mano de la presentación estreno de la *Suite de los Silencios*

Como se observa en la ilustración el título del texto faltante tiene un signo de interrogación al final. Suponemos que el texto señalado podría haber sido seleccionado inicialmente y luego intercambiado por el que actualmente ocupa el lugar en cuestión: *Los Acusadores*.

De los textos que conforman la obra, *El Sopor* es el único que no está en su totalidad, faltando los dos últimos párrafos. Sabemos que esta omisión es intencional ya que el final de esta sección coincide con el principio de la siguiente en el mismo sistema del manuscrito:



Fig. 26: Continuidad entre final de *El Sopor* y principio de *Omega*.
(1er. sistema, pág. 21 del manuscrito)

Observamos que cuatro de los seis textos concernientes a las cartas y al aforismo, siguen una numeración que va del uno al cuatro, la cual está colocada dentro de un triángulo. Los dos restantes carecen de numeración, pero se observa en ellos la inscripción “sin diapo” y “sin” respectivamente.

6.2. Rasgos estilísticos de la obra

En la *Suite los Silencios* encontramos los siguientes rasgos estilísticos:

a) Reiteración Motívica.

Tal como se anticipó anteriormente, podemos apreciar que el compositor utiliza la recurrencia de diversos motivos como recurso compositivo para la construcción de la obra. En especial, encontramos dos de ellos sobre los que se constituye el material que sustenta las distintas secciones.

Motivo 1.

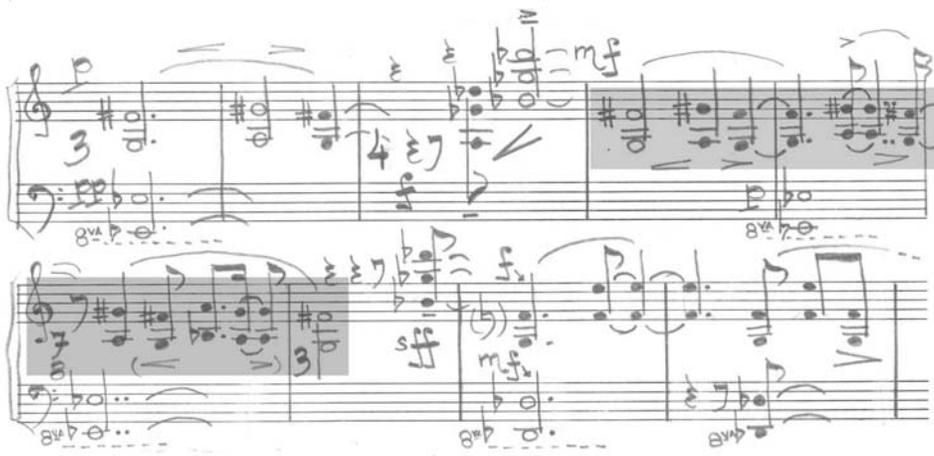


Fig. 28: *Motivo 1* (Intro: 4to. y 5to. sistema, pág. 1 del manuscrito)

En la figura anterior se muestra la primera vez que aparece el *Motivo 1*, el cual se puede reducir a la siguiente interválica:

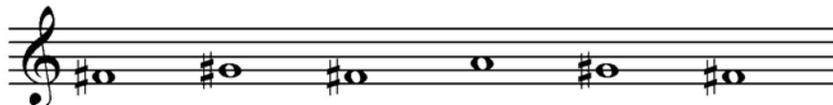


Fig. 29: Reducción interválica del *Motivo 1*

Este motivo aparecerá recurrentemente en distintas secciones a lo largo de la obra.

Fig. 30: Recurrencia del *Motivo 1* en orden de aparición. (1: 2do. sistema, pág. 3; 2: 6to. sistema, pág. 6; 3: 2do. y 3er. sistema, pág. 14; 4: 2do. sistema, pág. 19; 5: 1er. y 2do. sistema, pág. 21)

Material motivico 2:

Encontramos a lo largo de la obra dos motivos relacionados entre sí, a los cuales el compositor recurre en diferentes secciones.

Fig. 31: *Material motivico 2*. (Izquierda: interludio entre *El Clamor* y *Los Acusadores*; 3er. sistema, pág. 5. Derecha: *El Clamor*, 1er sistema, pág. 4)

Los motivos anteriormente ilustrados poseen una relación interválica semejante, razón por la cual los hemos emparentados bajo la denominación **Material Motívico 2**. Este será el material central de *El Mandarín*, y aparecerá posteriormente a lo largo de la obra en los dos interludios y en la sección *El Sopor*¹⁸.

b) Aspectos Armónicos

b1. El compositor se vale del uso de escalas octatónicas, que conforman el segundo modo de transposición limitada para construir gran parte de la obra. En efecto encontramos secciones completas construidas en base a estas escalas: *Procesión, La Verdad, Lied y Omega*.



Fig. 32: Primera transposición del segundo modo de transposición limitada.

b2. El compositor tiende a utilizar tríadas de tonalidades diferentes, que coexisten superpuestas formando lo que se conoce como armonías bitriádicas, en muchas ocasiones en disposición abierta.



Fig. 33: Armonía bitriádica. *Suite de los Silencios* (Intro: 6to. sistema, pág. 2 del manuscrito)

¹⁸ Ver apartado 6.1.2. La Obra

Este rasgo lo encontramos reiteradamente en la obra de Duarte, vemos aquí algunos ejemplos:

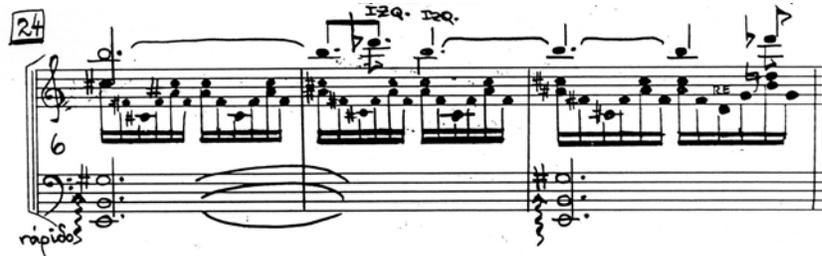


Fig. 34: Armonía bitriádica. Fragmento de *Nocturno* (sin fecha).



Fig. 35: Armonía bitriádica. Fragmento de *Ayer* (1986).

b3. Observamos también en la *Suite de los Silencios*, la utilización recurrente de la sonoridad del intervalo de séptima, en especial la séptima mayor.

Fig. 36: Séptimas como refuerzo en la melodía. (*Intro*: 3er. y 4to. sistema, pág. 1 del manuscrito)

Fig. 37: Séptimas como ostinato. (*La Verdad*: 2do. y 3er. sistema, pág. 16)

En otras obras del compositor también es notable este rasgo estilístico:

Canción Bofill II
a Yuri Bofill op. 3 nº 2

Fig. 38: Uso de la sonoridad de la séptima como material compositivo.

Fragmento de *Canción Bofill II* (1985).

Canción triste
lento, muy intenso

Fig. 39: Uso de la séptima como refuerzo armónico. Fragmento de *Canción Triste* (1997).

c) Aspecto rítmico

El compositor recurre frecuentemente al uso de la síncopa para el diseño de su material compositivo. Observamos en el caso siguiente, la síncopa en la melodía

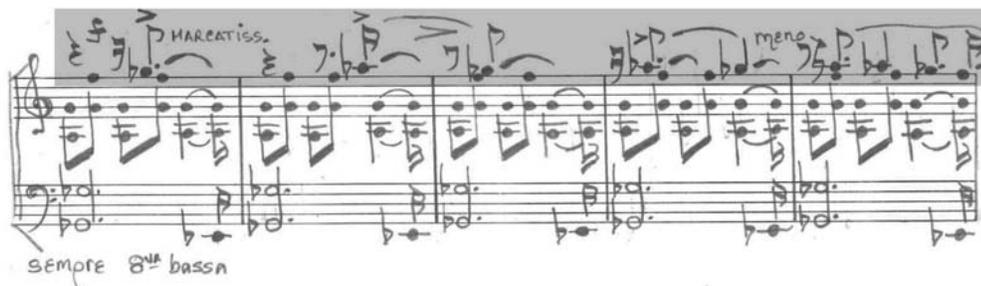


Fig. 40: Melodía sincopada. (*Intro*: 6to. sistema, pág. 1)

En otros casos la síncopa afecta tanto a la melodía como al acompañamiento:

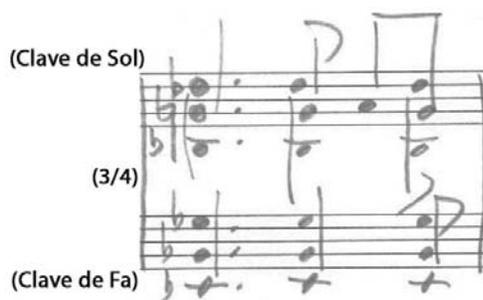


Fig. 41: Síncopa en melodía y acompañamiento. (*La Vida del Maldito*, 2do. sistema, pág. 3)

En otras obras:



Fig. 42: Síncopa en la melodía. Fragmento de *Canción Bofill I.* (1984)



Fig. 43: Síncopa en bajo y melodía. Fragmento de *Rap de la ciega* (1997).

d) Resonancia y uso del pedal de resonancia

En entrevista realizada para la presente investigación¹⁹, Arnaldo Pizzolante pianista, amigo del compositor y conocedor de su obra, reporta el marcado interés que muestra el compositor por las posibilidades resonantes del piano. Vemos en la pieza *Limbo* Op. 18 n° 1 para piano solo, un claro ejemplo de esto, donde además de la indicación de un solo pedal durante toda la pieza, utiliza la resonancia como material compositivo, contraponiéndola a un tema consistente en la repetición de una nota que sucede a un acorde inicial (fig. 44).

Limbo op. 18 n° 1 (2000)

LENTO

p *sf* *mf*

ARP. rápido *V* *ppp*

1 SOLO PED. (HASTA FINAL).

ZUNTO

1 2 3

4 5 6 7 8

Fig. 44: *Limbo* (2000): Exposición: nota repetida vs. resonancias.

¹⁹ Realizada el 14 de Noviembre de 2007. Ver Anexo 9.2.1: Entrevista a Arnaldo Pizzolante (transcripción).

La resonancia va reduciendo su duración en la medida que el tema de las corcheas va aumentando su tamaño hasta llegar al clímax, donde sólo escuchamos el tema inicial.

Cim. 2

Fig. 45: *Limbo* (2000): Clímax, la resonancia queda reducida a un solo compás.

Luego del clímax se produce el proceso contrario, el tema inicial va reduciendo su tamaño mientras la resonancia va recuperando su dimensión anterior. La pieza termina dejando resonar el instrumento hasta que desaparezca la vibración.

Fig. 46: *Limbo* (2000): Final

En síntesis, en este ejemplo el compositor utiliza la resonancia como elemento dinámico en cuanto provee movimiento mediante el antagonismo producido entre ella y el tema inicial, dándole así un uso temático a la resonancia.

En cuanto al uso del pedal, encontramos que es particularmente abundante (incluso utilizando en algunos casos un solo pedal durante toda una pieza) produciéndose con esto la mezcla de distintos acordes, logrando a su vez resonancias ricas en armónicos.

Vemos aquí ejemplos de este uso en algunas de sus obras:

I Mediodía o la hora del té

Lento (40 = ♩) sempre acc. (poco e impercettibile)

ppp sempre cresc. poco a poco

Unica corda

1 solo Ped. (hasta el final) →

Fig. 47: Indicación “un solo pedal” en *Mediodía* (1986).

Largo

I: INTRODUCCION

Lento 48 = ♩ rit. molt

pp

1 solo Ped. →

Fig. 48: Indicación de pedal (“1 solo”) al comienzo de *Introducción* en *La mujer de espaldas* (1998).

Se puede observar de igual forma que el compositor es específico en cuanto al uso de este recurso cuando así lo requiere, indicando también los cambios de pedal mediante la notación convencional (asterisco). Esto nos lleva a pensar que cuando la indicación esta hecha sólo al comienzo de página no se trata de una observación general en cuanto al uso de este recurso durante la pieza, como se acostumbra a ver en gran medida en la literatura pianística universal. Más bien, creemos que esta indicación sugiere un uso sostenido del pedal a lo largo de la sección que la contiene, dejando al ejecutante la discreción según las necesidades del instrumento y del recinto.

A continuación presentamos dos ejemplos del uso de la notación convencional para indicar los cambios de pedal en otras obras del compositor.

Handwritten musical score for 'La mujer de espaldas' (1998). The score is in treble and bass clefs. A box highlights the bass line with 'Ped.' and asterisks. Handwritten annotations include 'rit. poco', 'a tempo', and '54 = ♩'. Dynamics include 'mp'.

Fig. 49: Indicaciones de cambio de pedal en *La mujer de espaldas* (1998).

Handwritten musical score for 'Epifanía' (1999). The score is in treble and bass clefs. A box highlights the bass line with 'Ped.' and an arrow. Handwritten annotations include 'Epifanía', 'LENTÍSSIMO bien cantando', 'Poco', 'molto rubato', 'Poco', 'rit.', '(rit.)', 'acc. Poco', and '(rit. poco)'. Dynamics include 'mp'.

Fig. 50: Indicaciones de pedal en *El último minotauro* (1999). (IV. Epifanía)

En la *Suite de los Silencios* se evidencia en gran manera este rasgo estilístico. Si bien en algunos fragmentos el pedal está indicado bajo la simbología acostumbrada, en otros casos el uso de ligaduras de resonancia, así como silencios entre paréntesis, nos llevan a pensar que salvo en los sitios donde se especifica lo contrario, la obra está concebida para ser ejecutada mediante un uso del pedal que produzca resonancias prolongadas. En efecto, al principio de la obra se observa la indicación “Ped. uno solo”.

e) Métrica y compás

Otro aspecto señalado por Pizzolante es la inclinación de Duarte por medir el pulso no por tiempos de compás, sino más bien por compases completos o por frases, con la finalidad de tener una sensación de mayor dirección al momento de frasear. Esta inclinación podría explicar, en cierta medida, la ausencia de cifras métricas en algunas de sus obras, utilizando divisiones de compás más bien para separar frases o distintos materiales musicales:



Fig. 51: Cambios de compás no indicados. *Canción triste* (1997).

Encontramos que la construcción de esta pieza es similar al fragmento de la *Suite de los Silencios* mostrado en la figura 52, en cuanto a que son acordes abiertos que acompañan en bloque a una melodía sincopada y que no posee medida de compás. Vemos como las divisiones son utilizadas en ambas piezas solamente para indicar las distintas frases, ya que las barras coinciden siempre con la culminación de las mismas, lo que se añade a la ausencia de indicación métrica alguna. Dicho de otra manera, Duarte agrupa los pulsos dentro de compases a partir de las frases que genera el discurso musical y no en función a los valores métricos de las figuras de las que está compuesto.



Fig. 52: Divisiones de compás para separar clusters de frases melódicas. *Suite de los Silencios* (1995).

Encontramos en *Klavierstück*²⁰ Op. 8 que el uso de divisiones de compás también cumple un tipo de función distinto al de marcar valores de tiempo durante la pieza. En el primer número *Presto Sarcástico*, observamos que la única división de compás existente ocurre hacia el final, y su función es la de indicar la recapitulación del motivo inicial para finalizar el movimiento²¹. Esto, en la *Suite de los Silencios*, lo encontramos en la sección *El Sopor*.

²⁰ Llama la atención el título en singular de esta obra (tal y como figura en el manuscrito) aun cuando la misma esta conformada por dos piezas. Atribuimos el error a un descuido del compositor. Sin embargo, encontramos que la misma aparece con la titulación adecuada (en plural: *Klavierstücke Op.8*) en la lista de obras del compositor que figura en el sitio Web de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (ver Bibliografía para referencia completa y dirección electrónica).

²¹ Ver Anexo 9.5: *Klavierstücke Op. 8* de Carlos Duarte (manuscrito)

EL SOPOR LENTO SEMPRE CRESC e ACC.

A. Material cadencioso introductorio

B. Material en base a tema de *El Mandarin*

C. Material nuevo

Fig. 53: Fragmento con divisiones de compás para separar distintos materiales musicales
Suite de los Silencios (El Sopor, pág. 17 del manuscrito)

La segunda pieza de *Klavierstücke*, *Lentissimo*, va avanzando por medio de períodos conformados por un tema que se repite durante toda la pieza, a manera de *passacaglia*, sobre el cual se construye la pieza. Observamos que la función de las divisiones de compás aquí es para indicar el inicio de cada período²².

²² Ver Anexo 9.5

6.3. Decisiones Editoriales para la Edición Crítica de la *Suite de los Silencios*

En los siguientes apartados se tratarán por casos los diferentes tipos de decisiones editoriales efectuadas durante la realización de la presente edición, objeto de esta investigación.

6.3.1. Alteraciones

La notación de alteraciones presenta un reto para aquel compositor que utilice lenguajes no sujetos a la tonalidad, ya que las convenciones de éstas se derivan de la naturaleza misma del sistema tonal y no necesariamente se ajustan a las necesidades de otros tipos de sistemas.

Desde inicios del siglo XX, algunos compositores, en la búsqueda de notaciones más adecuadas a sus lenguajes, eliminan el uso de la armadura de llave, colocando a cada nota su alteración según sea necesario, añadiendo inclusive en algunos casos becuadros para notas naturales, como por ejemplo en la ilustración a continuación perteneciente al op. 23 de Arnold Schönberg:

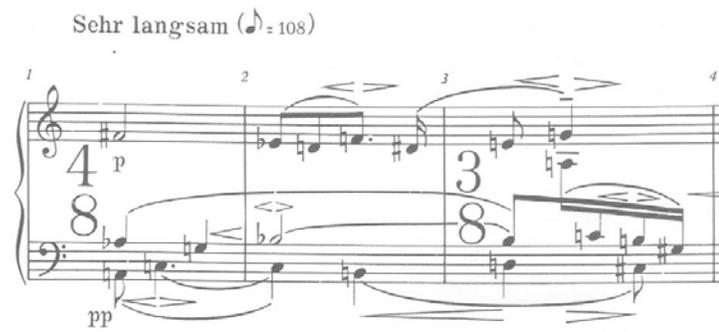


Fig. 54: Notación en la que cada nota lleva su alteración. (Schönberg, op. 23)

Sin embargo, encontramos inconsistencia en este uso al revisar otras de sus obra, como vemos en el fragmento a continuación del op. 19:

Repetición de alteración en notas de igual altura en mismo compás

ppp flüchtig

fpp trem.

Alteraciones utilizadas de forma convencional

Fig. 55: Notaciones de alteraciones diferentes en un mismo compás. (Schönberg, op. 19)

Por otro lado, compositores de la última parte del siglo pasado como Lutoslawski, Henze, entre otros, además de la eliminación del uso de la armadura ya mencionado, suprimen la regla donde se establece que el efecto de las alteraciones accidentales se prolonga durante todo el compás a partir de su aparición en el mismo. De esta manera, cada alteración accidental afecta solamente la nota que acompaña, con lo que además se prescinde de la utilización del becuadro.

3/4 5/4

3/4 5/4

simile

con sord.

pp con sord.

pp

Fig. 56: Notación donde cada alteración afecta únicamente la nota que precede (Lutoslawski, Concierto para piano y orquesta)

En la ilustración anterior se aprecia claramente la utilización del sistema antes descrito en el *Concierto para piano y orquesta* de Witold Lutoslawski. En la edición de dicha obra se aclara la aplicación del mencionado sistema en las notas preliminares como aprecia a continuación:

The accidentals apply only to the notes they precede. Thus  and  signify B \flat - B and not B \flat - B \flat . However, natural signs are used in the orchestral parts. The notation  signifies the repetition of the same note.

Trad: Las alteraciones aplican solamente a las notas que preceden. Así, ambos ejemplos ilustrados significan Sib - Si y no Sib - Sib. Sin embargo, en las partes orquestales son utilizados los becua-dros. La notación (ilustración) significa la repetición de la misma nota

Fig. 57: Nota preliminar a la edición del *Concierto para piano y orquesta* de Lutoslawski (Chester Music)

En el ballet de Hans Werner Henze titulado *Le fils de l'air* encontramos otro ejemplo de la aplicación de este sistema de notación.

V. Le cerceau 5
4

♩ = 72



Fig. 58: Notación donde cada alteración afecta únicamente la nota que precede (Ballet *Le fils de l'air* de H. W. Henze, fragmento de la partitura orquestal)

El uso de la convención tradicional en este compás que mantiene el sol sostenido durante la totalidad del mismo, permite que persista la relación interválica con la cual se ha construido el fragmento, lo cual mantiene la coherencia con el contexto.

Otro ejemplo de este uso de las alteraciones lo encontramos en el interludio entre las secciones *El Clamor* y *Los Acusadores*, evidenciado aquí por el uso del becuadro. (fig. 60)

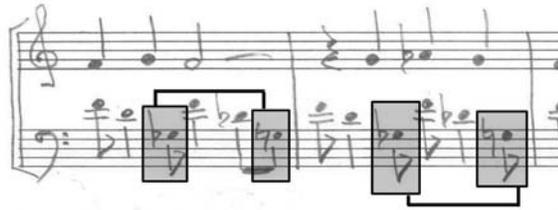


Fig. 60: Utilización de la convención tradicional para las alteraciones.
(Interludio entre *El Clamor* y *Los Acusadores*: 4to. sistema, pág. 6 del manuscrito)

En cuanto a los casos en los que el compositor no se apega al uso del sistema de notación tradicional encontramos:

a) En un mismo compás altera notas de la misma altura colocando cada vez el accidente: **(a1.)**

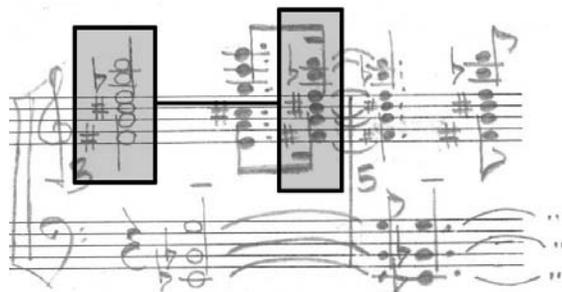


Fig. 61: Repetición de alteración para misma altura en mismo compás.
(*Procesión*, 2do. sistema, pág. 14 del manuscrito)

Vemos en el fragmento anterior que el compositor reitera las alteraciones dentro de un mismo compás, siendo los únicos becuadros del mismo estrictamente necesarios, pues indican que coexisten una misma nota alterada y natural a la vez.

Una vez dicho esto concluimos que toda la sección está construida por acordes mayores, por lo tanto la ausencia de becuadros en el fragmento ilustrado en la figura 64 indica que la nota es natural.

b2.

El Mandarin (fragmento)

Motivo de 4 acordes paralelos: Fa#-Sol-Fa-mi

El Sopor (fragmento)

(Acorde fa mayor)

(Acorde fa mayor)

Acorde de fa mayor del motivo desplazado

(Ambos fragmentos en clave de fa)

The figure shows two musical staves side-by-side. The left staff, titled 'El Mandarin (fragmento)', contains a sequence of four chords: Fa#-Sol-Fa-mi, Fa-Sol-Fa-mi, Fa#-Sol-Fa-mi, and Fa-Sol-Fa-mi. A bracket above the first two chords is labeled 'Motivo de 4 acordes paralelos: Fa#-Sol-Fa-mi'. The right staff, titled 'El Sopor (fragmento)', shows a similar sequence of chords: Fa-Sol-Fa-mi, Fa-Sol-Fa-mi, Fa-Sol-Fa-mi, and Fa-Sol-Fa-mi. A bracket above the first two chords is labeled '(Acorde fa mayor)'. A line connects the first chord of the right staff to the first chord of the left staff, labeled '(Acorde fa mayor)'. Another line connects the first chord of the right staff to the second chord of the left staff, labeled 'Acorde de fa mayor del motivo desplazado'. At the bottom right, a note says '(Ambos fragmentos en clave de fa)'. The right staff also has 'SVA' and 'BASSA' written below it.

Fig. 65: Mismo motivo (tema de *El Mandarin*) escrito con el uso dos notaciones diferentes (en cuanto a alteraciones) en secciones distintas de la obra. (Izquierda: *El Mandarin*, 3er. sistema, pág. 8 del manuscrito; Derecha: *El Sopor*, 3er. sistema, pág. 17 del manuscrito)

En la figura anterior se observa un claro ejemplo de ausencia del uso del becuadro. Estos dos fragmentos de secciones distintas que comparten un mismo material temático, están contruidos sobre un mismo motivo de cuatro tríadas paralelas en la mano derecha reproducido por la izquierda pero desplazado en el

tiempo. Así, en la derecha se inicia la secuencia y en la izquierda se imita a partir del tercer acorde produciendo la sensación de desplazamiento (fig. 65).

Este motivo aparece en *El Mandarín* y más adelante en *El Sopor*, pero con diferente notación (fig. 65). Esta correspondencia motivica y el hecho de que se reiteran las alteraciones para notas en la misma altura dentro del mismo compás, concluimos que dicha reaparición del tema en *El Sopor* esta conformada por los mismos acordes de su versión original y por lo tanto el compositor omitió el uso de becuadros.

De lo expuesto a lo largo del presente apartado, se aprecia un alto grado de inconsistencia en lo referente al uso de las alteraciones en la obra. Por tal motivo, hemos considerado pertinente unificar la notación con la finalidad de simplificar la lectura a través de un criterio claramente definido que evite confusiones.

De esta manera se consideró que la opción mas apropiada sería aquella en la que cada alteración afecta únicamente a la nota que precede. Entendemos que esto presenta el inconveniente de no ser el sistema al que están más habituados la mayoría de los músicos, sin embargo, las ventajas que ofrece rebasan las dificultades de acostumbrar al intérprete a una notación distinta a la habitual. Entre los casos donde la aplicación del sistema convencional resulta desventajoso, encontramos aquellos donde se presentan largos compases en los cuales las notas alteradas de la misma altura pueden estar muy distanciadas. Igualmente, los fragmentos construidos en base a acordes de muchas notas que se mueven en paralelo fuera de una tonalidad implican la utilización de gran número de becuadros.

6.3.2 Compás y cifras de compás

Observamos a lo largo de la obra, fragmentos e incluso secciones completas donde las cifras de compás y sus cambios están indicados:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "EL MANDARIN". The score is written on two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into several measures, with time signatures indicated by numbers in circles: 4, 3 1/2, 5, and 3. There are also performance instructions such as "8va balsa", "SEMPRE PED. -> SIN LEVANTARLO", "MI HD", and "PVA". The notation includes chords, single notes, and rests.

Fig. 66: Cambios de cifra de compás indicados por el compositor en El Mandarín

Sin embargo encontramos otros fragmentos donde el compositor prescinde del uso de indicación métrica, los cuales agrupamos en dos tipos:

a) Casos donde la música acompaña a la recitación:

a1.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "El Clamor". The score is written on two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into several measures, with performance instructions such as "TORNAR AGUDA DE VEZ EN CUANDO. LA VOZ DEL SER AFECTUOSO HE VISITA ATRAVES DEL TIEMPO DESVANECIDO Y YA ESPERO EL PENSAMIENTO HASTA CAER EN DELIRIO.", "MP", "Poco", and "OTRO SOLO (sin arca y atrás de)". There is a symbol for indicating the repetition of the pattern during the recitation, which is a box containing a wavy line. The notation includes single notes, rests, and a wavy line.

Fig. 67: Fragmento sin cifras de compás acompañando la recitación.

(*El Clamor*, 5to. sistema, pág. 4 de manuscrito)

En el fragmento que ilustra la figura anterior se observa claramente la omisión de cifras y divisiones de compás, además de la inclusión del símbolo para indicar la función de repetición de un motivo determinado las veces que sean necesarias durante la recitación del texto.

a2.

Handwritten musical score for voice and piano. The top system contains the lyrics "EL ECO BURIESCO AUGURA LA HUGRIE DESDE EL NATORRAL." and "NADIE PODRIA DECIR EL JUSTO DE LA CORZA BLANCA." The bottom system contains "HASTA ESE MOMENTO NO SE HABIA CANTADO EN LA MANSION DESIERTA." The score uses dotted bars to divide measures and includes dynamic markings like "PP" and "rit.". A label "División de compases por medio de barras punteadas" points to the dotted bars. The word "ATAACA" is written at the bottom right.

Fig. 68: Fragmento sin indicación métrica acompañando la recitación con barras de compás punteada (*Lied*, 3er. y 4to. sistema, pág. 13 del manuscrito)

En este fragmento se omiten igualmente las cifras métricas pero esta vez los compases están demarcados por barras punteadas.

En casos como los anteriormente expuestos hemos decidido no agregar las cifras de compás omitidas, por considerar que la intención del compositor es respetar la libertad de la recitación a través de la ausencia de una métrica estricta.

b) Casos donde la cifra métrica se omite en solos del instrumento (sin recitación).

b.1



Fig. 69: Fragmento con divisiones de compás sin indicación métrica en solo instrumental
(*El Clamor*, 5to. sistema, pág. 4 de manuscrito)

Vemos en el ejemplo anterior una melodía acompañada de acordes abiertos alternada con clusters en los registros extremos del piano. Aún cuando los compases tienen diferente medida encontramos que el compositor no escribe cifras de compás para indicar dichos cambios. Más adelante, en el mismo fragmento observamos una única indicación métrica (3/8):

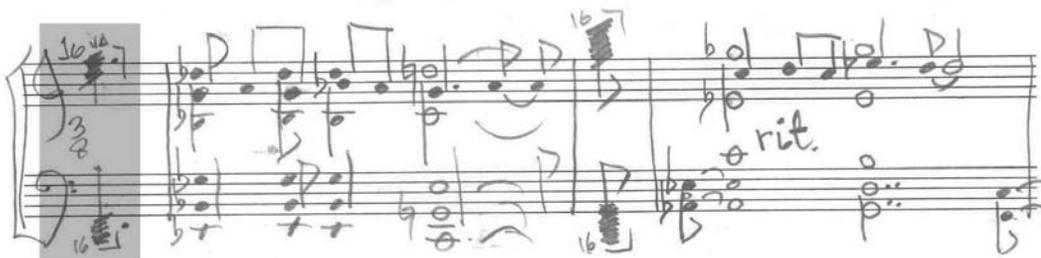


Fig. 70: Sección sin barras de compás con fragmentos del texto recitado

El contexto del fragmento nos indica que en este caso la cifra en cuestión tiene la función de aclarar la duración del cluster, la cual es aquí aumentada por un puntillo. A esto se suma el hecho de que el siguiente compás es de mayor medida y no está indicado.

Por lo anteriormente expuesto concluimos que en este caso las barras de compás tienen como propósito separar los clusters del material melódico en lugar de su función tradicional de agrupar unidades de tiempos.

b2.

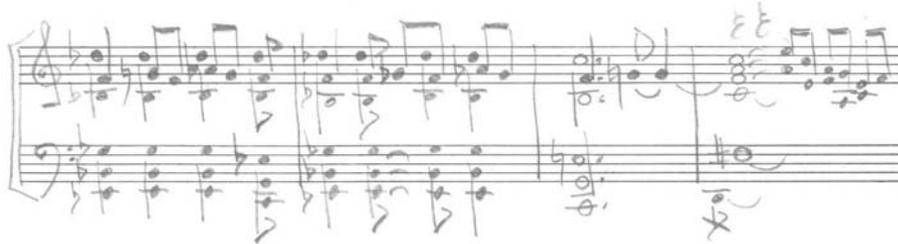


Fig. 71: Fragmento con divisiones de compás sin indicación métrica en solo instrumental.
(Interludio entre *El Clamor* y *Los Acusadores*, 6to. sistema, pág. 6 del manuscrito)

Encontramos el fragmento anterior escrito de la siguiente manera dentro del grupo de bocetos utilizado como parte de las fuentes de la presente investigación:

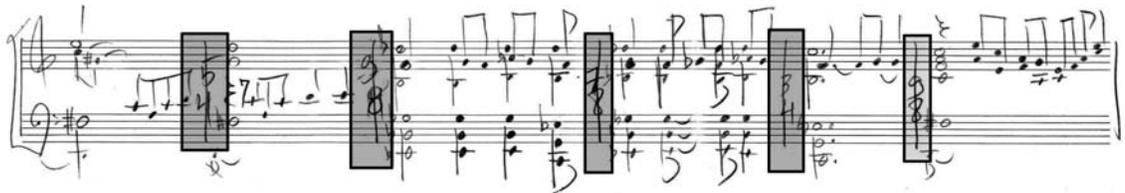


Fig. 72: Indicadores de cifras en fragmento de boceto.

Se aprecian en esta figura, a diferencia de la anterior, indicaciones de métrica. El compositor omite su uso en el manuscrito de la obra (utilizado como fuente principal para la realización de la edición crítica propuesta), lo que refleja su decisión final en cuanto a este aspecto. Consideramos que la razón de esta omisión se basa en el de hecho de que las barras de compás cumplen la función de separar frases, como

se explica en el apartado sobre métrica y compás dentro del apartado de rasgos estilísticos de la obra del compositor (6.2).

b3.

En el siguiente fragmento observamos las barras de compás utilizadas con la finalidad de separar diferentes materiales musicales, omitiendo el uso de cifras de compás:

EL SOPOR LENTO sempre CRESC. e ACC.

ppp

A. Material cadencioso introductorio

B. Material en base a tema de *El Mandarín*

C. Material nuevo

Fig. 73: Fragmento con divisiones de compás para separar distintos materiales musicales
(*El Sopor*, pág. 17 del manuscrito)

Observamos aquí tres tipos de materiales separados por barras de compás: una introducción cadenciosa, luego reaparece el tema de *El Mandarín* y finalmente un tema donde arpeggios acompañan acordes que refuerzan una melodía. Cada uno en un compás; todos de diferentes medidas.

En los tres casos anteriormente ilustrados, como en aquellos similares, se decidió, al igual que en los ejemplificados en la letra **a**, conservar la notación original del compositor, por considerar que ésta transmite con claridad su concepto.

Existe un único caso donde a pesar de que el compositor no especifica cifra hemos decidido agregarla:



Fig. 74: Fragmento sin cifras de compás.

(Interludio entre *El Clamor* y *Los Acusadores*, 4to. y 5yo sistema, pág.5 del manuscrito)

En este fragmento de compases de medida constante (2/4) se puede apreciar que las barras de compás son utilizadas en su acepción más común. Por lo tanto hemos convenido agregar la cifra faltante en una fuente más pequeña a la utilizada para las indicaciones propias del autor, con el fin de facilitar la lectura y por no encontrar justificación alguna para su omisión.

Fig. 75: Fragmento de la figura 74, en donde se agrega la cifra de compás en la edición (Interludio entre *El Clamor* y *Los Acusadores*, pág. 7 de la edición)

Por último, en aquellas ocasiones en las cuales es claro que la ausencia de cifras de compás es una omisión por descuido, decidimos agregarla:

Fig. 76: Fragmento con indicación de cambio de compás (arriba) y reaparición del mismo material sin la indicación métrica correspondiente (abajo)

(*El Mandarín*, 1er. sistema, pág. 9 y 5to. sistema, pág.11 del manuscrito, respectivamente)

En la figura 76 se aprecia un fragmento en donde el cambio de compás evidente es indicado por el compositor. La segunda vez que aparece en esta sección un fragmento similar, no hay indicación de cambio de compás.

The image shows a musical score for piano. It begins at measure 172. The first system has a treble clef and a bass clef. The first measure is a 2-measure rest. The second and third measures are marked with '5' and '6' respectively, indicating a 5-measure rest and a 6-measure rest. The second system starts with a piano (*p*) dynamic and a change to 6/8 time. The third system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a change to 8va time. The lyrics 'El emperador me honró con su visita,' are written above the staff.

Fig. 77: Fragmento de la fig. 76 en la edición. (pág. 7 de la edición)

En la edición se preserva la notación utilizada por el compositor para indicar las cifras de compás, en la cual se omite el denominador cuando éstas corresponden a pulsos de negra. En todos los demás casos se especifica el denominador.

6.3.3 Ensamble Textos-Música

Uno de los mayores desafíos que enfrenta el compositor en la escritura de una obra de las características de la *Suite de los Silencios* es cómo llevar al papel el ensamble conformado por el texto y la música. A lo largo de la obra encontramos por parte del compositor distintas soluciones a dos problemáticas fundamentales en cuanto a la manera de expresar la relación textos-música en el tiempo y el modo de indicar la compaginación de los mismos.

Esta problemática, si bien es resuelta por el compositor en el manuscrito, resulta en otras dificultades al llevar a cabo la edición de la obra, debido a la inevitable diferencia entre los caracteres del autógrafo y los del nuevo formato al cual

es llevado. Por lo tanto, muchas de las soluciones halladas por el compositor no se ajustan a la nueva edición tal y como aparecen en el manuscrito.

A continuación damos cuenta de los casos más significativos:

a) El compositor tiende mayormente a valerse de la distribución espacial en la partitura, tanto del texto como de la música, para indicar el funcionamiento del ensamble en la obra:



Fig. 78: Entradas de texto y música según ubicación en partitura.

(Intro 2do. sistema, pág. 2 del manuscrito)

En la ilustración es notoria la solución hallada en este caso por el compositor para la indicación de las entradas tanto del texto como de la música: la única referencia del momento en el cual han de iniciarse las intervenciones de los intérpretes es espacial, no habiendo indicaciones rítmicas para las mismas.

Casos como éste se dejaron sin intervención editorial por considerarlos claros en cuanto a la transmisión de la intención del compositor.

b)

Indicadores de resonancia para prologar intevención musical hasta culminación del texto recitado

Fig. 79: Correspondencia texto-música dentro de compás de cifra determinada.

(*El Mandarin* 2do. sistema, pág. 9 del manuscrito)

En este ejemplo se aprecian dos líneas de texto, las cuales conforman una sola frase: “No podía dirigirme a los ciudadanos sin advertirles de modo explícito mi degradación”. Este texto está insertado en un solo compás, por lo que concluimos que ha de ser leído durante el fragmento de música con el cual comparte espacio. A esto sumamos el hecho de que en el último acorde del compás en cuestión, el compositor coloca signos de resonancia con la finalidad de no someter a la recitación a un ritmo determinado, esperando así la culminación del texto recitado antes de pasar al siguiente compás.

En la siguiente ilustración se aprecia el fragmento en cuestión en la edición:

Fig. 80: Fragmento de la figura 79 en la edición .

(*El Mandarin*, 1er. sistema, pág. 12 de la edición).

En la figura anterior se observa una discrepancia entre la disposición original del texto y la propuesta en la presente edición producto del cambio del formato, como se dijo anteriormente. Sin embargo la idea del compositor se mantiene inalterada en cuanto a que el texto ha de ser leído durante la ejecución del fragmento musical sobre el cual se encuentra. Por otro lado, para facilitar la lectura del texto se suprimió el pentagrama superior del sistema, al igual que en otros casos donde la longitud del texto requería un espacio mayor.

c) En la sección *La Verdad*, ilustrada en la figura que se muestra a continuación, encontramos otro caso donde el texto a recitar está sujeto a un fragmento de compases con cifra determinada.

La ubicación del texto, al igual que en el caso anterior, proporciona la idea del momento en el cual iniciar la recitación. Pero en este caso, la correspondencia entre el texto y la música es más restringida en cuanto a flexibilidad en el pulso, a juzgar por la sucesión de compases sin pausa alguna y la precisión rítmica requerida por el motivo del bajo (aun cuando observamos en éste figuras largas en los últimos tiempos de cada compás, permitiendo cierta elasticidad que favorece el ensamble de las partes tal como está indicado).

p *Decresc. y rit.*

7 LA VERDAD
lento

ppp *pp sempre*

LA GOLONDRINA CONOCE EL CALE-
DARIO DIVIDE EL AÑO POR EL CONSEJO
DE UNA SABIDURIA INNATA. PUEDE
PRESCINDIR DEL AVISO DE LA LUNA VARIABLE.

SEGUN LA CIENCIA NATURAL LA BELLEZA DE LA GO-
LONDRINA ES EL ORDENAMIENTO DE SU ORGANISMO
PARA DE VUELO UNA PROPORCION ENTRE EL HECHO
Y EL FIN ENTRE EL METODO Y EL RESULTADO,
UNA IDEA SOCRATICA.

LA GOLONDRINA SALVA CONTINENTES EN UN DIA
DE VIAJE Y HA CONOCIDO DESDE ANTANO LA
MEDIDA DEL ORE TERRESTRE ANTICIPANDO-
SE A LOS DRAGONES DEL MITO.

PRESENTE DE UN REY SOBRE LOS ANILLOS DE SATURNO Y O-
TRAS MARAVILLAS DEL ESPACIO Y SOBRE EL ESPIRITU ELE-
MENTAL DEL VUELO, EL FOSTORO INQUIETO. UN TRUENO

UN ASTRONOMO DESVARIADO CAVILABA
EN SU ISLA DE PINOS Y ROQUEDOS.

TEOLOGICO LE HABIA INSPIRADO EL PEN-
SAMIENTO DE SIVAR EN EL RUEDO DEL
SOL EL DESTIERRO DE LAS ALMAS CON

RECUPERO EL SENTIMIENTO HUMANO DE LA REALIDAD EN MEDIO DE
UNA PRIMAVERA TIBIA LAS GOLONDRINAS HABITUADAS A RODEAR LOS
MONUMENTOS DE UN REINO DIFUNTO, ERIGIDA CONFORME UNA A-
RITMETICA PRI-
MORDIAL SU-
BIERON HASTA
EL OJINA RIGU-
ROSO Y DIERON
AL OIDO DEL
SABIO LA SO-
LUCION DEL

ENIGMA DEL UNIVERSO, EL
SECRETO DE LA ESTINGE IMPUDICA.

(siempre el mismo PED.)

Fig. 81: Correspondencia texto-música en fragmento. (*La Verdad*, pág. 16 del manuscrito)

Observamos también que el compositor utiliza aquí otro recurso como referencia para facilitar la compaginación de los textos con la intervención musical: como se puede apreciar en la ilustración anterior (fig. 81), hay palabras resaltadas (mediante el uso de una fuente mayor) en cada uno de los cuerpos de texto ubicados sobre los compases de esta página. Al observar que en la mayoría de estos casos la palabra resaltada es la última de cada cuerpo de texto, concluimos que ésta debe coincidir con el final del compás sobre el cual está ubicada. Esta idea es de especial

ayuda al tratarse con el siguiente ejemplo (fig. 82), donde la palabra resaltada (“MITO”) no se encuentra al final del texto y sin embargo luego de realizada la ejecución comprobamos que también ésta coincide con el final del compás sobre el que se ubica el fragmento.

LA GOLONDRINA SALVA CONTINENTES EN UN DÍA DE VIAJE Y HA CONOCIDO DESDE ANTAÑO LA MEDIDA DEL ORBE TERRESTRE ANTICIPÁNDOSE A LOS DRAGONES DEL MITO. UN ASTRÓNOMO DESVARIADO CAVILABA EN SU ISLA DE PINOS Y ROQUEDOS.

Fig. 82: Indicación de correspondencia entre texto mediante resaltado de palabra.

(*La Verdad*, 3er. sistema, pág. 16 del manuscrito)

En la edición crítica observamos este mismo fragmento de la siguiente manera:

VII. La Verdad

Lento

9 *sempre pp*

La golondrina conoce el calendario, divide el año por el consejo de una sabiduría innata. Puede prescindir del aviso de la luna variable.

simile

Según la ciencia natural, la belleza de la golondrina es el ordenamiento de su organismo para el vuelo, una proporción entre el medio y el fin, entre el método y el resultado, una idea socrática.

La golondrina salva continentes en un día de viajes y ha conocido desde antaño la medida del orbe terrestre, anticipándose a los dragones infalibles del mito.

Un astrónomo desvariado cavilaba en su isla de pinos y roquedos, presente de un rey, sobre los anillos de Saturno y otras maravillas del espacio y sobre el espíritu elemental del fuego, el fósforo inquieto. Un prejuicio teológico le había inspirado el pensamiento de situar en el ruedo del sol el destierro de las almas condenadas.

Fig. 83: Fragmento de *La Verdad* en la edición. (p. 20)

Apreciamos en la figura anterior el fragmento editado según lo explicado anteriormente en cuanto al ensamble textos-música en la sección *La Verdad*. La palabra resaltada por el compositor en el manuscrito se colocó en negritas en la edición.

d)

UN RIVAL ME ACUSO DE HABERME SUSTRALDO A LA VISITA
DE MIS PADRES CUANDO PULSARON EL TIMPANO CO-
LOCADO A LA PUERTA DE MI AUDIENCIA. MIS CRIADOS ME NE-
GARON A LOS DOS ANCIANOS, CADUCOS Y DESDENTADOS, Y
LOS DESPIDIERON A PALOS

Fig. 84: Correspondencia texto-música en fragmento sin indicación métrica
(*El Mandarín*: 3er.-5to. sistema, pág. 9 del manuscrito)

En el ejemplo ilustrado en la figura anterior, al final del texto del fragmento encontramos una intención retórica lograda por la coincidencia del único acorde acentuado que se ejecuta en ambas manos simultáneamente (por primera vez luego de haber estado alternadas durante todo el pasaje) con la culminación del texto: "...y los despidieron a palos" (también resaltado como en el caso anterior). Para lograr este

efecto retórico es necesario que los finales de ambas partes sucedan simultáneamente, lo que implica la correspondencia de las mismas durante el fragmento. Este hecho fue corroborado luego de realizar la ejecución del fragmento.

Fragmento en la edición:

The image displays a musical score for piano and voice. The piano part is written in bass clef with a 3/8 time signature. The voice part is written in treble clef. The text is: "Un rival me acusó de haberme sustraído a la visita de mis padres cuando pulsaron el tímpano colocado a la puerta de mi audiencia. // Mis criados me negaron a los dos ancianos, caducos y desdentados, y los despidieron a palos." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *loco* and *fff*. A measure number "15^{ma}" is indicated above the final line of music.

Fig. 85: Correspondencia texto-música sin indicación métrica. (La vida del Maldito, pág.12)

En este caso, al igual que en el caso b, se eliminó el pentagrama superior. De igual forma, se observa como la ubicación del texto resulta modificada con respecto a la que se aprecia en el manuscrito, debido, como se explicó anteriormente, al cambio

de formato resultante de la transcripción realizada. Este tipo de modificación se observa a lo largo de la presente edición en todos los casos similares.

e) Encontramos casos en la obra donde el compositor se vale de símbolos para indicar la correspondencia del texto con la música:



Fig. 86: Símbolo para indicar correspondencia texto-música.
(*El Clamor*, 4to. sistema, pág. 4 del manuscrito)

De la figura anterior observamos que el compositor utiliza una flecha como referencia para el momento de iniciar la recitación. Este fragmento y los similares fueron editados de la siguiente manera, colocando una línea punteada en lugar de la flecha, como se ilustra a continuación:



Fig. 87: Indicación correspondencia textos-música en la edición.
(*El Clamor*, 3er. sistema, pág. 6 de la edición)

f) Observamos a lo largo de la obra un elemento utilizado para mantener la libertad de la recitación (mientras es acompañada por la intervención del instrumento) consistente en un símbolo que cumple la función de indicar la repetición de un patrón durante el tiempo que se prolongue la misma, sobre el que se hizo mención en el apartado **6.1.2 La obra: *El Clamor***.

Hemos llegado a la interpretación en cuanto al significado de esta simbología en base a los siguientes hechos:

I. En un fragmento de la sección *El Mandarín* el compositor escribe “agregar si falta” para indicar la prolongación de un patrón de corcheas, en caso de ser necesario, hasta la finalización del texto recitado en dicho fragmento. Debajo de la indicación se observa el símbolo mencionado. (fig. 88)

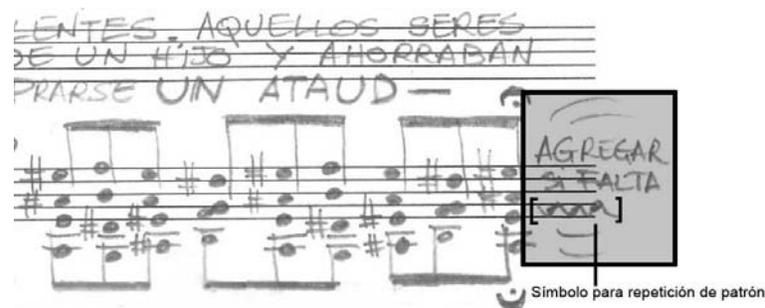


Fig. 88: Indicación del compositor “Agregar si falta”
(*El Mandarín* 5to. sistema, pág. 10 del manuscrito)

II. En la siguiente figura se aprecia otro caso en el cual apoyamos de igual manera nuestra interpretación editorial en cuanto a este signo:

LOS ACUSADORES YO DEFENDI A LA HIJA MENOR DEL REY CUANDO SE VIO ESTRUTAJA POR SUS HERMANAS INTIELES Y EMPRENDI DESDE ESE MOMENTO EL CAMINO DEL DESTIERRO ATRAVESSE EL MAR EN UNA NOCHE Y ME ENCONTRE DELANTE DE UNA COSTA DERRUIDA. RECONOCI EL DOMICILIO DE UN EREMITA SERVIDO POR UNA MUCHEDUMBRE DE AVES MARINAS DE PORTE ESPESO Y VOZ GUTURAL. EL DUSO EN MIS MANOS UNA GAITA. YO DEBIA SONARLA AL CAER LA TARDE Y SUS MELODIAS BASTARON PARA CREAR LA IMAGEN DEL SUEÑO NATIVO Y SALVARME DE OLVIDARLO. YO CULTIVE DE TAL MODO EL SENTIMIENTO DE LA AUSENCIA Y ALCANCE TAMA DE ARTISTA ELOCUENTE Y RETRIBU-IA LA HOSPITALIDAD CON LOS SONES DE UNA MUSICA SENSIBLE. YO SONABA LA GAITA EN MEDIO DE LA INCERTIDUMBRE DE UN CREPUSCULO VANO, IRISADO POR LA LLUVIA. LA LUNA SURGIA POCO

Fig. 89: Indicaciones para repetir el patrón musical durante la recitación

(*Los Acusadores*: 5to. sistema, pág. 7 del manuscrito)

Observamos en la figura anterior (debajo del número encerrado en círculo con el cual el compositor numera cada sección a lo largo de la obra) una flecha que va desde el título “Los Acusadores” hasta la doble barra, indicándonos que efectivamente se trata del inicio de la sección *Los Acusadores*.

En el extremo derecho de la figura leemos en el bajo “etc.”, y en el pentagrama superior el símbolo utilizado con anterioridad con el fin de repetir patrones, continuando (este símbolo) hasta la siguiente página donde el compositor coloca el resto del texto, cuya conclusión coincide con la doble barra final de la sección:

DESPUES, CEGIDA DE UNA AUREOLA TENUE Y RECORDABA A LA VIRGEN RESENTIDA Y SU CORONA DE VERBENA CELTICA. LAS HERMANAS LA OCUPARON EN MINISTERIOS INDIANOS Y DE APREMIO ATENTAS A MARCHITARLA. ADOLEMO Y MURIO AL REPARAR EN SU BELLEZA MUSTIA Y GALOPINES Y FREGONAS COMPUSIERON EL CORTEJO DE SU ENTIERRO. YO QUISE DEFUNDIR EL MALBAGO A LOS CUATRO VIENTOS Y LO REBELI A LOS ACTORES DE PARANDULA PRO-VECHANDO UNA ES- TANCIA DE SU CA- RRETA

Fig. 90: Continuación de la indicación para repetir el patrón musical durante la recitación

(*Los Acusadores*: 1er. sistema, pág. 8 del manuscrito)

La longitud del texto a recitar no es proporcional a la duración del fragmento de música escrito, con lo cual reiteramos que el símbolo en cuestión indica la repetición del fragmento inicial de la sección. Este planteamiento se ve reforzado por las líneas verticales, a manera de plicas, escritas repetidamente precediendo al símbolo antes mencionado.

Adicionalmente, al principio de la sección se lee el número cinco entre paréntesis y una flecha apuntando hacia el bajo (fig. 89). Suponemos indican el momento en el que debe comenzarse a recitar el texto (a partir del quinto tiempo después de la doble barra), como se explicará más adelante.

III. La primera vez en aparecer este símbolo en la obra es en la sección *El Clamor*:

Handwritten musical score for "El Clamor". The score features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Two rectangular boxes highlight specific musical patterns. The first box is labeled "largo" and "PPP". The second box is labeled "FRICH". Above the staff, there is a circled "2" and the text "EL CLAMOR". To the right, there is a block of handwritten text: "YO VIVIA SUMERGIDO EN LA SOMBRA DE UN JAR DIN LETAL. UN SER AFECTUOSO ME HABIA DEJADO EN LA SOLEDAD Y YO HONRABA CONSTANTEMENTE SU MEMORIA. UNAS MUROS ALTOS DE YEJEZ SECULAR, DEFENDIAN EL SILENCIO." Below the staff, there is a label "Símbolos precedidos por patrón a repetir" with lines pointing to the shaded boxes.

Fig. 91: Patrones a repetir y su símbolo. (*El Clamor* 1er. sistema, pág. 4 del manuscrito)

Aquí se justifica una vez más la interpretación dada en este apartado a la simbología en cuestión: el regulador indicando un *crescendo* a lo largo del espacio ocupado por el símbolo sugiere la prolongación de la música como única posibilidad de llevar a cabo dicho efecto dinámico. Sumado a esto observamos la inscripción “largo” justo arriba de la figura tratada, lo que reitera la noción ya descrita.

6.3.4. Símbolos de resonancia

Como se mencionó en el apartado de estilo, una de las características más relevantes en la obra de Duarte es el tratamiento que éste le da a la resonancia. Este interés del compositor se ve reflejado en la simbología que utiliza para escribir sus obras, entre ellas la *Suite de los Silencios*.

Primeramente encontramos a lo largo de la obra la utilización de ligaduras de resonancia para indicar la prolongación de la vibración de un sonido o de un conjunto de sonidos. Esta simbología es utilizada por el compositor de manera poco consistente en cuanto a su notación, por lo que se procedió a unificar en la presente edición:

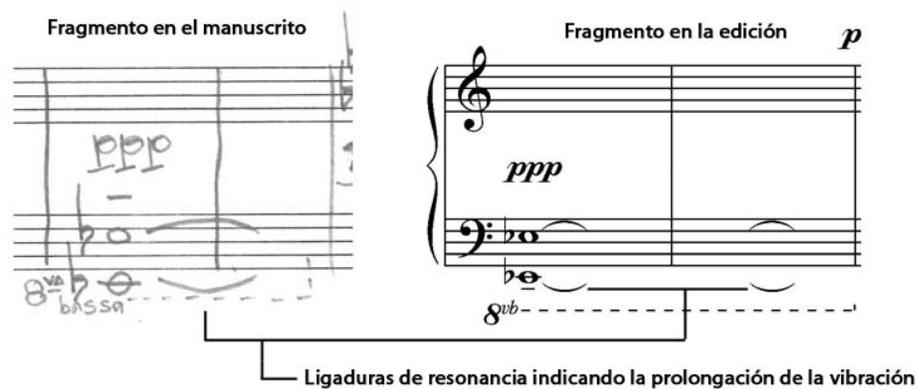


Fig. 92: Símbolos de resonancia en manuscrito y en la edición

(Introducción: 1er. sistema, pág. 1 del manuscrito y 2do. sistema, pág. 1 de la edición)

La unificación de los símbolos de resonancia en este caso y similares consiste, como se ilustra en la figura, en la estandarización de la longitud de las ligaduras. En los casos donde el compositor escribe la ligadura prolongándola a través de la barra de compás, se duplicó en la edición el símbolo en el compás contiguo, colocándolo siempre a la altura de la nota de la que nace la resonancia.

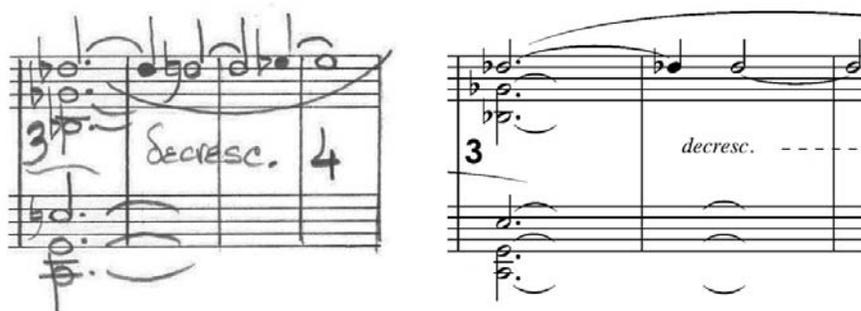


Fig. 93: Símbolos de resonancia en manuscrito y en la edición
(Introducción: 6to. sistema, pág. 2 del manuscrito y 4to. sistema, pág. 3 de la edición)

Otras notaciones encontradas en el manuscrito para indicar la prolongación de determinada resonancia son:

1.- Silencios entre paréntesis

Fig. 94: Silencio entre paréntesis para indicar entrada del siguiente acorde durante prolongación de resonancia. (Intro, 4to. y 5to. sistemas, pág. 2 del manuscrito).

En la ilustración anterior se observan silencios entre paréntesis al inicio de uno de los compases. Por el contexto, hemos deducido que tienen la finalidad de indicar la entrada de la nota subsiguiente y no la de hacer cesar el sonido, razón por la

cual están escritos entre paréntesis. Este planteamiento lo hacemos a partir de la observación de las ligaduras de resonancia trazadas desde un acorde en el compás anterior que indican que el sonido producido debe prolongarse. El compositor coloca además en el sistema anterior la indicación “sigue Ped.” para reiterar que el efecto del pedal de resonancia debe mantenerse, lo que representa un indicio más para sustentar la interpretación que hemos hecho del significado de la simbología descrita.

2- Núcleos reducidos y plicas sin núcleos

The image shows three systems of handwritten musical notation, each labeled '8VA' at the top. The notation includes various symbols and markings:

- System 1:** Features a 'pomp' marking, a circled '3', and a circled '5'. A rectangular box highlights a symbol consisting of three wavy lines.
- System 2:** Includes a 'bata' marking, a circled '3', a circled '5', and a circled '6'. A rectangular box highlights a symbol consisting of three wavy lines.
- System 3:** Contains a circled '3', a circled '5', and a circled '6'. A rectangular box highlights a symbol consisting of three wavy lines.

 The word 'Loco' is written in several places. The symbols highlighted in boxes are variations of three wavy lines, used to indicate resonance prolongation.

Fig. 95: Diferentes simbologías para indicar la prolongación de la resonancia
(Procesión: 4to. y 5to. sistema, pág. 15 del manuscrito)

En los primeros compases de la ilustración el bajo presenta un pedal conformado por un mismo acorde cuya resonancia se extiende sobre el tiempo fuerte de cada uno de estos compases, creándose de esta manera una síncopa, expresada por

el compositor mediante notaciones cuyas distintas simbologías buscan aclarar la entrada del siguiente acorde. Nótese además que al comienzo y al final de este fragmento aparece la notación descrita en el caso anterior.

Considerando que las nomenclaturas de los dos casos anteriores buscan expresar lo mismo, hemos decidido unificarlas en la que determinamos más clara según nuestro criterio, siendo ésta la del silencio (sin paréntesis) como se observa a continuación:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is in the treble clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains complex chordal textures with some notes beamed together. The second system is in the bass clef, featuring a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It includes a '(loco)' marking. Both systems use various musical notations like slurs, ties, and dynamic markings.

Fig. 96: Unificación de simbología. (*Procesión*, 3er. y 4to. sistema, pág. 19 de la edición)

Únicamente en aquellos casos donde consideramos que el uso por parte del compositor de la nomenclatura consistente en plicas sin núcleos facilita la lectura del fragmento, se decidió conservarla, ya que hace más clara la entrada. A continuación se aprecia un fragmento que pertenece a este tipo de casos:

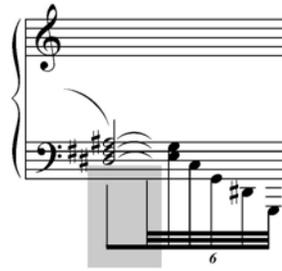


Fig. 97: Utilización de simbología para indicar entradas (*El Sopor*, 1er. sistema, pág. 25 de la edición)

En cuanto a las indicaciones de pedal, se conservaron las señaladas por el compositor, por considerar que éstas sumadas a la implementación la notación usada para expresar la prolongación de resonancias (ligaduras), transmiten con suficiente claridad su concepto en este aspecto.²³

6.3.5 Otros casos:

a) Silencios añadidos en la edición.

Se agregaron silencios únicamente en los casos donde era evidente su omisión por parte del compositor:

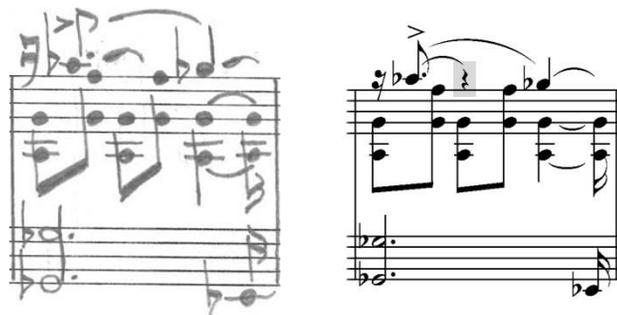


Fig. 98: Silencio añadido en la edición

(*Intro*, derecha: 6to. sistema, pág. 1 del manuscrito; izquierda: 2do. sistema, pág. 2)

²³ Ver sub-apartado (b) **Resonancia y uso de pedal de resonancia** en apartado **6.2 Rasgos estilísticos de la obra**.

En la ilustración anterior se observa la adición de un silencio con la finalidad de aclarar la entrada de la nota siguiente en el tercer tiempo del compás. Así como en este ejemplo, todos los silencios añadidos en la edición se colocaron en una fuente de tamaño más pequeño para diferenciarlos de aquellos indicados por el compositor en el manuscrito.

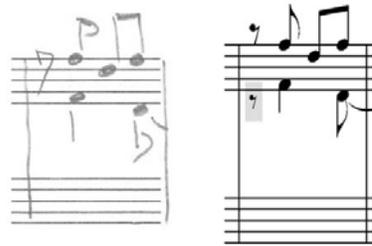


Fig. 99: Silencios añadidos en la edición crítica. (*Interludio entre El Clamor y Los Acusadores*. Derecha: 2do. sistema, pág. 6 del manuscrito; izquierda: 2do. sistema, pág. 8 de la edición).

El compositor en este caso coloca un silencio para ambas voces. Con la finalidad de subrayar el carácter polifónico del fragmento y en pos de una mayor claridad se agregó un silencio, resultando de esta manera uno en cada voz, como se ve en la ilustración anterior.

b) Símbolos entre paréntesis.

A lo largo de la obra se aprecian en el manuscrito símbolos que el compositor coloca entre paréntesis: articulaciones e indicaciones de dinámica.

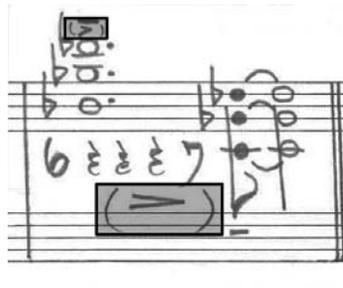


Fig. 100: Indicaciones entre paréntesis. (*Intro*, 5to. sistema, pág. 1 del manuscrito)

Encontramos al principio de la obra, específicamente en la primera página del manuscrito, un ejemplo de donde deducimos nuestra interpretación en cuanto al significado de esta notación:

The image displays two musical systems side-by-side. The left system, titled 'Primera vez', shows a melodic line in treble clef with a 'meno' dynamic marking and an accent on the first note. Below it, the bass clef part shows a rhythmic ostinato. The right system, titled 'Segunda vez', shows the same melodic line but with an accent in parentheses on the first note. The bass clef part continues the ostinato.

Fig. 101: Indicación entre paréntesis y su justificación. (*Intro*: Derecha: 6to. sistema, pág. 1; Izquierda: 1er. sistema, pág. 2 del manuscrito)

Se observa en la ilustración una melodía acompañada por un *ostinato*. Encontramos un patrón que se repite dos veces constituido por dos segmentos separados con ligaduras de fraseo: una apoyatura y una secuencia de cuatro notas en descenso. La primera vez que aparece el patrón, el compositor coloca un acento a la primera nota del primer grupo, y la indicación “meno” en la primera del segundo segmento (descenso cromático). La segunda vez que aparece el mencionado patrón, el compositor sustituye la indicación “meno” por un acento entre paréntesis.

Este hecho nos lleva a inferir que el uso del paréntesis sugiere un efecto atenuado de la indicación.

Aun cuando esta simbología no es de uso común decidimos incluirla en la presente edición por considerar que ilustra la intención del compositor. Solamente en un caso preferimos omitirla, ya que si bien es posible aplicar la interpretación

propuesta podría ser confuso para el intérprete, colocando al pie de página la aclaratoria pertinente.

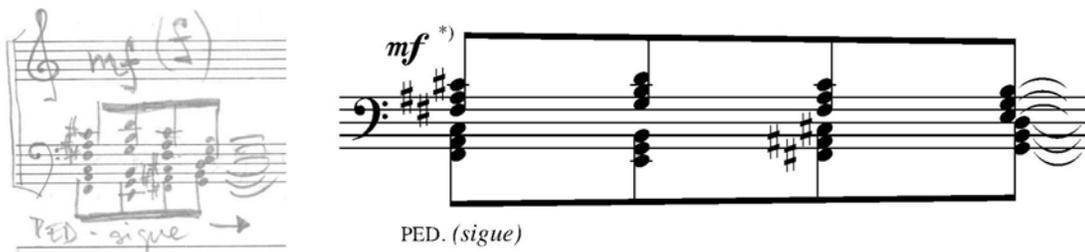


Fig. 102: Indicación entre paréntesis omitida en la edición. (Interludio entre *El Clamor* y *Los Acusadores*; izquierda: 3er. sistema, pág. 7 del manuscrito; derecha: 3er. sistema, pág. 5 de la edición)

6.3.6 Intervenciones en aspectos generales

a) El cambio de formato que implica la presente edición permitió cambiar la disposición de algunos elementos cuya ubicación en el manuscrito consideramos no era la más adecuada:



Fig. 103: Redistribución de dinámicas en la edición. (*Intro*. Derecha: 4to. sistema, pág. 1 del manuscrito. Izquierda: 1er. sistema, pág. 2 de la edición)

En el caso anterior observamos cómo el compositor se vale de flechas para indicar la dinámica que afectará cada nota (mf y f respectivamente). Estas flechas son innecesarias si se colocan las dinámicas debajo de las notas afectadas.

Se procedió de esta manera en todos los casos similares, no sólo con respecto a dinámicas, sino con todas las indicaciones, siempre buscando transmitir, con la mayor fidelidad posible, la intención del compositor.

b) El compositor indica la duración de la mayoría de las secciones al final de las mismas:



Fig. 104: Indicación de minutaje. (*Intro*: 1er. sistema, pág. 3 del manuscrito)

Estas indicaciones fueron conservadas en la presente edición, dejando sin especificar aquellos casos donde no aparecen en el manuscrito.

6.4 Propuesta de Edición Crítica de la *Suite de los Silencios*

A continuación se presenta la propuesta de edición crítica realizada de la *Suite de los Silencios* para piano y voz recitada de Carlos Duarte con textos de José Antonio Ramos Sucre en versión digitalizada mediante un programa de transcripción de notación musical.

SUITE DE LOS SILENCIOS

(para piano y voz recitada)

Carlos Duarte

Textos de José Antonio Ramos Sucre

Edición Crítica

Edgar Bonilla - Ezequiel Rodulfo

NOTAS PRELIMINARES

La *Suite de los Silencios* fue escrita por Carlos Duarte en 1995 por encargo de Roberto Salvatierra en nombre de la Fundación José Antonio Ramos Sucre, en ocasión de la XI Bienal Literaria que lleva el nombre del poeta. Fue estrenada el 14 de noviembre del mismo año por el compositor al piano y el actor Erich Wildprecht recitando los textos, bajo la dirección escénica de Xiomara Moreno.

-

En la presente edición se utilizó un sistema de notación de alteraciones en el cual éstas afectan únicamente a la nota que preceden, por lo tanto, no extienden su efecto a lo largo del compás en cual se encuentran, a diferencia del utilizado convencionalmente.

Para las cifras de compás se omite el denominador cuando éstas corresponden a pulsos de negra. En todos los demás casos se especifica el denominador.

Las líneas punteadas son referentes de la correspondencia entre los elementos que éstas unen.

Se utilizó una fuente de menor tamaño para diferenciar las indicaciones agregadas por los editores de aquellas propias del compositor.

Las indicaciones entre paréntesis para articulación y dinámica son propias del compositor.

Los textos extraídos de cartas del poeta se presentan en letra cursiva para diferenciarlos de los textos poéticos que son presentados en fuente regular. El único texto no perteneciente a ninguna de estas dos clasificaciones (un aforismo) se presenta en negrilla.

SUITE DE LOS SILENCIOS

(1995)

Carlos Duarte

Quieto

PED. (uno sólo)

3 *sff* *f* $4+\frac{1}{8}$ *pp* 6 ()

mf *8^{vb}* *f* *marcatissimo* *8^{vb}*

$3+\frac{1}{16}$ *sempre p* *8^{vb}*

meno *8^{vb}*

rit. e decresc. *8^{vb}*

molto rit. *largo* ¹⁾ *sff* Los médicos de Europa no han descubierto qué es lo que me derriba. *8^{vb}*

(,)
poco

Yo supongo que son pesares acumulados. Tú sabes que mi cadena es corta y pesada.²⁾ ;

8^{vb}-----1

(sigue PED.)

Incómodo

mf

Nací en la casa donde todo está prohibido.

f 3

8^{vb}-----

pp 2 *mf* 3 *sf*

f 3

3)

2 3 *decresc.* ----- 4

mp

hasta desaparecer

largo

SILENCIO

8^{va}-----

(6')

I. La vida del maldito

Yo adolezco de una generación ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal. Imagino constantemente la sensación del padecimiento físico, de la lesión orgánica.

Conservo recuerdos pronunciados de mi infancia, rememoro la faz marchita de mis abuelos, que murieron en esta misma vivienda espaciosa, heridos por dolencias prolongadas. Reconstituyo la escena de sus exequias, que presencié asombrado e inocente.

Mi alma es desde entonces crítica y blasfema; vive en pie de guerra contra los poderes humanos y divinos, alentada por la manía de la investigación; y esta curiosidad infatigable declara el motivo de mis triunfos escolares y de mi vida atolondrada y maleante al dejar las aulas. Detesto íntimamente a mis semejantes, quienes sólo me inspiran epigramas inhumanos; y confieso que, en los días vacantes de mi juventud, mi índole destemplada y huraña me envolvía sin tregua en reyertas vehementes y despertaba las observaciones irónicas de las mujeres licenciosas que acuden a los sitios de diversión y peligro.

No me seducen los placeres mundanos y volví espontáneamente a la soledad, mucho antes del término de mi juventud, retirándome a ésta, mi ciudad nativa, lejana del progreso, asentada en una comarca apática y neutral. Desde entonces no he dejado esta mansión de colgaduras y de sombras. A sus espaldas fluye un delgado río de tinta, sustraído de la luz por la espesura de árboles crecidos, en pie sobre las márgenes, azotados sin descanso por un viento furioso, nacido de los montes áridos. La calle delantera, siempre desierta, suena a veces con el paso de un carro de bueyes, que reproduce la escena de una campiña etrusca.

La curiosidad me indujo a nupcias desventuradas, y casé improvisadamente con una joven caracterizada por los rasgos de mi persona física, pero mejorados por una distinción original. La trataba con un desdén superior, dedicándole el mismo aprecio que a una muñeca desmontable por piezas. Pronto me aburrí de aquel ser infantil, ocasionalmente molesto, y decidí suprimirlo para enriquecimiento de mi experiencia.

La conduje con cierto pretexto delante de una excavación abierta adrede en el patio de esta misma casa. Yo portaba una pieza de hierro y con ella le coloqué encima de la oreja un firme porrazo. La infeliz cayó de rodillas dentro de la fosa, emitiendo débiles alaridos como de boba. La cubrí de tierra, y esa tarde me senté solo a la mesa, celebrando su ausencia.

La misma noche y otras siguientes, a hora avanzada, un brusco resplandor iluminaba mi dormitorio y me ahuyentaba el sueño sin remedio. Enmagrecí y me torné pálido, perdiendo sensiblemente las fuerzas. Para distraerme, contraí la costumbre de cabalgar desde mi vivienda hasta fuera de la ciudad, por las campiñas libres y llanas, y paraba el trote de la cabalgadura debajo de un mismo árbol envejecido, adecuado para una cita diabólica. Escuchaba en tal paraje murmullos dispersos y difusos, que no llegaban a voces. Viví así innumerables días hasta que, después de una crisis nerviosa que me ofuscó la razón, desperté clavado por la parálisis en esta silla rodante, bajo el cuidado de un fiel servidor que defendió los días de mi infancia.

Paso el tiempo en una meditación inquieta, cubierto, la mitad del cuerpo hasta los pies, por una felpa anchurosa. Quiero morir y busco las sugerencias lúgubres, y a mi lado arde constantemente este tenebrario, antes escondido en un desván de la casa.

En esta situación me visita, increpándome ferozmente, el espectro de mi víctima. Avanza hasta mí con las manos vengadoras en alto, mientras mi continuo servidor se arrincona de miedo; pero no dejaré esta mansión sino cuando sucumba por el encono del fantasma inclemente. Yo quiero escapar de los hombres hasta después de muerto, y tengo ordenado que este edificio desaparezca, al día siguiente de finar mi vida y junto con mi cadáver, en medio de un torbellino de llamas.

He salido de esa ciudad, asentada en un suelo pedregoso,
durante el sueño narcótico de una noche y he olvidado
el camino del regreso. ¿Habré visto su nombre leyendo
el derrotero de los apóstoles?

3) Yo estaba al arbitrio de mis mayores y no les pregunté,
antes de su muerte, por el lugar de mi infancia.

15^{ma}
sf
La nostalgia se torna aguda
de vez en cuando.

15^{ma}
sf
poco
mp
La voz del ser afectuoso me visita a través del tiempo
desvanecido y yo esfuerzo el pensamiento hasta caer en **el delirio**.

4) He entrevisto la ciudad en el curso de un soliloquio,
hallándome enfermo y macilento.

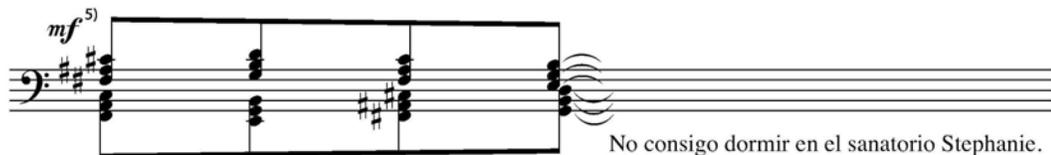


La voz amable me imploraba desde el recinto de un presidio y una muchedumbre me impedía el intento de un socorro.

Los semblantes abominables se avenían con los símbolos de sus banderas.



Yo no acostumbraba a salir de casa en la ciudad de mi infancia. Mis padres me detenían en la puerta de la calle con un gesto de **terror**



PED. (*sigue*)

No consigo dormir en el sanatorio Stephanie. Sufro horriblemente.



8va - poco

rit.

largo

(clusters con la base de la palma de la mano)

PED.

6)

7)

8)

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano. The first system features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes a performance instruction '8va - poco' with a dashed line indicating an octave shift. The bass clef part has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Performance markings include 'poco', 'rit.', and 'largo'. A specific instruction '(clusters con la base de la palma de la mano)' is written below the bass clef. The second system continues the bass clef part with a 'PED.' marking. The third system shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The fourth system includes fingering numbers '6)' and '7)' above notes in the bass clef. The fifth system includes a fingering number '8)' above notes in the bass clef.

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a simple bass line. The second system includes a *cresc.* marking and a fermata over a chord in the right hand. The third system contains performance markings: *lento*, *poco*, and *largo* above the staff, and *ff* and *rit.* below. It also features a triplet in the right hand and an *8^{va}* marking. The fourth system has *p*, *sempre rit.*, and *mp* markings. The fifth system starts with *sf* and ends with *rit.* and a repeat sign. A *(3')* marking is at the bottom right of the page.

III. Los Acusadores

Fluido

pp subito

ff

p

Yo defendí a la hija menor del rey cuando se vio estrujada por sus hermanas infieles y emprendí desde ese momento el camino del destierro.

etc.

8^{vb}

Atravesé el mar en una noche y me encontré delante de una costa derruida. Reconocí el domicilio de un eremita servido por una muchedumbre de aves marinas, de porte espeso y voz gutural.

El puso en mis manos una gaita. Yo debía sonarla al caer la tarde y sus melodías bastaron para crear la imagen del suelo nativo y salvarme de olvidarlo. Yo cultivé de tal modo el sentimiento de la ausencia y alcancé fama de artista elocuente y retribuía la hospitalidad con los sones de una música sensible.

Yo sonaba la gaita en medio de la incertidumbre de un crepúsculo vano, irisado por la lluvia. La luna surgía poco después, ceñida de una aureola tenue, y recordaba a la virgen resentida y su corona de verbena céltica.

Las hermanas la ocuparon en ministerios indignos y de apremio, atentas a marchitarla. Adoleció y murió al reparar en su belleza mustia y galopines y fregonas compusieron el cortejo de su entierro.

Yo quise difundir el malcaso a los cuatro vientos
y lo referí a los actores de una farándula, aprovechando una estancia de su carreta.

largo

8^{vb}

Yo poseo el hábito del sufrimiento,
pero estoy fatigado
de la vida interior del asceta, del enfermo, del anormal. *molto cresc.* *fff*

attacca
(2'30")

8^{vb}

IV. El Mandarín

4

3+¹/₈

9)

6

5

8^{vb} sempre PED. (sin levantarlo) 8^{vb}

6

5

8^{vb}

3

6

5

6

4

8^{vb}

2

3

2

8^{va}

poco

mp

Yo había perdido la gracia del emperador de China.

6

8

ff

poco

8^{vb}

No podía dirigirme a los ciudadanos sin advertirles de modo explícito mi **degradación**.

8 *mp*

8vb

Un rival me acusó de haberme sustraído

10) *3*
8

6

(loco)

a la visita de mis padres cuando pulsaron el tímpano colocado a la puerta

de mi audiencia. // Mis criados me negaron a los dos ancianos,

caducos y desdentados, y los despidieron a **palos**.

15^{ma}

fff

Yo me posterné a los pies del emperador
cuando bajaba a su jardín por la escalera de granito.

Recuperé el favor
comparando su rostro
al de la luna.

p poco poco 3

fff *pp subito* tremolo molto *fff* poco

Me confió el debelamiento y el gobierno de un distrito lejano, en donde habían sobrevenido desórdenes.
Aproveché la ocasión de probar mi fidelidad. // La miseria había soliviantado a los nativos.

Agonizaban de hambre en compañía de sus perros furiosos. Las mujeres abandonaban sus criaturas a unos
cerdos horripilantes. No era posible roturar el suelo sin provocar la salida y la difusión de miasmas pestilentes.

Aquellos seres lloraban en el nacimiento de un hijo y ahorran escrupulosamente para comprarse un ataúd.

agregar si falta 11)

Lento *8va-* *molto* *pp* *accl. - molto cresc.* *(loco)* *molto rit.* *ff*

PED. limpio

Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo

8vb-

sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos

de las mujeres.

8vb-

El emperador me honró
con su visita,

me subió algunos grados en su privanza
y me prometió la perdición de mis émulos.

Sonrió dichosamente al mirar los brazos de las mujeres
cresc.

convertidos en bastones.

Las hijas de mis rivales salieron a mendigar por los caminos.

fff *ff* *molto* *mp* *pp*

largo

8^{va} (3')

V. Lied

El mal es un autor de la belleza. La tragedia, memoria del infortunio, es el arte superior. El mal introduce la sorpresa, la innovación en este mundo rutinario. Sin el mal, llegaríamos a la uniformidad, sucumbiríamos en la idiotiez.

Los espinos llenan, desde el pórtico en ruinas, la hondonada. // Tejen sus ramas siniestramente, fugurando coronas de martirio.

La dama de la corza blanca se entrega a cantar, al sentir en torno la magia lunar.

El eco burlesco augura la muerte desde el matorral.

Nadie podría decir el susto de la corza blanca.

pp

Hasta ese momento
no se había cantado en la mansión desierta.

p *pp* rit.-----

mp *mf*

13)

f hasta desaparecer

(2'30'')

attacca

VI. Procesión

Yo rodeaba la vega de la ciudad inmemorial en solicitud de maravillas. Había recibido de un jardinero la quimérica flor azul.

Un anciano se acercó a dirigir mis pasos. Me precedía con una espada en la mano y portaba en un dedo la amatista pontifical. El anciano había ahuyentado a Atila de su carrera, apareciéndole en sueños.

Dirigió la palabra a las siete mil estatuas de una basílica de mármol y bajaron de sus zócalos y nos siguieron por las calles desiertas. Las estatuas representaban el trovador, el caballero y el monje, los ejemplares más distinguidos de la Edad Media.

Unas campanas invisibles difundieron a la hora del ángelus el son glacial de una armónica.

El anciano y la muchedumbre de los personajes eternos me acompañaron hasta el campo y se devolvieron de mí cuando las estrellas profundas imitaban un reguero de perlas sobre el terciopelo negro, sugiriendo una imagen del fastuoso pincel veneciano. Se alejaron elevando un cántico radiante.

Yo caí de rodillas sobre la hierba dócil, rezando un terceto en alabanza de Beatriz, y un centauro desterrado pasó a galope en la noche de la incertidumbre.

(1'30'')

* * *

Solamente el miedo al suicidio me permite sufrir con tanta paciencia

(30'')

First system of musical notation. The treble clef staff contains complex chordal textures with triplets and a fourth measure. The bass clef staff features a steady accompaniment with a triplet in the second measure. Measure numbers 3, 5, 4, and 3 are indicated below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with complex textures, including a triplet in the first measure and a measure marked '8va' at the end. The bass clef staff has a triplet in the second measure. Measure numbers 3, 6, 8, 5, and 3 are indicated below the bass staff.

Third system of musical notation, starting with an 8va bracket. The treble clef staff features a triplet in the second measure and another triplet in the third measure. The bass clef staff has a triplet in the second measure. Measure numbers 2 and 3 are indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation, starting with an 8va bracket. The treble clef staff has triplets in the second and third measures. The bass clef staff has a triplet in the second measure and a final measure with a triplet. Measure numbers 2, 3, and 2 are indicated below the bass staff.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The score is written in a key signature with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes complex chords, often with triplets (indicated by a '3' above or below the notes) and slurs. Various performance instructions are present, such as *(8va)* for octave-up, *(8vb)* for octave-down, and *(loco)* for local fingering. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some systems include specific fingering numbers like 7, 8, 4, 5, 6, and 8. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple chords. The overall style is that of a contemporary or modern piano piece.

7
8

12 *p* *decresc. rit.* *ppp*

VII. La Verdad

Lento

La golondrina conoce el calendario,
divide el año por el consejo de una sabiduría
innata. Puede prescindir del aviso de la luna **variable**.

9 *sempre pp*

simile

Según la ciencia natural, la belleza de la golondrina es el ordenamiento de su organismo para el vuelo, una proporción entre el medio y el fin, entre el método y el resultado, una idea **socrática**.

La golondrina salva continentes en un día de viajes y ha conocido desde antaño la medida del orbe terrestre, anticipándose a los dragones infalibles del **mito**.

simile

Un astrónomo desvariado cavilaba en su isla de pinos y roquedos, presente de un rey, sobre los anillos de Saturno y otras maravillas del espacio y sobre el espíritu elemental del fuego, el fósforo inquieto. Un prejuicio teológico le había inspirado el pensamiento de situar en el rueda del sol el destierro de las almas **condenadas**.

simile

Recuperó el sentimiento humano de la realidad en medio de una primavera tibia. Las golondrinas habituadas a rodear los monumentos de un reino difunto, erigidos conforme una aritmética primordial, subieron hasta el clima riguroso y dijeron al oído del sabio la solución del enigma del universo, el secreto de la esfinge **impúdica**.

(siempre el mismo PED.)

*Sólo puedo asegurarte
que no volverás
a verme enfermo.*

molto rit. **ppp**

8^{va} - - - - -
ten.

(sigue PED.)

VIII. El Sopor

Lento

ppp *sempre cresc. e accel.*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of dense chordal textures with various accidentals (sharps and flats) and is organized into measures by vertical bar lines.

Second system of musical notation, continuing the dense chordal texture from the first system. It features similar rhythmic patterns and accidentals across the grand staff.

Third system of musical notation, showing a dynamic shift. The first part is marked *fff* (fortissimo) and includes a *poco* (poco) marking. The second part is marked *mp* (mezzo-piano). A dashed line below the bass staff is labeled *8^{vb}*, indicating an octave transposition.

Fourth system of musical notation, continuing the dense chordal texture. A dashed line below the bass staff is labeled *(8^{vb})*, indicating an octave transposition.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bass staff contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with '6' below the staff. The treble staff features a melodic line with dynamic markings *f* and *sf*, and accents (>). A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bass staff contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with '6' below the staff. The treble staff features a melodic line with dynamic marking *mf* and accents (>). A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. An 8va line is indicated below the bass staff.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bass staff contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with '6' below the staff. The treble staff features a melodic line with dynamic marking *mf* and accents (>). A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. An 8va line is indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bass staff contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with '6' below the staff. The treble staff features a melodic line with dynamic markings *f* and *sf*, and accents (>). A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

f

8^{vb}

This system shows a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a series of chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* is present. A dashed line below the staff is labeled 8^{vb}.

muy poco *mp subito* *molto* *f*

* PED.

6

8^{vb}

This system continues the bass clef music. It features dynamic markings: *muy poco*, *mp subito*, *molto*, and *f*. A *ped.* instruction is marked with an asterisk. A finger number 6 is shown at the end of the system. A dashed line below the staff is labeled 8^{vb}.

melodía muy marcada
sf *sempre cresc.*

6

This system features a treble clef with a key signature of two sharps. The instruction "melodía muy marcada" and "sf sempre cresc." is written above the staff. The music is a melodic line with accents (>) and slurs. Finger numbers 6 are indicated below the staff.

6

This system continues the melodic line from the previous system, featuring a long slur and accents (>) over the notes. Finger numbers 6 are indicated below the staff.

First system of musical notation. The bass clef staff contains a sequence of sixteenth-note chords, each marked with a '6' below it. The treble clef staff contains a melodic line with accents (>) and a fermata over the final measure.

Second system of musical notation. The bass clef staff features a triplet of sixteenth-note chords marked with a '3' and a '6' below, followed by two more sixteenth-note chords marked with '6'. The treble clef staff has a long slur over the first two measures and a fortissimo (*ff*) dynamic marking at the end.

Third system of musical notation. The bass clef staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and contains three sixteenth-note chords marked with '6'. The treble clef staff has a long slur over the first two measures and a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation. The bass clef staff contains five sixteenth-note chords, each marked with a '6' below it. The treble clef staff has a long slur over the first two measures and a fermata over the final measure.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a sixteenth-note triplet. Fingering numbers '6' are indicated below the bass line.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand continues the rhythmic pattern. Fingering numbers '6' and '3' are present.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a triplet. The left hand has a complex rhythmic pattern with a triplet and a sixteenth-note triplet. A dynamic marking *sff* is present. Fingering numbers '6', '6', '7', '3', and '6' are indicated.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic pattern with a sixteenth-note triplet. Fingering numbers '6', '6', and '11' are indicated.

fff

fff poco

*

No puedo mover la cabeza amodorrada y vacía. El malestar ha disipado el entendimiento.

mp

sin PED. 8vb

Soy una piedra del paisaje estéril.

molto cresc.

fff

PED. 8vb

*

El fantasma de entrecejo imperioso vino en el secreto de la **sombra**

(,) *mf* (,)

y asentó sobre mi su mano **glacial**. A su lado se esbozaba un mastín **negro**.

(,) *mf* (,) (,)

PED. *

He sentido, en su presencia y durante la noche,
el continuo fragor de un **trueno**.

ff *mf* (,) (,) (,)

PED. *8^{va}* *8^{vb}*

molto cresc.
accel.

(*8^{vb}*)

Musical score for piano. The piece is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo is marked *rit.* and the dynamics are *fff*. The lyrics are: "El estampido hería la raíz del mundo." There are two instances of a dynamic marking *(# y b)* with a fermata-like symbol above the notes.

IX. Omega

Molto Lento

First system of the musical score for "IX. Omega". The tempo is *Molto Lento*. The score is in 4/8 time with a dynamic marking of *mp*. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The system includes a dynamic marking *8^{va}* and a *8^{vb}* marking.

Second system of the musical score for "IX. Omega". The tempo is *Molto Lento*. The score is in 3/8 time with a dynamic marking of *mp*. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The system includes a dynamic marking *8^{va}* and a *(loco)* marking. The lyrics are: "Cuando la muerte acuda finalmente a mi ruego y sus avisos me hayan habilitado para el viaje solitario, yo invocaré un ser primaveral, con el fin de solicitar la asistencia de la armonía de origen supremo, y un solaz infinito reposará mi semblante."

Third system of the musical score for "IX. Omega". The tempo is *Molto Lento*. The score is in 3/8 time with a dynamic marking of *pp*. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The system includes a dynamic marking *8^{va}*. The lyrics are: "Mis reliquias, ocultas en el seno de la oscuridad y animadas de una vida informe, responderán desde su destierro al magnetismo de una voz inquieta, proferida en un litoral desnudo."

8^{va}-----, (9)

El recuerdo elocuente, a semejanza de una luna exigua
sobre la vista de un ave sonámbula, estorbará mi sueño impersonal
hasta la hora de sumirse, con mi nombre,
en el olvido **solemne**.

rit. e decresc. 8^{va}-----, 7 3

8 poco rit. lentísimo molto rit. ppp

Comentarios a la Edición

- 1) En el manuscrito se aprecia una figura de blanca con puntillo entre paréntesis debajo de la indicación *largo* que acompaña al calderón. Inferimos que el compositor procura con esto especificar su duración.
- 2) Texto tal como aparece en el manuscrito. En el original de Ramos Sucre: *Tú sabes que mi cadena fue siempre muy corta y muy pesada*
- 3) En el manuscrito este intervalo está indicado de la siguiente manera:

HE SALIDO DE ESA CIUDAD, ASENTADA EN UN SUELO PEDREGOSO, DURANTE EL SUEÑO NARCÓTICO DE UNA NOCHE Y HE OLVIDADO EL CAMINO DEL REGRESO. HABRÉ VISTO SU NOMBRE LEYENDO DE DE PROTERO DE LOS APOSTOLES. ^{SOLO} ESTABA AL ARBITRIO DE MIS MAYORES Y NO LES PREGUNTE ANTES DE SU MUERTE POR EL LUGAR DE MI INFANCIA.

The image shows a handwritten musical score on a five-line staff. The lyrics are written in Spanish. There are several annotations: a bracket above the first line of music, a bracket below the second line, and a bracket below the third line. A handwritten note 'SOLO' is written above the word 'ESTABA'.

- 4) El tercer grupo de corcheas (si-sol#-si-do) agregado en la edición. En el manuscrito se lee la indicación: *Otro solo (sin agudo y antes de)*:

Otro solo (sin agudo y antes de)

The image shows a handwritten musical notation for a triplet. It consists of three eighth notes on a five-line staff, with a bracket above them and the word 'tripleto' written below. The notes are G4, A4, and B4. A handwritten note 'Otro solo (sin agudo y antes de)' is written below the staff.

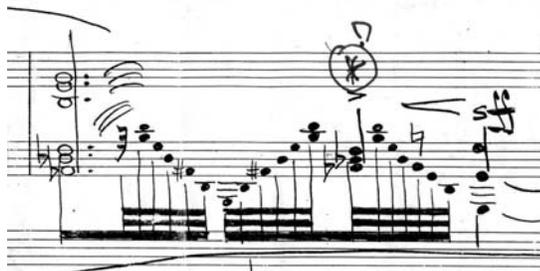
- 5) *f* entre paréntesis al lado del *mf* en el manuscrito
- 6) En la edición se agrega el do en el acorde. En el manuscrito aparece de la siguiente manera:

The image shows a handwritten musical notation for a chord. It consists of a five-line staff with a treble clef. The chord is a D major triad (D4, F#4, A4) with a D5 (do) added. The notes are written as a block chord. A handwritten note 'do' is written below the staff.

- 7) En el manuscrito: negra con puntillo en el pentagrama superior
- 8) En la edición acorde escrito en negra tal como figura en uno de los bocetos. En el manuscrito se aprecia una incongruencia en la ubicación de las figuras según su valor (pentagrama superior):



- 9) En el manuscrito esta cifra aparece indicada como “3 ½”
- 10) En el manuscrito se aprecia la cifra “2”. Suponemos error del compositor ya que la misma no concuerda con los valores contenidos en el compás
- 11) Esta indicación del compositor se refiere a añadir, de ser necesario, acordes del patrón sol#-la-sol-fa hasta concluir la recitación
- 12) En el manuscrito esta cifra aparece indicada como “3 ½”
- 13) En el manuscrito esta intervención musical aparece acompañada de un texto tachado por el compositor
- 14) Acorde escrito en negra en el manuscrito, posiblemente por error: el valor excedería el espacio de tiempo que ocupa. Se aprecia también en el manuscrito una indicación del compositor (donde figura el valor correcto, una corchea) interpretable como corrección a la mencionada inconsistencia:



7. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La *Suite de los Silencios* ofrece un punto de encuentro entre poesía y música desde el cual difundir la obra de dos venezolanos de gran relieve para la historia de las artes en nuestro país, lo que constituyó una razón para sustentar la realización de la presente edición crítica.

La obra presenta una compacta relación cíclica entre sus partes, constituida por la unidad motivica y el carácter retórico bien logrado, sumado al uso de un lenguaje de elementos contemporáneos donde se aprecia claramente una voz propia.

La utilización de este tipo de lenguaje enfrenta al compositor a la búsqueda de nuevos recursos en la notación musical, búsqueda ya iniciada por compositores del siglo XX y compartida por otros de la contemporaneidad. Al encontrar que esta problemática no cristaliza en el manuscrito de la *Suite de los Silencios* en una solución única, en la presente edición ofrecemos una propuesta para unificar las diferentes soluciones halladas por el compositor, tomando como referencia para algunos aspectos, simbologías ya aplicadas con éxito en la literatura universal en casos con problemáticas similares. Esta propuesta fue realizada en cuanto a:

- a) Notación de alteraciones: el compositor utiliza diferentes criterios para la notación de alteraciones, lo que tiene como resultado las inconsistencias observadas en la obra en este aspecto, las cuales dificultan su correcta lectura.
- b) Indicaciones Métricas (cifras de compás): la omisión de cifras de compás por parte del compositor que se aprecia en fragmentos de la obra es intencional y tiene una justificación musical, a juzgar por el análisis estilístico realizado para la presente investigación.

- c) Resonancias: el marcado interés del compositor por las posibilidades resonantes del piano se evidencia en la obra con la utilización de diversas simbologías para expresar que las sonoridades producidas por armonías diferentes se mezclen en una sola resonancia.

La dificultad que implica la compaginación en la partitura de texto recitado y música, implícita en la obra en cuestión, se traslada a los editores al llevarla del manuscrito a un formato propio para la edición, en este caso, a un formato digital. Para ello, basándonos en la disposición establecida por el compositor, estructuramos la edición buscando transmitir de la manera mas clara posible su concepto.

Tomando en cuenta que ninguna edición es definitiva (Grier, 1998) queda abierta la posibilidad de futuras investigaciones que propongan nuevas soluciones a las problemáticas editoriales aquí presentadas.

Por otro lado, observamos en las dimensiones de la *Suite de los Silencios* y en su sólida construcción lo que podría constituir un momento importante en el catálogo de obras del compositor. Sería recomendable un análisis de esta obra en relación a la obra completa de Duarte para poder determinar la veracidad de dicha suposición. Estas nuevas investigaciones podrían tener como focos de interés aquellos aspectos que podrían particularizar a la *Suite de los Silencios*, como por ejemplo la unidad motívica, los distintos usos que hace el compositor de las divisiones de compás (que derivan en compases sin indicación métrica), la utilización de modos de transposición limitada como material compositivo, entre otras.

8. LISTA DE REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Compositores de Venezuela - Calos Duarte. (Sin Fecha) Sociedad Venezolana de Música Contemporánea [Sitio Web]. Consultado el día 20 de mayo de 2007 de la World Wide Web: <http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/compos/duarte>

Díaz, L. C. (Realizador). (2006). *Carlos Duarte: una nota que permanece* [Micro Documental]. Disponible: http://www.youtube.com/watch?v=C_cblQF5JvE [Consulta: 2007, Octubre 18]

Duarte, C. (s.f.). *Nocturno*. manuscrito.

Duarte, C. (1973). *Klavierstücke*. manuscrito.

Duarte, C. (1984). *Canción Bofill I*. manuscrito.

Duarte, C. (1985). *Canción Bofill II*. manuscrito.

Duarte, C. (1986). *Mediodía (Suite Jav y Jos)*. manuscrito.

Duarte, C. (1986). *Ayer (Suite Jav y Jos)*. manuscrito .

Duarte, C. (1995). *Suite de los Silencios*. manuscrito.

Duarte, C. (1995). *Suite de los Silencios*. bocetos.

Duarte, C. (1997). *Canción Triste*. manuscrito.

Duarte, C. (1997). *Rap de la ciega*. manuscrito.

Duarte, C. (1998). *La mujer de espaldas*. manuscrito.

Duarte, C. (1999). *El último minotauro*. manuscrito.

Duarte, C. (2000). *Limbo*. manuscrito.

Grier, J. (1998). *The critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gutiérrez, E. (2004). *Un cancionero venezolano en el marco de la música de salón*. Tesis para optar al título de Licenciado en Artes Mención Música. Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

Henze, H. W. (1997). *Le fils de l'air*. Mainz: Schott Musik International.

- Incidental Music. (1988). En Goetz, P. (Ed.). *The new encyclopædia Britannica* (15ta Ed., Vol. 6, p. 279). Chicago, IL: Encyclopædia Britannica, Inc.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Huelva: Idea Books.
- Lutoslawski, W. (1991). *Concerto for piano and orchestra*. Londres: Chester Music.
- Medina, J. R. (1980). Prólogo. En Ramos Sucre, José A. *Obra Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Peñín, J. & Guido, W. (Directores). (1998). Carlos Duarte. En *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Tomo 1, pp. 531-532). Caracas: Fundación Bigott.
- Ramos González, I. C. (2003, 26 de mayo: última actualización). José Antonio Ramos Sucre - Biografía. Fundación José Antonio Ramos Sucre [Sitio Web]. Consultado el 28 de octubre de 2007 de la World Wide Web: <http://www.fundacionramossucre.org/JARS.htm>
- Ramos Sucre, J. A. *Obra Completa*. (1980). Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Read, G. (1979). *Music Notation. A Manual of Modern Practice*. (2da. Ed.). New York, NY: Taplinger Publishing Company
- Rojas, N. & Niemtschik, L. (2003). *Carlos Duarte: Obra completa para piano*. Tesis para optar al título de Licenciado en Artes Mención Música. Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.
- Schönberg, A. (1951). *Fünf Klavierstücke* Op. 23. Copenhagen: Wilhelm Hansen.
- Schönberg, A. (1913). *6 kleine Klavierstücke* Op. 19. Vienna: Universal Edition.
- Suárez-Pajares, J. (2000). Tomás de Iriarte. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 6, pp. 470-477). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Subirá, J. (1951). *Historia de la Música: Tomo II - Música Moderna*. (2da. Ed.). Barcelona: Salvat Editores, S.A.

9. ANEXOS

9.1 Manuscrito de la Suite de los Silencios de Carlos Duarte

INTRO :

QUIETO

3 pp

Ped. → (VINO SOLO)

8va. bassa

cresc.

mf

ff

pp

sempre

MAREATISS.

sempre meno

sempre 8va. bassa

Decresc.

LARGO (p.)

LOS MEDICOS DE EUROPA NO HAN

DESCUBIERTO QUE ES LO QUE ME DERRIBA. YO SUPONGO QUE SON

PESARES ACUMULADOS. TU SABES QUE MI CADERENA ES CORTA Y PESADA. NACÍ

EN LA CASA DONDE TODO ESTA PROHIBIDO.

Decresc. 4

DEJAR DESAPARECER

LARGO

FL ④

SILENCIO

MALDITO

Silencio

8va BASSA ---

6'

16va

16

16

16

16

rit.

16va b12

hasta desaparecer

+ a

2 EL CLAMOR

ERICH

YO VINIA SUMERGIDO EN LA SOMBRA DE UN JARDIN LETAL. UN SER AFECTUOSO ME HABIA DEJADO EN LA SOLEDAD Y YO HONRABA CONSTANTEMENTE SU MEMORIA. UNAS MUROS ALTOS DE YEJEZ SECULAR, DEFENDIAN EL SILENCIO.

largo

ppp

LOS SAUCES LUCIAN LAS FLORES DE UNAS RAMAS AJENAS, TEJIDAS POR MI HUSO EN SU FOLLAJE ESTERIL.

HE SALIDO DE ESA CIUDAD ASENTADA EN UN SUELO PEDREGOSO DURANTE EL SUEÑO NARCOTICOS DE UNA NOCHE Y HE OLVIDADO EL CAMINO DEL REGRESO. HADRE VISTO SU NOMBRE LEYENDO EL DERROTERO DE LOS APOSTOLES. SOLO YO ESTABA AL ARBITRIO DE MIS MAYORES Y NO LES PREGUNTE ANTES DE SU MUERTE POR EL LUGAR DE MI INFANCIA.

LA NOSTALGIA SE

TORNA AGUDA DE VEZ EN CUANDO. LA VOZ DEL SER AFECTUOSO ME VISITA A TRAVES DEL TIEMPO DESVANECIDO Y YO ESFUERZO EL PENSAMIENTO HASTA CAER EN DELIRIO.

mp

Poco

OTRO SOLO (cuando y antes de)

HE ENTREVISTO LA CIUDAD EN EL CURSO DE UN SOLILOQUIO, HALLAN

(p)

DOME ENFERMO Y HASILENTO. LA VOZ AMABLE ME IMPLORABA DESDE EL RECINTO DE UN PRESIDIO Y UNA MUCHEDUMBRE ME IMPEDIA EL INTENTO DE SOCORRO. LOS SEMBLANTES ABOMINABLES SE AVENIAN CON LOS SIMBOLOS DE SUS BANDERAS.

8va para

YO NO ACOSTUMBRABA SALIR DE CASA EN LA CIUDAD DE MI INFANCIA. MIS PADRES ME DETENIAN EN LA PUERTA DE LA CALLE CON UN GESTO DE TERROR.

MOLTO LUONGO

MEDIANA

mf (f)

NO CONSEGUI DORMIR EN EL SANATORIO STEPHANIE. SUFRO HORRIBLEMENTE!

PED. sigue →

SIN DIAPHO

sf

3/45

Detailed description: This is a handwritten musical score on a single page. It features five systems of music. The first system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics and includes performance markings like '8va para' and 'MOLTO LUONGO'. The third system shows a piano accompaniment with lyrics and a circled instruction 'SIN DIAPHO'. The fourth and fifth systems are instrumental piano parts with complex chordal textures and dynamics like 'sf'. The score is written in a mix of treble and bass clefs and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for guitar and bass. The score consists of six systems, each with a guitar staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The first system includes the instruction "CUESTES CON LA BASE DE LA PALMA" written across the guitar staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as "rit" (ritardando), "ped" (pedal), and "8va" (octave). The second system has a "rit" marking in the bass staff and a "2 2 1 5" sequence of notes. The third system has a "ped" marking in the bass staff. The fourth system has a "rit" marking in the bass staff. The fifth system has a "rit" marking in the bass staff. The sixth system has a "rit" marking in the bass staff. The score is written on a grid of lines.

EL ROMANCE DEL BARDO ?

LOS ACUSADORES YO DEFENDÍ A LA HIJA MENOR DEL REY CUANDO SE VIÓ ESTRUJADA POR SUS HERMANAS INTIELES Y EMPRENDÍ DESDE ESE MOMENTO EL CAMINO DEL DESTIERRO ATRAVESÉ EL MAR EN UNA NOCHE Y ME ENCONTRE DELANTE DE UNA COSTA DERRUIDA. RECONOCÍ EL DOMICILIO DE UN EREMITA SERVIDO POR UNA MUCHEDUMBRE DE AVES MARINAS DE PORTE ESPESO Y VOZ GUTURAL. EL PUSO EN MIS MANOS UNA GAITA. YO DEBÍA SONARLA AL CAER LA TARDE Y SUS MELODÍAS BASTARON PARA CREAR LA IMAGEN DEL SUELO NATIVO Y SALVARME DE OLVIDARLO. YO CULTIVE DE TAL MODO EL SENTIMIENTO DE LA AUSENCIA Y ALCANCÉ FAMA DE ARTISTA ELOCUENTE Y RETRIBUÍA LA HOSPITALIDAD CON LOS SONES DE UNA MÚSICA SENSIBLE. YO SONABA LA GAITA EN MEDIO DE LA INCERTIDUMBRE DE UN CREPUSCULO VANO, IRISADO POR LA LLUVIA. LA LUNA SURGÍA POCO

→ DESPUES, CEÑIDA DE UNA AUREOLA TENUE Y RECORDABA A LA VIRGEN RESENTIDA Y SU CORONA DE VERBENA CELTICA. LAS HERMANAS LA OCUPARON EN MINISTERIOS INDIGNOS Y DE APREMIO, ATENTAS A MARCHITARLA. ADOLESCIO Y HURIO AL REPARAR EN SU BELLEZA MUSTIA Y GALOPINES Y FREGONAS COMPUSIERON EL CORTEJO DE SU ENTIERRO. YO QUISE DIFUNDIR EL MALCASO A LOS CUATRO VIENTOS Y LO REFERI A LOS ACTORES DE TARANDULA APROVECHANDO UNA ESTANCIA DE SU CARRETA.

REFERI A LOS ACTORES DE TARANDULA APROVECHANDO UNA ESTANCIA DE SU CARRETA.

LARGO

2

8VA BASSA

YO POSEO EL HABITO DEL SUFRIMIENTO PERO ESTOY FATIGADO DE LA VIDA INTERIOR DEL ASCETA, DEL ENFERMO DEL ANORMAL.

LARGO

2

8VA BASSA

2 1/2

molto cresc AL

ATA CA

4 EL MANDARIN

LARGO

2

8VA BASSA

SEMPRE PED. → SIN LEVANTARLO

3 1/2

MI MD

5

2 1/2

LARGO

2

8VA

5

3

LARGO

2

4

LARGO

2

3

2

→

YO HABIA PERDIDO LA GRACIA
DEL EMPERADOR DE CHINA

NO PODIA DIRIGIRME A LOS CIUDADANOS SIN ADVERTIRLES DEHODO EXPLICITO MI DEGRADACION

UN RIVAL ME ACUSO DE HABERME SUSTRAYDO A LA VISITA DE MIS PADRES CUANDO PULSARON EL TIMPANO LOCADO A LA PUERTA DE MI AUDIENCIA. MIS CRIADOS ME NEGARON A LOS DOS ANCIANOS, CADUCOS Y DESDENTADOS, Y LOS DESPIDIERON A PALOS

YO ME POSTERNE A LOS PIES DEL EMPERADOR CUANDO BAJABA A SU JARDIN POR LA ESCALERA DE GRANITO.

RECUPERE EL FAVOR
COMPARANDO SU ROS-
TRO AL DE LA LUNA

Poco

MOLTO SUBITO

Poco

ME CONTÓ EL DEBELAMIENTO Y EL GOBIERNO DE UN DISTRITO LEJANO
EN DONDE HABIAN SOBREVENIDO DESORDENES. APROVECHÉ LA
OCASION DE PROBAR MI FIDELIDAD. LA MISERIA HABIA SOLT-
VIANTADO A LOS NATIVOS. AGONIZABAN DE HAMBRE →

→ EN COMPANIA DE SUS PERROS TURIOSOS. LAS MUYERES ABANDO-
NABAN SUS CRIATURAS A UNOS CERDOS HORRIPILANTES. NO
ERA POSIBLE ROTURAR EL SUELO SIN PROVOCAR LA SALIDA Y LA

DIFUSION DE MIASHAS PESTILENTES. AQUELLOS GERES
LORABAN EN EL NACIMIENTO DE UN HIJO Y AHORRABAN
ESCRUPULOSAMENTE PARA COMPRARSE UN ATAUD -

Largo

AGREGAR
A FALTA

→ PED. LIMPIO

PASAR

LENTO ACC. molto rit. **ff**

100 *cresc.*
molto

YO RESTABLECI LA PAZ DESCABERANDO A LOS HOMBRES
Y VENDIENDO SUS CRANEOS PARA AMULETOS. MIS SOLDADOS

CORTARON DESPUES LAS MANOS
DE LAS MUJERES

3 1/2 6 5 6 5

EL EMPERADOR ME HONRO
CON SU VISITA

ME SUBIO ALGUNOS GRADOS EN SU PRIVANZA
Y ME PROMETIO LA PERDICON DE MIS EMULOS

EL MAL ES UN AVIAR DE BELLEZA
 LA Trágica memoria del infortunio
 es el arte Superior. El mal mismo
 da la sorpresa, la timore-
 ción en este mundo rutinario.
 LIED: Sin el mal llegaríamos
 a la uniformidad, sucum-
 bieramos en la idiotia.
 (DIAPO)

LARGO
SIVA

LOS ESPINOS LLENAN DESDE EL PORTICO EN
 RUINAS LA HONDONADA. TENEN SUS RAMAS
 SINIESTRAMENTE, FIGURANDO CORONAS DE
 MARTIRIO. LA DANA DE LA CORZA
 BLANCA SE ENTREGA A
 CANTAR, AL SENTIR ENTOR-
 NO LA MAGIA LUNAR.

EL ECO BURLESCO
 AUGURA LA MUERTE
 DESDE EL NATORRAL. NADIE PODRIA
 DECIR EL JUSTO
 DE LA CORZA
 BLANCA.

HASTA ESE MOMENTO
 NO SE HABIA CANTA-
 DO EN LA MANSION DESIERTA.

LOS DESORDENES NERVIOSOS
 MI DESESPERACION NO HAN
 CESADO TODAVIA. SON MUY
 SINGULARES Y ME DESCON-
 CIERTAN POR COMPLETO. LOS
 INSOMNIOS SIGUEN SIENDO
 HORRIBLES.

JOSEITO

SI UNOS DE NUESTROS
NOMBRES APARECEN HA-
BRE CAIDO EN LA DES-
GRACIA MAS PROFUNDA.

ACORDE PERVERTIDA

YO RODEABA LA VEGA... SACAR PER...

PROCESION

BEATRIZ... INCERTIDUMBRE

"SALGO EN ESTA
SEMANA PARA
DONDE ME SON
A UN NUEVO
YO PARA RESAR-
DEL AGOTAMIENTO
TAMBE LOS HIPNOTIZADOS
SOLAMENTE EL MIEDO CIA."

AL SUICIDIO
ME
MITE
SUFRIR
CON
TANTA ANIMO
PACIEN-
CIA.

This page contains a handwritten musical score for six string instruments, arranged in two columns of three staves each. The instruments are labeled as 8VA, 16VA, 8VA, 8VA, 8VA, and 8VA. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily annotated with performance instructions and technical markings.

Key annotations and markings include:

- 8VA**: Label for the top instrument in each column.
- 16VA**: Label for the second instrument in the left column.
- 8VA**: Labels for the remaining instruments in both columns.
- CROMATICA**: A large handwritten instruction in the second staff of the left column.
- DASSA**: A handwritten instruction in the second staff of the right column.
- sequi CROMATI**: A handwritten instruction in the bottom staff of the right column.
- 8VA BASSA**: A label for the bottom instrument in the right column.
- Various musical notations such as triplets (indicated by '3' and brackets), slurs, and dynamic markings.

~~LA VERDAD DUMBRIDA ESTA~~
~~REVELADA EN EL UNIVERSO.~~ 7 LA VERDAD

p *Decresc. y rit.*

ppp *9 p/p sempre*

LA GOLONDRINA CONOCE EL CALENDARIO DIVIDE EL AÑO POR EL CONSEJO DE UNA SABIDURIA INNATA. PUEDE PRESCINDIR DEL AVISO DE LA LUNA VARIABLE.

SEGUN LA CIENCIA NATURAL LA BELLEZA DE LA GOLONDRINA ES EL ORDENAMIENTO DE SU ORGANISMO PARA EL VUELO UNA PROPORCION ENTRE EL MEDIO Y EL FIN, ENTRE EL METODO Y EL RESULTADO, UNA IDEA SOCRATICA.

LA GOLONDRINA SALVA CONTINENTES EN UN DIA DE VIAJE Y HA CONOCIDO DESDE ANTAÑO LA MEDIDA DEL ORBE TERRESTRE ANICIPIANDO SE A LOS DRAGONES DEL MITO UN ASTRONOMO DESVARIADO CAVILABA EN SU ISLA DE PINOS Y ROQUEDOS

PRESENTE DE UN REY, SOBRE LOS ANILLOS DE SATURNO Y OTRAS MARAVILLAS DEL ESPACIO Y SOBRE EL ESPIRITU ELEMENTAL DEL FUEGO, EL FOSTORO INQUIETO. UN PRESUNTO

TEOLOGICO LE HABIA INSPIRADO EL PENSAMIENTO DE SITUAR EN EL RUEDO DEL SOL EL DESTIERRO DE LAS ALMAS CON DENADAS

RECUPERO EL SENTIMIENTO HUMANO DE LA REALIDAD EN MEDIO DE UNA PRIMAVERA TIBIA LAS GOLONDRINAS HABITUADAS A RODEAR LOS MONUMENTOS DE UN REINO DIFUNTO, ERIGIDO CONFORME UNA ARITMETICA PRIMORDIAL, SUBIERON HASTA EL OJIVA RIGUROSO Y DIERON AL OIDO DEL SABIO LA SOLUCION DEL

ENIGMA DEL UNIVERSO, EL SECRETO DE LA ESFINJE IMPUBERA.

pp

(siempre el mismo PED.)

SOLO PUEDO ASEGURARTE QUE NO VOLVERAS A VERME. ENFERMO.

rit. molto

(SUSURRO?) ppp ten. SINE SIGUE PED. →

EL SOPOR LENTO sempre CRESC. e ACC.

The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: "SOLO PUEDO ASEGURARTE QUE NO VOLVERAS A VERME. ENFERMO." and a piano accompaniment. The piano part starts with a "rit. molto" marking. There are handwritten annotations: "(SUSURRO?) ppp ten." and "SINE" circled in red. A "SIGUE PED. →" marking is at the end of the first system. The second system is marked "EL SOPOR LENTO sempre CRESC. e ACC." and begins with "ppp". The third system has a "poco" marking. The fourth system has "sf" markings. The fifth system has an "mf" marking. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation is dense and includes various dynamic and performance markings.

- System 1:** Features a treble clef staff with a *sf* marking and a *mp* marking. The bass clef staff has a *sf* marking. There are slurs and accents throughout.
- System 2:** Starts with a *mp* marking and the instruction "MUY POCO". It includes the tempo marking "molto" and the instruction "MELODIA MUY MARCADA". A *sf* marking is present. The instruction "SEMPRE CRESC." is written across the system. A "PED." marking with an arrow is at the beginning.
- System 3:** Contains complex rhythmic patterns, including a triplet marked with a "3" and a sixteenth-note group marked with a "6".
- System 4:** Ends with a *sf* marking and the instruction "PASAR" with an arrow pointing to the right.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various rhythmic values, and complex chordal textures. The score features several dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Includes the lyrics "si mi" above the staff.
- System 2:** Continues the musical notation.
- System 3:** Contains triplets and a circled "K" marking.
- System 4:** Shows a large, sweeping melodic line with a "poco" dynamic marking.
- System 5:** Features the lyrics "NO PUEDO MOVER LA CABEZA" and "SIN PED." (without pedal). It includes a "poco" dynamic marking and a "SIGUE" (continues) instruction.

The score is written in black ink on a white background, with some corrections and annotations throughout.

AMODORRADA Y VACIA. EL MALESTAR HA DISIPADO EL ENTENDIMIENTO. SOY UNA

PIEDRA DEL PAISAJE ESTERIL. *cresc. molto* EL FANTASMA LOCO →

DE ENTRECEJO IMPERIOSO VINO EN EL SECRETO DE LA SOMBRA → Y ASENTÓ SOBRE MI SU MANO GLACIAL. A SU LADO →

SE ESBOZABA UN MASTIN NEGRO. HE SENTIDO, EN SU PRESENCIA Y DURANTE LA NOCHE, EL CONTINUO FRAGOR DE UN TRUENO.

cresc. molto. acc.

EL ESTAMPIDO HERIA LA RAIZ DEL MUNDO. **9** OMEGA

MOLTO LENTO

JOSE

CUANDO LA MUERTE ACUDA FINALMENTE A MI RUEGO Y SUS AVISOS ME HAYAN HABILITADO PARA EL VIAJE SOLITARIO, YO INVOCARE UN SERPIMAUVERAL, CON EL FIN

DE SOLICITAR LA ASISTENCIA DE LA ARMONIA DE ORIGEN SUPREMO, Y UN SOLAZ INFENITO REPOSARA MI SEMBLANTE

MIS RELIQUIAS OCULTAS EN EL SENO DE LA OSCURIDAD Y ANIMADAS DE UNA VIDA INFORME, RESPONDERAN DESDE SU DESTIERRO AL MAGNETISMO DE UNA VOZ INQUIETA. PROFERIDA EN UN TITOTAL DESNUDO

EL RECUERDO ELOCUENTE A SEMEJANZA DE UNA LUNA EXIGUA SOBRE LA VISTA DE UN AVE SONAMBULA, ESTOR-

DECRES. E rit.

JOSE rit. poco

lentissimo

ppp

AGACHAR CABEZA → Joints.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'OMEGA'. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo starts as 'MOLTO LENTO' and changes to 'LOCO' in the second system, then 'DECRES. E rit.' in the third, and 'lentissimo' in the fourth. The piece ends with the instruction 'AGACHAR CABEZA' and 'Joints.'. The lyrics are written in Spanish and are interspersed with the musical notation. There are several dynamic markings such as 'pp', 'ppp', and 'f'. The name 'JOSE' is written above the vocal line in several places. The number '9' is circled and labeled 'OMEGA'.

9.2 Entrevistas y conversaciones

9.2.1 Entrevista a Arnaldo Pizzolante (transcripción)

Realizada el 14 de Noviembre de 2007 en el Centro *Mozarteum* de Caracas.

1. Aparte de haber sido uno de sus más cercanos amigos, como conocedor de la obra de Carlos Duarte, podría señalar ¿qué rasgos estilísticos considera que la caracterizan? ¿Se podría definir un estilo propio del compositor?

Sí se puede definir un estilo propio aunque encuentro muy difícil decir las características... Lo primero que a uno le viene a la mente con la música de Carlos es color, armónicos del piano, esa preocupación que él tenía del sonido que viene después del ataque de la nota. Y por eso tantas obras de él con pedales “sin levantar”, porque él iba escuchando lo que generaban aquellos sonidos y cómo esos mismos sonidos se convierten en otra música “paralela”: armónicos sobre armónicos, vibraciones, etc. Muchas veces él determinaba con qué figura escribir un acorde o un sonido, midiendo cuánto quería que se prolongara la resonancia de ese sonido en el tiempo (cuántas pulsaciones según el caso), entonces decidía qué figura utilizar. Y con respecto al tiempo en sí, a la métrica, su tendencia más bien era la de sentir pulsos muy largos, muy extensos. No medía por ejemplo un cuatro por cuatro teniendo en cuenta cada pulso de negra sino más bien por pulsos de compás, o a veces hasta de varios compases. Si el compás era mucho más largo o con cifras más complejas (como en Messiaen por poner un ejemplo), entonces la pulsación la determinaba el fraseo, es decir, cada comienzo de frase era un pulso, por así decirlo.

Por otro lado, él no escribía una sola nota si no tenía una carga enorme de emoción detrás. Él mismo se catalogaba como un compositor sin escuela académica. Lo hacía intuitivamente. Muy dedicado al instrumento que él tocaba, casi el noventa por ciento de su obra está escrita para piano.

2. *¿Cómo definiría su lenguaje armónico? ¿como maneja lo armónico en su obra?*

Bueno, toda nota genera armónicos, lo diferente en él era quizás la manera de establecer los acordes, que acostumbraba a utilizar casi siempre abiertos. No hay centros tonales propiamente. Trabaja más bien por acordes (por el color de los mismos) y va construyendo en base a los planos sonoros que se originan de las vibraciones que esos acordes producen. Creo que era un trabajo primero intuitivo, de búsqueda de sonoridades. Una vez que tenía una idea creada es cuando venía el intelecto y entonces trabajaba cómo hacerla pianísticamente y con una escritura lo más clara posible; tratando siempre de reducir los problemas en cuanto al pianismo. En este aspecto, él recurría más bien a la sencillez. Con toda la complicación de su obra, hay una gran sencillez en su manera de escribir.

3. *¿Cómo es el tratamiento del piano en su obra? Existen en ella rasgos que busquen explorar y/o explotar algún recurso del instrumento en particular?*

Creo el elemento que le viene a uno a la cabeza al pensar en la obra de Carlos es definitivamente ése de los armónicos. Esos pedales largos que se encuentran poco en las obras de otros compositores contemporáneos, y aunque ciertamente en algunas se encuentren, en la obra de Carlos siempre hay trozos que son de un solo pedal,

generando cantidad de armónicos. Eso es muy característico de él. Por ejemplo en la *Suite Jav y Jos*, se encuentran dos piezas que están escritas enteramente con un solo pedal de principio a fin: *Mediodía y Ayer*, en las que va construyendo y construyendo hacia un gran clímax y después desaparecen. Esto es algo que se nota mucho en la arquitectura de sus obras, sobretodo en sus últimas obras, como en el *Quinteto de Fin de Siglo* o en el *Réquiem para un idiota*. Esa característica de volver al principio, al punto de partida, se aprecia sobretodo en el *Quinteto de Fin de Siglo*. Él mismo explicaba que esta obra era como el siglo XX, que prometió mucho al principio pero después terminó igual o peor de como empezó, con los mismos problemas en el mundo, de la mezquindad y de lo inhumano que estaba todo (...parte de su depresión quizás se debía a eso...). Entonces en la obra la música termina como al comienzo prácticamente. Lo mismo sucede en el réquiem, que es autobiográfico. Es como una especie de crónica anunciada de su propia muerte, lo cual pienso lo hace un caso especial. Que uno conozca, a parte de la leyenda del réquiem de Mozart, no hay otros réquiem que se haya escrito algún compositor para sí mismo, al menos yo no conozco otro.

4. *¿Qué características atribuiría a su escritura?*

Era muy específico con lo que quería, siempre utilizando una simbología muy propia, o quizás no tan propia porque puede que uno la encuentre en otros compositores contemporáneos, pero siempre tratando de que todo tuviera una gran lógica visual. En cuanto a su caligrafía diría que él trataba siempre de escribir las notas más grandes posibles para que ningún músico tuviera problema en leer las

partituras al llegar a los ensayos. Cuando era con orquesta por ejemplo, él hacía cada particella con unas notas gigantescas, con una escritura muy clara, además.

5. *¿Qué compositores lo influyeron a lo largo de su vida. ¿Hay alguno cuyo estilo considere que este presente más evidentemente en su obra?*

Yo diría que Messiaen, Schnittke y Eric Satie también. Él tocaba mucho las *Gnossiennes* y *Gymnopédies* de Satie, con mucho pedal, generando muchos armónicos, elemento que se aprecia tanto en su obra. Pero sobre todo Schnittke. Ya hacia el final de su vida, en los noventa, cuando Carlos conoció la música de Schnittke se identificó mucho con él. No diría que lo influenció propiamente porque él ya venía escribiendo para entonces con un estilo propio ya bastante definido, pero sí podría decir que se llevó muy bien con la música de Schnittke porque se identificaba mucho con su forma de escribir. Pianísticamente, y quizás hasta en la manera de escribir para el piano diría que también Liszt tuvo mucho que ver con su formación y en la manera cómo fue definiendo su estilo en éstos aspectos.

6. *¿Conoció alguna preocupación en especial por lo literario en el compositor? Y por el género poético en particular?*

Por supuesto. Era un gran lector. Hubo épocas donde pasaba muchísimo tiempo leyendo biografías de personas que él admiraba y entonces permanecía influenciado por aquel personaje durante un período, Frida Kahlo por ejemplo en una época, Buñuel y Bergman en otras. También era un gran amante de la poesía e igualmente pasaba épocas dedicado a algún poeta, Rafael Cadenas por ejemplo, de

cuya poesía estaba enamorado. En definitiva fue un gran lector, todo el tiempo estaba leyendo algo y se lo tomaba, como todo en su vida, con una gran pasión. Entonces era el libro que estuviera leyendo en un momento determinado su centro de atención y el de sus temas de conversación.

7. ¿Considera beneficioso o de utilidad el que se edite su obra?

Beneficioso y necesario, yo creo. Es uno de los compositores que más le ha aportado al piano en Venezuela. Y con su estilo, el único. Tenemos muchas composiciones del siglo XIX y del siglo XX de los compositores, digamos, más nacionalistas: Evencio Castellanos, el maestro Sojo, Plaza, entre tantos otros. Pero entre los contemporáneos, Carlos no tiene nacionalidad, su música es universal. No adoptó como tantos músicos de nuestra época, patrones folklóricos ni nada parecido. Es una música universal que creo que, no solamente en Venezuela sino en el mundo, todos los pianistas deberían conocer. Es una música que se puede poner al lado de los grandes compositores, para mí. Y cuidado si tiene más carga emocional que muchas de las obras que tocamos hoy en día del repertorio universal. Si en algo tuvo éxito Carlos fue en poder comunicar emociones cuando tocaba la música de otros compositores y mucho más cuando tocaba la de él. No valía la pena para él tocar una nota si no iba a conmovier a alguien. Y su música, para mí, lo logra.

9.2.2 Entrevista a Elizabeth Marichal

Realizada el 3 de Agosto de 2007 (vía correo electrónico)

1. *¿Cómo surge la idea de la Suite de los Silencios?*

Roberto Salvatierra, presidente fundador de la Fundación José Antonio Ramos Sucre, y descendiente de Ramos Sucre, encargó a Carlos Duarte una obra musical inspirada en textos del poeta. El objetivo era estrenar la obra musical (con Carlos al piano) en el cierre de la Bienal que ese año se realizaría en Caracas. La Fundación Ramos Sucre venía realizando estas Bienales que se celebraban en la ciudad de Cumaná en la casa natal de Ramos Sucre, casa que había sido restaurada por Roberto Salvatierra y que es la sede de la Fundación Ramos Sucre. En las Bienales participan escritores, poetas, humanistas, se dictan conferencias y se realizan foros literarios. En la Bienal de 1995, la clausura se realizó en Caracas, con el estreno de la obra musical de Carlos Duarte.

Así surgió la idea de la *Suite de los Silencios*, pero el nombre de la suite es de Carlos Duarte.

2. *¿Cómo fue el proceso para su realización?*

Roberto Salvatierra le entregó a Carlos el libro de las obras completas de José Antonio Ramos Sucre, editado por la Biblioteca Ayacucho, y también le indicó algunos poemas que le gustaban, lo orientó en ellos. A esa primera reunión, que se realizó en el apartamento de Roberto, asistimos Carlos Duarte, Roberto Salvatierra y yo. También se habló de realizar un montaje con escenografía y música.

Posteriormente, ya en su casa, Carlos comenzó a leer los poemas y las cartas. Entró en el mundo de Ramos Sucre. Pensó en su amiga Xiomara Moreno, directora de

teatro, para la puesta en escena. Se reunieron varias veces. Leían los poemas. Y de esos encuentros surgió la idea de que un actor leyera los poemas, mientras Carlos tocaba su música inspirada en ellos. La escenografía la realizó Carlos Rodríguez, arquitecto, que para esa época trabajaba en el Teatro Teresa Carreño en el área de escenografía. Xiomara Moreno propuso al actor Erich Wildprecht para recitar los textos. Xiomara tuvo a su cargo la dirección de la puesta en escena. La obra se estrenó en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG).

3. ¿En qué consistió el montaje de la obra en su estreno? ¿Quiénes participaron en su realización?

Los elementos de la puesta en escena fueron:

- Telón transparente con un círculo blanco pintado en la parte superior central.
- Piano
- Podio, atril.
- Iluminación: juego de luces.
- Actor
- Pianista
- Pantalla para diapositivas

Montaje de la obra. Personas participantes:

Erick Wildprecht, actor

Carlos Duarte, pianista

Carlos Rodríguez, escenógrafo

Xiomara Moreno, dirección

José Martínez, técnico de iluminación

Cabina: diapositivas.

Descripción.

El telón transparente con el círculo blanco superior central -que daba la impresión de ser una luna llena- estaba colocado en la parte frontal del escenario. La parte posterior del escenario con una cortina negra. A la derecha y sobre el escenario, detrás del telón transparente, el piano de cola con el teclado hacia el público, de manera que el pianista, vestido de negro, quedaba sentado de espaldas a él. En el centro del escenario, un podio con un atril para el actor, también vestido de negro. Todo era oscuro, y el juego de luces destacaba sucesiva o simultáneamente al actor, al pianista y al círculo blanco, de acuerdo a la secuencia de la música y el texto.

A lo largo de la obra, pero no todo el tiempo, en una pantalla suspendida a la izquierda del escenario aparecía parte del texto, enfatizando así sus palabras.

4. Observamos indicaciones y nombres en el manuscrito que parecieran tener relación con el montaje. Podría darnos información al respecto. (Algunas de ellas: “diapo”, “sin diapo”, “Joseito”).

Las indicaciones en el manuscrito de “diapo” o “sin diapo” significaban cuándo colocar o no las diapositivas con textos. Estas diapositivas las pasaba un técnico. Yo señalaba al técnico el momento de iluminar la pantalla con los textos según las indicaciones de la partitura.

Joseito era el técnico de iluminación. Durante los ensayos, Carlos hizo anotaciones al margen de la partitura, con los cambios de luces o detalles de la puesta en escena en relación a la iluminación.

5. ¿Queda algún registro de dicho montaje?

Existe un video de la “Introducción” de la *Suite de los Silencios*, interpretada al piano por Carlos Duarte. Esta grabación se hizo también en el CELARG, al día

siguiente o casi inmediatamente del estreno. Xiomara Moreno hizo posible que Radio Caracas Televisión enviara cámaras para grabar la puesta en escena completa, pero el actor no llegó. Mientras se esperaba al actor, se hizo la grabación de la “Introducción” que era para piano solo. Por ello queda este video. No hay grabación en audio de la obra.

6. Alguna otra información que pueda darnos acerca de la obra o del montaje de su estreno y su presentación.

Mucho interés generó el estreno de la obra, de la puesta en escena. Sala llena. Los participantes de la Bienal se trasladaron desde Cumaná a Caracas para la clausura.

A la salida, en el lobby del teatro, hubo un brindis, y las personas comentaban la puesta en escena y la música. Recuerdo además un comentario: *Carlos, entendiste la psique de Ramos Sucre*. No se si eran exactamente esas palabras, pero si la intención de ellas. La escenografía con los cambios de luces creó una atmósfera oscura y luminosa a la vez, ya que quedaba oscuro el escenario al incidir la luz de frente solamente dirigida al círculo blanco, o cuando iluminaban al actor o al pianista, o a ambos también al círculo blanco, quedando oscuro el resto del escenario.

9.2.3 Conversación con Xiomara Moreno

Realizada el 16 de Agosto de 2007

Transcripción: Elizabeth Marichal

Conversación informal con Xiomara Moreno

Directora de la puesta en escena de la *Suite de Los Silencios* en el Celarg.

Presentes en la conversación: Edgar Bonilla, Ezequiel Rodolfo y Elizabeth Marichal.

Lugar: Escuela de Música Mozarteum Caracas.

Fecha: Jueves 16-08-07

Hora: 5 p.m.

Xiomara:

Una vez que Carlos aceptó hacer la música para los poemas de Ramos Sucre, nos reunimos repetidas veces en su casa en Turgua.

Leíamos la obra. Conversábamos. Carlos fue seleccionando los textos.

Se trataba de conseguir la atmósfera de Ramos Sucre.

Anécdota: Carlos tenía en el jardín una mata de onoto. Mientras hablábamos íbamos desgranando las semillas de onoto. Así transcurría el tiempo, ya en la mañana o en la tarde: desgranando semillas de onoto, leyendo, conversando, intentando llegar a Ramos Sucre..

La música Carlos la llevaba concebida al teatro. Textos y estructura completa.

Carlos tenía esa particularidad de meterse en la atmósfera de la obra escrita, el seguía el camino, proponía. Carlos te va dando la línea.

Todo se hizo poco a poco.

Yo fui mediadora. Mediadora entre las partes: entre Carlos, el actor, el patrocinante, la puesta en escena.

La selección del actor que hice (Erick Wildprecht) fue tal pues sentí que la puesta en escena necesitaba frescura, un actor joven, ya que los textos tenían una atmósfera más bien oscura. Pensé en el contraste con el actor.

La iluminación la hizo un gran iluminador, José Jiménez. Le leías los poemas a José y el ya sabía qué iluminación, qué luz colocar.

En esta conversación se corroboró por qué en la partitura que uso Carlos en el estreno de la obra (único manuscrito de la misma) esta escrito a lápiz varias veces el nombre de JOSEITO, bien marcado. Eran indicaciones de luz, cambios de luces.

La música de Carlos se puede separar del actor. Se puede tocar sola, el piano solo, como una obra en sí misma. No sólo esta obra, sino la de otras obras para teatro.

Nota: Xiomara Moreno, dramaturga, trabajó como directora con Carlos Duarte en varias puestas en escena de otras obras y por ello puede hablar sobre la relación de Carlos con el teatro.

Carlos le daba las entradas a Erick. Le hacía un movimiento con la cabeza, con el cuerpo y Erick entraba en el punto donde debía mientras la música continuaba. La puesta en escena: un actor sobre un pedestal en el medio del escenario. Luz sobre él.

El piano y Carlos en la esquina izquierda del escenario (lado izquierdo visto desde el público). Un telón transparente adelante, con una luna llena pintada. El juego y cambio de luces, por delante o detrás del telón a lo largo de la obra hacía que el telón desapareciera y se veía lo que ocurría detrás: el actor en su pedestal, la luna, el piano. Fondo oscuro del escenario. Erick vestido de negro, sobre un pedestal alto, como una estatua. Desde allí recitaba los textos, de memoria. El telón lo hizo un joven arquitecto y escenógrafo Rodríguez, que trabajaba en el Teatro Teresa Carreño.

Elizabeth estaba en la cabina, frente al escenario, desde donde se pasaban las diapositivas con algunos textos. No todos los textos. El público podía leerlos en una pantalla grande colocada en la parte superior del escenario, adelante. Tenía una partitura similar a la usada por Carlos, con las notas y los textos, donde estaban también las indicaciones de cuando cambiar la diapositiva. Un técnico a su lado las iba proyectando. Elizabeth sólo le decía: número tal. Estaban numeradas.

Elizabeth:

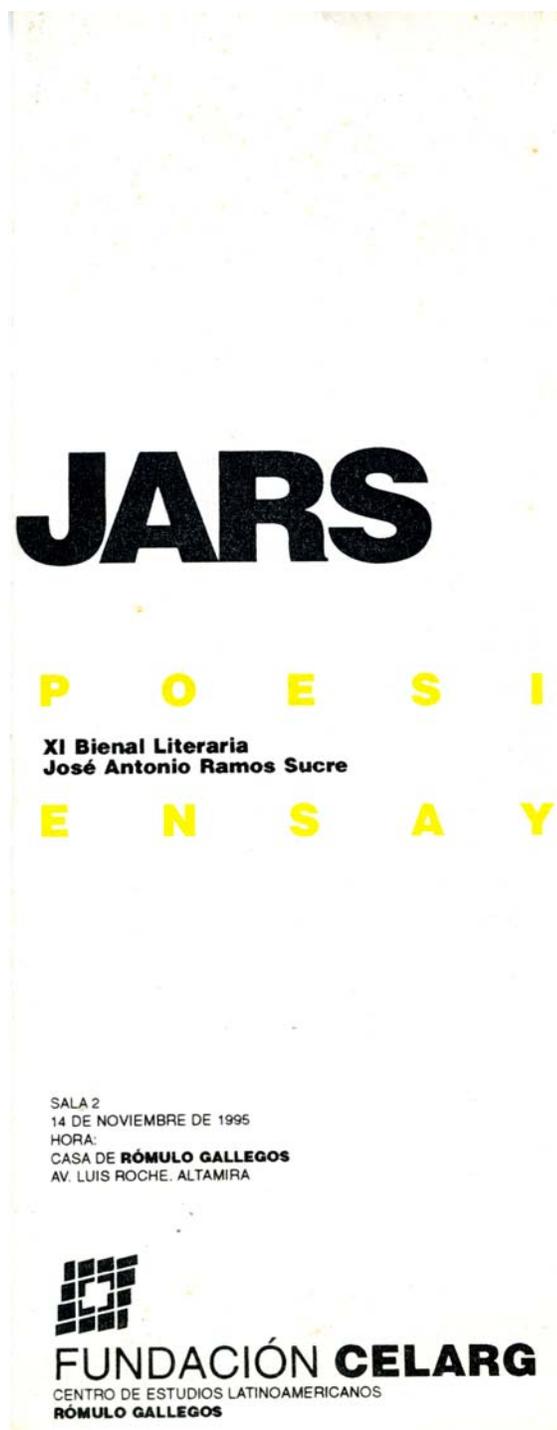
Dos anécdotas: Cuando el actor dijo “gaviota” en lugar de “golondrina” Y el texto hablaba de algo así como del frágil aleteo de las alas de la golondrina. En la cabina nos reímos mucho imaginando las alas grandotas de la gaviota.

Cuando el actor no hizo el poema que le tocaba y saltó al siguiente y lo recitó completo, Carlos salto a la música del siguiente poema. Yo, que afortunadamente tenía la partitura seguí la música pues el texto no coincidía. Entonces pude decirle al técnico que pusiera la diapositiva que correspondía a esa parte de la música. Luego el actor retomó el poema que había saltado y Carlos tocó la música de ese poema e igualmente, siguiendo la música, se pudo colocar la diapositiva donde era. El público no notó nada. La música no se interrumpió. Todos los poemas se dijeron, pero con ese salto. Al desaparecer el orden de las frases indicadoras lo que quedaba era seguir la música.

En realidad, la música fue la guía.

9.3 Programa de mano de la presentación estreno de la *Suite de los Silencios*

A. Portada



B. Programa de mano - Interior

La escogencia de los poemas de este recital poético-musical se centra en el yo elocutivo de Ramos Sucre, como ha señalado Guillermo Sucre en un ensayo sobre el poeta.

"En la obra de Ramos Sucre, y de manera casi dominante, el yo elocutivo corresponde a múltiples yo, y estos, a su vez, corresponden a las más dicímiles personas poéticas. Se entiende que, por otra parte, cada una de estas personas poéticas posee, por decirlo así, su propio carácter, creado y propuesto por el autor como el de un ser autónomo".

Así aparecen en sus poemas, en distintas facetas: el trovador, el caballero y el monje de la Edad Media, también el niño en su juego solitario de "El clamor"; el político de antiguas épocas de "El mandarín"; o el hombre desesperado ansiando la calma de la muerte en "Omega".

Estos retratos humanos han sido intercalados por frases tomadas en sus cartas, poemas y aforismos.

También reconocemos en estas cartas un yo del poeta, su yo biográfico, el yo atormentado por una enfermedad de insomnios.

Victor bravo señala que "la escritura de Ramos Sucre es el proyecto de su muerte" y que "la fantasmagoría agónica que acorta los espacios vitales de una generación y la empuja a una sola posibilidad (la evasión), se traduce en Ramos Sucre en una búsqueda de la muerte".

Con este material aparecen dos lecturas coincidentes sobre Ramos Sucre y su poesía: La velatura del yo del poeta en sus poemas y Los silencios necesarios para dejarse adivinar. En la una y en la otra ha trabajado el compositor y pianista Carlos Duarte para dar forma a su **SUITE DE LOS SILENCIOS**.

Xiomara Moreno

CARLOS DUARTE

La crítica musical, refiriéndose al musical de Carlos Duarte en Berlín comentó en el diario *Der Tagesspiegel*:

"El descubrimiento de América, bien pudiera aplicarse al encuentro con el pianista Carlos Duarte en el Schauspielhaus, se descubrió un talento pianístico".

El Dreiden Zeitung nos dice:

"Un encuentro con un excepcional pianista", y la crítica del Festival de Bucaramanga, Colombia, escribió:

"No queda ninguna duda de que estaremos ante un hombre que dará gloria a nuestra América".

Ganador tres veces consecutivas en Venezuela del Premio Nacional de Composición, Premio Internacional de Piano en Munich en 1980, Premio de la Crítica Musical de Venezuela en 1989, Carlos Duarte es considerado actualmente como uno de los valores pianísticos de Latinoamérica.

Las interpretaciones que Carlos Duarte nos entrega en sus recitales y conciertos, siempre de un alto dominio técnico, no son nunca rutinarias; cada vez el nuevo enfoque es natural e inevitable.

Como compositor ha realizado en Caracas la primera audición de varias de sus obras: Concierto para piano y orquesta "Ludios"; Sinfonietta "La mar" para piano y orquesta, Suite Jav & Jos, Mara, Canciones Bofill I y II, Canciones Dramáticas inspiradas en poemas de Rafael Cadenas, entre otras.

Ha grabado dos C.D.'s, el segundo de los cuales aparecerá en el mercado en el primer trimestre de 1996, con obras de Beethoven, Liszt, Chopin, Rachmaninoff, Falla, Ginastera y del propio Duarte.

Evento Poético Musical
en homenaje al poeta venezolano

José Antonio Ramos Sucre

SUITE DE LOS SILENCIOS

Música original compuesta e interpretada por
el pianista **Carlos Duarte**

POEMAS

del poeta **José Antonio Ramos Sucre**

La vida del maldito

El clamor

El romance del bardo

El mandarín

Lied

Procesión

La verdad

El sopor

Omega Y

Fragmentos de la correspondencia del poeta

C. Programa de mano – Cara posterior

ACTOR
Erich Wilprecht

DIRECTOR DE ARTE
Carlos Rodríguez O.

DISEÑO DE ILUMINACIÓN
José Jiménez

COORDINACIÓN ARTÍSTICA
Elizabeth Marichal
Jaime Bello León

DIRECCIÓN
Xiomara Moreno

PRODUCCIÓN GENERAL
Roberto Salvatierra Ramos

COLABORADORES

Consejo Nacional de la Cultura
Gobernación del Estado Sucre

Centro de Actividades Literarias José
Antonio Ramos Sucre

Fundación Bigott
Fundación CELARG
Fundación Cultural Chacao
Fundación Advance

El piano Böesendorfer es cortesía del CVA

Carlos Duarte es artista exclusivo de LYRIC

9.4 Ejemplos recitaciones al piano

9.4.1 Recitación al Piano

Música: Salvador N. Llamozas

Poesía: Gonzalo Picón Febres

En: *El Cojo Ilustrado*, Año II, 15 de febrero de 1893, No. 28

78 EL COJO ILUSTRADO

RECITACION AL PIANO

Testimonio de amistad á las señoritas E. y H. Rodríguez España
Poesía de Gonzalo Picón Febres Música de Salvador N. Llamozas

Andantino

a tempo
Ya no toma el congado a la niña. Dónde juntos corrimos los días. Te conté en su tienda.

con anima
sonrisa. Te escuché en los años su tímulo abrir. Ya no miro la luz de los días. En su placida frente.

cantando
brillar. Si pudiese en las alas del viento. Por montes y valles sus voces soltar. ¿Es en vano que busque

en la arena sus palabras que un tiempo escribiste. Que ya el mar con profunda tristeza. ¿Haces rido en la orilla

con mucho
sus huellas borrar. ¿Es en vano que busque a la niña. De la luna al viento del día. ¿Es al pie de la

lento p
los ramos base. ¿Están tus alas en donde rama. ¿Te la encuentro pegada. ¿Golpeamos bendición a por el templo

con passione
soltar. ¿Te escuché en su alma, y la niña. La voz del mar y del capote. ¿Te pasé a pasar los

Piu f *dim* *p* *pp*
días. ¿Te escuché en su alma, y la niña. La voz del mar y del capote. ¿Te pasé a pasar los

9.4.2 Safo

Música: Eduardo Calcaño

Poesía: Diego Jugo Ramírez

En: El Cojo Ilustrado, Año I, 1 de septiembre de 1892, No. 17

284

EL COJO ILUSTRADO

SAFO

RECITACION

Versos de Diego Jugo Ramirez. — Música de Eduardo Calcaño

(Véase la página 270)

The musical score is presented in a standard format with eight systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

9.4.3 Safo (textos)

Gonzalo Picón Febres

En: *El Cojo Ilustrado*, Año II, 15 de febrero de 1893, No. 28

270

EL COJO ILUSTRADO

SAFO

(LETRA DE UNA MELOPÉYA, MUSICA DE E. CALCASO)

[VERASE LA PÁGINA 261]

Tras la cumbre del áspero monte
Moribundo descendes, oh sol;
Reflejando al opuesto horizonte
Cielajes rojizos tu ardiente fulgor.
Borda el prado sonoro arroyuelo,
Cuyas ondas, de vivo cristal,
Con los rojos matices del cielo
Se encienden y corren bullicentes al mar.
Dulce arrullo de amante paloma
Llama al nido al amado feliz,
Que olvidado respira el aroma
Que vierten las flores al aura sutil.
Bate el ponto la nítida espuma
De sus ondas rugiendo á mis piés;
Y cual cisne que rompe la bruma
Faón en su barca se aleja cruel.
De la tarde fulgura la estrella
Solitaria en el límpido azul;
Álma triste que va tras la huella
Del astro á quien ama, del Dios de la luz.
Triste el alma, con lúgubre duelo,
Solitaria yo vivo también;
Que alcanzar á un ingrato es mi anhelo
Y voy afanosa corriendo tras él.
El, mi vida, mi amor, mi esperanza,
Ideal de mi ardiente pasión,
A las ondas huyendo se lanza,
Desprecia implacable mi eterno dolor!
Vuelve, vuelve, Faón insensible,
Que es mi muerte tu fiero desdén;
¿Yo vivir sin tu amor? imposible!
Prefiero insensata morir á tus piés.
Safo soy: la que pulsa inspirada
El vibrante, glorioso laúd;
Grecia aplaude mi canto extasiada
Y graba mi nombre con cifras de luz.
¿Qué me importan laureles de gloria?
Lira y fama sin ti nada son;
Borre el arte mi tierna memoria
Y aplaquen mis labios la sed de tu amor.
No me oyes, Faón, y te alejas!
Entre brumas perdiéndote vas!
[No te mueven ni llanto ni quejas,
Y en llama de amores me ves abrasar!
¿Qué me aguarda si el sér á quien amo
Me abandona á mi suerte infeliz?
¿Si no atiende á tu amante reclamo,
Pasión indomable, qué esperas? Morir!
Sí, morir! En tu abismo profundo
Deja, oh mar, mi desdicha esconder!
Mentirosos ensueños del mundo,
Sepulcro en las ondas conmigo tendréis!
De la noche el crepón funerario
Cielo, montes y mar entuló;
Sed, espumas del mar el sudario
Que envuelva en sus pliegues á Safo y su amor!

DIEGO JUGO RAMÍREZ

ELIAS TORO

He aquí uno de los jóvenes talentos del patrio suelo, llamado á figurar en los anales científicos de Venezuela. Nieto del célebre Fermín Toro, esta lumbrera literaria que es gala del continente americano y de la literatura castellana, honra el nombre que lleva, y comienza á darnos en una serie de revistas científicas que se inician en este número de *EL COJO ILUSTRADO*, las pruebas de su contracción al estudio de las ciencias médicas, en las cuales figurará más ó menos tarde, así lo esperamos, en Caracas. Recomendamos á nuestros lectores científicos este trabajo, prelude de lo que podrá hacer el joven médico, cuando en el curso de los años, llegue á figurar, como uno de nuestras lumbreras nacionales.

REVISTA DE MEDICINA

UN HOSPITAL MARÍTIMO DE FRANCIA
TRATAMIENTO DE LA COXALGIAEL MÉTODO DE M. BROWN-SEQUARD Y LAS COMUNICACIONES DE
M. A. DE POEHL Á LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE PARÍS

El litoral francés sobre el mar de la Mancha, en una extensión de 40 Kilms., lo forma una inmensa playa arenosa y tan baja que las aguas del

mar, en la ascensión de las mareas, siembran á su descenso, de conchas y de algas, un espacio de 2,000 metros.

Dunas de arena, que el viento del mar arremolina, crizan el terreno de pequeñas eminencias coronadas por áridas graminéas; y en el ambiente, agitado por las brisas, vuelan en impalpable polvo, las arenas cargadas con los principios vitales de las emanaciones marítimas.

Sobre esta playa está situada Berck, aldea de pescadores ayer y estación balnearia hoy de las más concurridas durante el estío.

Chalets de ligera arquitectura reunidos aquí en pintorescos grupos, ó aislados allí como caprichosos miradores, resaltan con sus vivos colores sobre la plateada superficie que forma el arenal.

Haec ocho años que el municipio de París reunió en consejo varias notabilidades médicas de Francia con el objeto de que deliberasen sobre el paraje más apropiado del litoral para establecer en él un hospital de niños afectados de raquitismo y escrofulosis. La benignidad del clima, templado siempre, aun en los rigores estivales; el saludable ambiente que toma en las arenas y en las aguas los elementos de su eficacia terapéutica, y más que todo la observación recalcada en los humildes moradores de estas playas, refractarios á toda manifestación escrofulosa, hizo elegir al ilustre cuerpo, como el más apropiado para el establecimiento de aquel benéfico instituto, el litoral de Berck sobre la Mancha.

Hay cuenta, pues, siete años de existencia este establecimiento, modelo en su género.

Hemos tenido ocasión de visitarlo en compañía de su eminente médico Monsieur Menard y de comprobar, *oculo videtis*, la reputación de que goza en toda Francia.

Ocupa una area de ochocientos metros al sur de la citada villa y cuenta setecientas (700) camas para niños enfermos de ambos sexos hasta la edad de catorce años. El servicio de las salas está á cargo de hermanas de la caridad, cuya eficaz y abnegada asistencia difiere en mucho del servicio laico de la mayor parte de los hospitales de París.

De todas las provincias de Francia acuden diariamente padres infelices llevando á sus hijos víctimas de la terrible diátesis; y diariamente salen del hospicio, en totalidad ó en parte restituidos, aquellos para quienes no había habido esperanza de salud.

Allí se pueden seguir, paso á paso, todas las manifestaciones del estado escrofuloso, desde el simple iníarto ganglionar y la prominencia exagerada del labio superior, primeros indicios de la diátesis, hasta las monstruosas deformaciones del *lupus* y de la *coxalgia*. Esta última afección es tratada con éxito brillante por M. Menar, por la extensión permanente con aparatos *ad hoc*.

Instituciones de esta organización, dedicadas á una sola especialidad patológica, hacen honor á la nación que las posee, porque son grandes centros de adelantos científicos, donde cada enfermo es una página, por decirlo así, del vasto libro de la práctica, en que se pueden seguir síntoma por síntoma, manifestación por manifestación, las diversas etapas que recorre en su evolución una misma entidad patológica.

Es así como se explican los adelantos de la Medicina en Francia y la existencia de esas monologías médicas que son piedras angulares del edificio patológico.

Día por día alguna nueva adquisición confiere á Francia la supremacía de los progresos médicos ó la iniciación de los nuevos métodos de experimentación.

M. Brown-Sequard, el ilustre sucesor de Claude Bernard en la cátedra de Fisiología del Colegio de Francia, con sus célebres experiencias sobre los jugos orgánicos abre nuevos y extensos horizontes á las ciencias biológicas.

Sabido es ya por el mundo científico que la experimentación del eminente fisiólogo le ha permitido comprobar el valor terapéutico de estos nuevos agentes en el tratamiento de diversas afecciones del sistema nervioso. Así, en la ataxia locomotriz, en la diátesis, en la consunción pulmonar, en la neurostenia, ese agotamiento nervioso producido por la fatiga ó cansancio de los centros, las inyecciones de extracto cerebral, extraído por la compresión de la masa encefálica, ha dado resultados verdaderamente satisfactorios.

Igualmente el myxodema, afección degenerativa ante la cual la terapéutica había permanecido ineficaz, encuentra hoy un agente de gran valor en los jugos extraídos del cuerpo tiroideo. Y finalmente, en la enfermedad de Addison, que tiene como causa una alteración profunda de las cápsulas suprarrenales, la suma gravedad del pronóstico, casi siempre fatal, se atenúa notablemente con los jugos inyectados de las cápsulas lesionadas.

De esta serie de experiencias ¿podría deducirse *á priori* la presencia en los jugos orgánicos de un elemento ó principio esencial al cual atribuir los resultados obtenidos?

Los diversos orígenes orgánicos de los jugos empleados permiten sospecharlo y los novísimos descubrimientos de un notable médico de Rusia inducen á creerlo.

En efecto, el profesor Alexandre de Poehl de San Petersburgo por órgano de M. Gantier acaba de comunicar á la Academia de Ciencias de París que en sus experiencias sobre las inyecciones *brunsequardianas* ha aislado en el jugo extraído de ciertas glándulas importantes, de los ovarios, del páncreas y de la glándula tiroidea una sustancia activa animal, una *leucomaina*, cuya composición química corresponde á la fórmula $C^5 H^{14} A Z^2$.

El cloridrato puro de esta base inyectado bajo la piel á dosis centigrámicas, produce los mismos fenómenos que la inyección *brunsequardiana*, á saber: aumento de la tonicidad general del sistema y sobre excitación nerviosa. A esta leucomaina, pues, atribuye el sabio de San Petersburgo la vitalidad orgánica observada por M. Brown-Sequard en sus célebres inyecciones.

Por su acción fisiológica puede clasificarse la *espermina* entre los agentes activadores de la nutrición, pues bajo su influencia se aumentan las oxidaciones, los productos incompletamente oxidados como el ácido úrico desaparecen y el sistema general recobra su actividad y vigor por la más rápida eliminación de productos extractivos. Entre sus propiedades químicas posee la de excitar el poder de los oxidantes químicos; así en presencia del cloruro de oro ó de platino transforma rápidamente el magnesio en magnesia.

He aquí la última palabra de la ciencia en lo respectivo á esta cuestión de interés palpitante. Ayer no más fue lanzado al mundo científico el nuevo método, llamado á dotar de agentes, hasta ahora desconocidos, el ya vasto arsenal terapéutico. Y si aventurados juicios ó escepticismo científico pudieron atribuirlo á vaguesades de cerebro decadente, hoy recibe el nuevo método sanción acreditada por ulteriores experiencias.

Parece depender de una ley moral ineludible que en el juicio que forma la humanidad sobre toda invocación de resultados trascendentes, se extravíen los criterios, ó oscilen primeramente entre el escepticismo y la hipérbole antes de llegar al justo medio apreciador de la verdad de los hechos.

DOCTOR ELÍAS TORO

París: Julio 18 de 1892.

MARIA CASPERS DE AMENGUAL

Que sobre las reliquias de los muertos
Jamás litaras apañabas flores
Si no las riegos del afecto el llanto.

(HERNÁNDEZ)

¿Y cómo escribir (pensaba yo en las horas solennes de la tribulación) sobre el sepulcro de MARÍA, si "el dolor embarga el oficio de la lengua y los ojos pierden la luz con el peso de las lágrimas?"

Y quise dar tregua al hondo sufrimiento del desolado hogar, donde ella vivía al calor de los más entrañables afectos . . .

Y ahora me pregunto:

¿Será forzoso antever en el insondable arcano, como en ciertas fatalidades de la criatura, no solamente una enseñanza, sino hasta una gracia? ¿No será el suceso que nos contaba, algo así como un llamamiento á los que luchamos con incesante afán, aquí en el palenque eterno de la

9.5 Klavierstücke Op. 8 de Carlos Duarte (manuscrito)

C. Duarte 8

KLAVIER
STÜCK

Op. 8

CARLOS DUARTE M.

II

Presto Sarcástico sf

pp (clave de fa)

(clave de fa)

pp (clave de fa)

(clave de fa)

ff (clave de fa)

(clave de fa)

pp

This image shows a page of handwritten musical notation on a four-staff system. The notation is written in bass clef on both staves of each system. The first system begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes a series of rhythmic markings '7 7 7 7 7' on the right side. The second system starts with a *p* (piano) dynamic and features a triplet of notes, followed by a section with a wavy line and a *sff* (sforzando) marking. The third system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes another set of '7 7 7 7 7' rhythmic markings. The fourth system continues with *pp* dynamics and includes a *rit.* (ritardando) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and accidentals.

The image shows a page of handwritten musical notation on page 169. The score is organized into several systems of staves. The first system consists of two staves with dynamic markings *mf* and *mp*, and a *f* marking above a measure. The second system is more complex, with multiple staves and dynamic markings *sff* and *mp*. It includes the instruction "(clave de sol)" and features various rhythmic and melodic lines. The third system is separated by a dashed line and includes a measure marked "16" and dynamic markings *mf* and *p*. It contains a treble clef staff with notes and a bass clef staff with rhythmic markings. The fourth system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes, with dynamic markings *pp* and *f*. The instruction "(clave de sol)" is repeated throughout the page.

The image shows a page of handwritten musical notation on page 170. It consists of several systems of staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. Performance markings include dynamics like *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo), and articulation like accents. There are also handwritten annotations: "FA" and "(4)" in the first system; "(clave de fa)" in the second, third, and fourth systems; and "8va" with a dashed line in the second system. Rhythmic patterns are indicated by "y y" and "y y y y y". A circled diagram in the third system shows a complex chord structure with notes and accidentals. The page is filled with musical notation, including stems, beams, and various accidentals.

(clave de fa)

pp

sff

8va

(clave de fa)

pp (clave de fa)

8va

sff

4 7

4 7 7 7 7

(clave de fa)

4·5·73

III

LENTÍSSIMO

LEGATÍSSIMO.

pp

Handwritten musical notation for the first system. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of several chords and notes, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the start. There are some handwritten annotations above the staff, including a large 'N' and a double-headed arrow.

ppp

Handwritten musical notation for the second system. It continues with a treble clef and a key signature of one flat. The notation features a series of notes, some with slurs, and a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) above the staff.

ppp

Handwritten musical notation for the third system. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes with slurs and a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) above the staff. There is a vertical bar line in the middle of the system.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It consists of a series of notes with slurs.

(clave de sol)

p *ppp*

(clave de fa)

ppp *pppp S^{ub}.*

ppp

pp

pppp

p

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is labeled '(clave de sol)' and the bottom staff is labeled '(clave de fa)'. The music is written in a complex, somewhat abstract style with many accidentals and dynamic markings. The first system on the top staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a handwritten 'old' annotation. The second system on the top staff has a pianissimo (*ppp*) dynamic and a handwritten 'pppp S^{ub}.' annotation. The third system on the top staff has a *ppp* dynamic. The fourth system on the top staff has a *pp* dynamic. The fifth system on the top staff has a *pppp* dynamic. The sixth system on the top staff has a *p* dynamic. The bottom staff has corresponding musical notation and dynamics, including a *pppp* dynamic in the fifth system and a *p* dynamic in the sixth system. There are also some handwritten annotations like 'old' and 'S^{ub}.'.

pp
cresc. ff

pp

si (clave de sol)

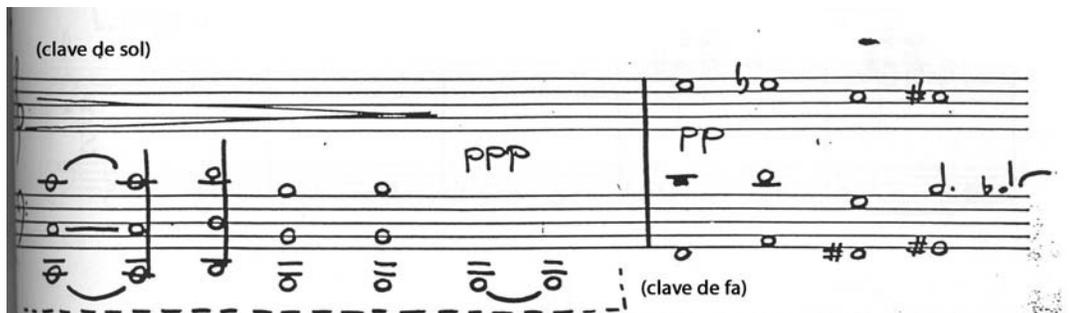
ppp cresc. (f) (clave de fa)

(clave de sol)

(clave de fa)

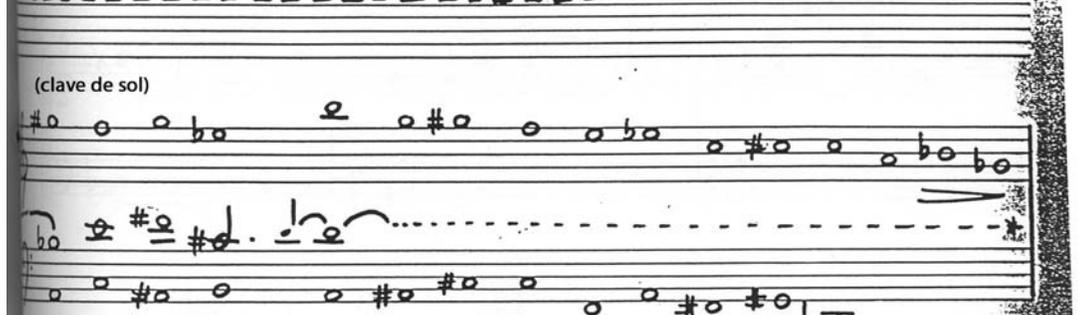
This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece. The page is numbered 175 in the top right corner. The notation is arranged in three systems, each consisting of two staves. The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The second system begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). There are also some markings that appear to be figured bass or performance instructions, such as "bassa" and "8va". The handwriting is somewhat sketchy, suggesting it might be a working draft or a composer's sketch. The paper shows some signs of age and wear.

(clave de sol)



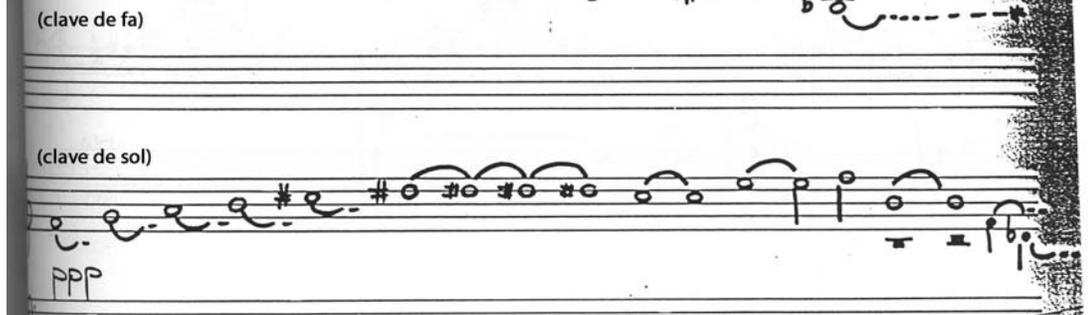
(clave de fa)

(clave de sol)



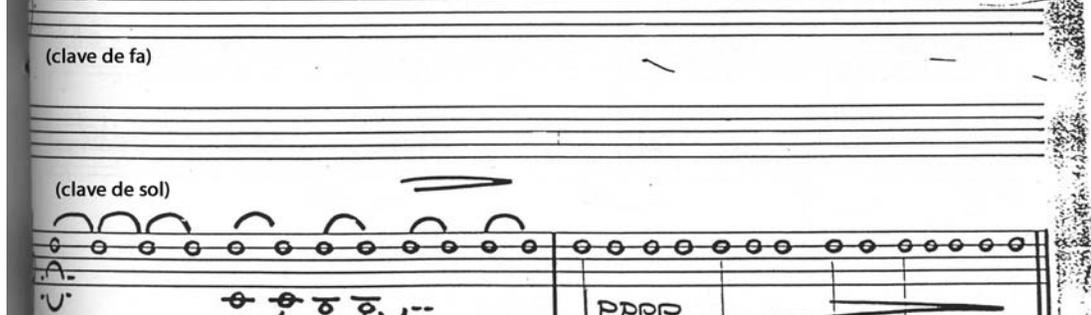
(clave de fa)

(clave de sol)



(clave de fa)

(clave de sol)



(clave de fa)