



PROYECTO

**Máster de Estudios Avanzados en
Interpretación**

MEAI

CURSO 2019-2020

Variaciones melódicas en ritmo de merengue venezolano

Proceso creativo en la interpretación del merengue venezolano

Palabras clave / Paraules clau / Key words

Clarinete / Clarinet / Clarinet

Merengue venezolano / Merengue veneçolà / Venezuelan merengue

Improvisación / Improvisació / Improvisation

Música venezolana / Música veneçolana / Venezuelan music

Música tradicional / Música tradicional / Traditional music

Estudiante: Jesús Vicente Alcívar Martínez

Director: Félix Pastor Olives

Con la aprobación del director del proyecto:

RESUMEN

El merengue venezolano es uno de los géneros más representativos de la música de raíz tradicional en Venezuela, junto al joropo y al vals. Su riqueza rítmica le confiere una aparente dificultad en la interpretación cuya intrincada reputación se afianza en el debate generado alrededor de la cifra indicadora que se debería emplear al momento de pautarlo. El presente trabajo recoge las características más importantes del proceso creativo que tiene lugar al momento de construir variaciones melódicas en la interpretación de un tema en el género de merengue venezolano. Se expone el origen y evolución del género, se definen las pautas inherentes a la improvisación dentro de cualquier género musical y, finalmente, se presentan las variaciones melódicas sobre el merengue *Na'Guará* de Juan Ramón Salcedo.

RESUM

El merengue veneçolà és un dels gèneres més representatius de la música d'arrel tradicional a Veneçuela, juntament amb el joropo i el vals. La seva riquesa rítmica li confereix una aparent dificultat en la interpretació que té una intricada reputació afermada en el debat generat al voltant de la xifra indicadora que s'hauria d'emprar al moment de pautar-lo. El present treball recull les característiques més importants del procés creatiu que es dona en el moment de construir variacions melòdiques en la interpretació d'un tema en el gènere de merengue veneçolà. S'exposa l'origen i l'evolució del gènere, es defineixen les pautes inherents a la improvisació dins de qualsevol gènere musical i, finalment, es presenten les variacions melòdiques sobre el merengue *Na'Guará* de Juan Ramón Salcedo.

ABSTRACT

The venezuelan merengue, along with the joropo and the waltz, is one of the signature styles of those rooted in traditional Venezuelan music. Its rhythmic richness lends it an apparent difficulty of interpretation, and this reputation for intricacy is further ensured by the debate around the rhythmic metre in which it should be outlined. The present work gathers together the principal characteristics

of the creative process that takes place in the creation of melodic variations on the interpretation of a venezuelan merengue theme. It explores the origin and evolution of the genre, delineates the inherent rules governing improvisation within any musical genre, and finally presents the melodic variations on the merengue *Na'Guará* by Juan Ramón Salcedo.

RESUMO

O merengue venezuelano é um dos géneros mais representativos da música tradicional na Venezuela, juntamente com o joropo e a valsa. A sua riqueza rítmica dá-lhe uma aparente dificuldade na interpretação, cuja complexa reputação afirma-se no debate gerado em torno de que tipo de compasso deveria-se utilizar no momento de escrevê-lo em pauta. Este trabalho presente reúne as características mais importantes do processo criativo que ocorre ao criar variações melódicas na interpretação de um tema no merengue venezuelano. Expõe-se a origem e a evolução deste género, definem-se as pautas inerentes à improvisação em de qualquer género musical, e finalmente, apresentam-se as variações melódicas sobre o merengue *Na'Guará* de Juan Ramón Salcedo.

RÉSUMÉ

Le merengue vénézuélien est l'un des genres les plus représentatifs de la musique traditionnelle au Venezuela, avec le joropo et la valse. Sa richesse rimiques à une apparente difficulté d'interprétation dont la réputation complexe est ancrée dans le débat généré autour du chiffre révélateur que vous devez utiliser lors de sa définition. Ce travail présente les caractéristiques les plus importantes du processus créatif qui doivent être prises en compte lors de la construction de variations mélodiques dans l'interprétation d'un thème du genre vénézuélien du merengue. On explique l'origine et l'évolution du genre, ainsi que les lignes directrices inhérentes à l'improvisation dans n'importe quel genre musical, et

finalément on present les variations mélodiques sur le merengue *Na´Guará* de Juan Ramón Salcedo.

ASTRATTO

Il merengue vénézuélien est un des genres plus représentatifs de la musique traditionnelle racinée en Venezuela, avec le joropo et le valzer. Sa richesse rythmique lui confère une apparente difficulté dans l'interprétation, dont la complexité réputation se renforce dans le débat généré autour de la notation/cifra, qui devrait être utilisée quand on s'y engage. Cette étude rassemble les caractéristiques les plus importantes du processus créatif qui a lieu quand on construit des variations mélodiques dans l'interprétation d'un thème, dans le genre merengue vénézuélien. On raconte l'origine et l'évolution du genre; on définit les lignes directrices inhérentes à l'improvisation à l'intérieur de n'importe quel genre musical et finalement on présente les variations mélodiques sur le merengue *Na´Guará* de Juan Ramón Salcedo.

DEDICATORIA

A mis padres Luisa Briceida Alcívar y Vicente Manabí Alcívar por darme la vida y por promover desde temprana edad mi encuentro con la música.

A todos y cada uno de los músicos que trabajan continuamente por la promoción y difusión de la música venezolana dentro y fuera de Venezuela. De forma especial a mi querido Ensamble Raudal.

A Narciso Ernesto Pichardo mi primer profesor de música.

A la memoria del maestro José Antonio Abreu Anselmi.

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta investigación y posterior concreción en el Trabajo Final de Máster fue posible gracias a la colaboración de muchas personas y su disposición permanente ante cualquier requerimiento o necesidad.

Gracias...

Al compositor Orlando Cardozo por la motivación que me dio en aras de realizar la presente investigación.

Al director del trabajo Félix Pastor y al profesor Albert Gumí por el interés mostrado en el merengue venezolano desde el inicio de las tutorías y por cada una de las orientaciones y sugerencias ofrecidas en torno a la estructuración, forma, redacción y estilo del presente TFM.

A Fátima Fernández por la asesoría brindada en lo relacionado con el diseño y diagramación del trabajo, así como por la gestión oportuna de recursos y herramientas inestimables.

A cada una de las personas que participaron directamente de la entrevista, así como también aquellas personas con las que tuve la oportunidad de conversar y cuyo dialogo de saberes derivó en una fuente inapreciable de información sumamente útil para la investigación, entre las que me permito mencionar a: Demian Martínez, Gorgias Sánchez, Eduardo Manzanilla, Cristóbal Soto, Aquiles Báez, Pablo Camacaro, José Antonio Naranjo (Toñito), Omar Acosta, Orlando Cardozo, Ylich Orsini (El ruso), Emmanuelle Saby, David Peña (El zancudo), Bartolomé Díaz, Andrés Barrios, Alberto José Requena (Cheché), Alan Troudart, Eddy Marcano, Juan Francisco Sans, Orlando Paredes, Alejandro Calzadilla, Jairo Toloza, Rafael Muñoz, Fernando Mellado, Wuylleimer Cáceres, y Eladio Reinón.

A la Escuela Superior de Música de Catalunya ESMUC por la oportunidad que me otorga al poder desarrollar y presentar la siguiente investigación alrededor del merengue venezolano.

INDICE

LISTA DE FIGURAS	x
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	4
EL MERENGUE VENEZOLANO.....	4
1.1 Merengue venezolano.....	4
1.2 Origen del merengue venezolano	5
1.2.1 La danza como género	7
1.2.2 De la danza al merengue	16
1.2.3 El Merengue.....	20
1.2.4 La música cañonera.....	24
1.3 Escritura del merengue venezolano.....	26
CAPÍTULO II	34
LA IMPROVISACIÓN	34
2.1 Improvisación como herramienta creativa.....	38
2.1.1 Del proceso creativo al resultado compositivo	42
2.1.2 Composición e improvisación.....	44
2.2 Posibles dificultades en la improvisación	46
2.3 Improvisación en la música venezolana.....	48
2.3.1 Grupos y ensambles.	49
2.3.2 Antecedentes de la improvisación en la música venezolana	51
2.3.3 El acompañamiento, de la danza al merengue	56
2.3.4 Recursos para la improvisación dentro de la música venezolana.....	63
CAPÍTULO III	71
Variaciones melódicas en ritmo de merengue venezolano	71
3.1 Una Guará (Na´Guará) - Juan Ramón Salcedo	71
3.2 Proposición escrita de las variaciones melódicas	77
CAPÍTULO IV	89
CONCLUSIONES.....	89

BIBLIOGRAFÍA	94
ANEXOS	106
Anexo 1: Ejemplos de composiciones en el ámbito académico y popular, así como de producciones discográficas alrededor del merengue	106
Anexo 2: Partitura del merengue <i>Un heladero con clase</i> de Luis Laguna. Extraída del cancionero <i>Al Ritmo Nuestro</i> , elaborado por la Asociación Civil ProCultura	112
Anexo 3: Aplicación de algunos de los recursos improvisatorios identificados en la investigación evidenciados en tres producciones discográficas.....	114
Anexo 4: Cuestionario aplicado a las quince personas consideradas para la investigación entre intérpretes y compositores	119

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fragmento de la danza-merengue titulada La Borinqueña, compuesta por Salvador Llamozas. Tomado de: “Revista Bigott” N° 27, año 1993.....	8
Figura 2: Danza La Cagüeña compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”	10
Figura 3: Danza La Simplona compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”	11
Figura 4: Danza N°1 compuesta por Juan V. Lecuna. Tomado de: “Juan V. Lecuna. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 6”	12
Figura 5: Ritmo de Habanera	13
Figura 6: Fragmento de la danza titulada La Genuina, compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”	13
Figura 7: Fragmento de la danza titulada La Genuina, compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”	14
Figura 8: Patrones rítmicos de acompañamiento más comunes en las danzas del siglo XIX.....	14
Figura 9: Fragmento de la danza titulada Merengue llamozaeado, compuesta por Ramón Delgado Palacios. Tomado de: “Ramón Delgado Palacios. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 5”	15
Figura 10: Danza titulada Mi primera danza, compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”	16
Figura 11: Fragmento de la obra Merengue, compuesta por Ramón Delgado Palacios. Tomado de: “Ramón Delgado Palacios. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 5”	17
Figura 12: Merengue titulado Compae Pancho, compuesto por Lorenzo Herrera. Tomado de: “100 Canciones Venezolanas Vol. 1”	19

Figura 13: Guasa titulada El Sebuacán, recopilada por Carreño y Vallmitjana. Tomado de: “100 Canciones Venezolanas Vol. 1”	19
Figura 14: Algunos patrones rítmicos presentes en composiciones de merengue venezolano del siglo XX	21
Figura 15: Fragmento del merengue titulado Barlovento, compuesto por Eduardo Serrano. Tomado de: “La música popular de Venezuela”	22
Figura 16: Notación del merengue en cifrado 2/4	27
Figura 17: Fragmento del merengue titulado La Zapoara, compuesto por Francisco Carreño. Tomado de: “100 Canciones Venezolanas Vol. 1”	27
Figura 18: Fragmento de la obra Un bal en rêve opus 26, compuesta por Teresa Carreño. Tomada de: “Six Morceaux de Salon, en IMSLP”	28
Figura 19: Notación del merengue en 2/4 y en 6/8	28
Figura 20: Fragmento del merengue titulado Canchunchú Florido, compuesto por Luis Mariano Rivera. Tomado de: “Arreglos corales de Rafael Suárez Vol. 1”	29
Figura 21: Fragmento del merengue titulado Los hijos de la noche, compuesto por Eduardo Serrano. Tomado de: “Arreglos corales de Rafael Suárez Vol. 1”	30
Figura 22: Notación del merengue en cifrado 5/8	30
Figura 23: Fragmento de la pieza N° 115 de la obra Mikrokosmos, compuesta por Béla Bartók. Tomado de: “153 Piezas Progresivas de Dificultad Ascendente Vol. 4, en IMSLP”	31
Figura 24: Notación del merengue en cifrado 11/16	32
Figura 25: Cuadro de fórmulas aparecidas en el libro de Ardila para el género Danza (1/2). Tomado del artículo “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”, de Juan Francisco Sans	58
Figura 26: Cuadro de fórmulas aparecidas en el libro de Ardila para el género Danza (2/2). Tomado del artículo “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”, de Juan Francisco Sans	59
Figura 27: Fórmulas N° 3,4,7,9,10, y 12 del cuadro comparativo ofrecido por Juan F. Sans	60
Figura 28: Acompañamiento del cuatro en el merengue. Tomado del “Método del cuatro venezolano” de Orlando Paredes	61
Figura 29: Acompañamiento en el merengue. Tomado de “100 Canciones Venezolanas Vol. 1” de José Peñín	61

Figura 30: Patrones rítmicos del acompañamiento en el bajo dentro del merengue venezolano	62
Figura 31: Patrones del acompañamiento rítmico dentro del merengue venezolano	63
Figura 32: Portada e índice del cancionero Al ritmo nuestro. Editado por ProCultura	67
Figura 33: Fragmento del merengue Un heladero con clase de Luis Laguna. Compases 1-17	68
Figura 34: Contraportada del LP Los Duaqueños Vol. 3	71
Figura 35: Partitura del merengue Na´Guará. Versión Ricardo Sandoval.....	72
Figura 36: Patrones rítmicos aparecidos en el merengue Na´Guará	73
Figura 37: Transcripción del merengue Na´Guará. Versión del Ensamble Raudal	74
Figura 38: Notas más importantes de la melodía en el merengue Na´Guará.....	75
Figura 39: Variación 1 de la sección A del merengue Na´Guará	78
Figura 40: Variación 2 de la sección A del merengue Na´Guará	79
Figura 41: Variación 3 de la sección A del merengue Na´Guará	79
Figura 42: Variación 4a de la sección A del merengue Na´Guará.....	80
Figura 43: Fragmento de El Avispero de Beto Valderrama Patiño. Compases 1-8	81
Figura 44: Variación 4b de la sección A del merengue Na´Guará.....	82
Figura 45: Fragmento de El becerrito de Simón Narciso Díaz. Compases 1-16.....	82
Figura 46: Variación 5 de la sección A del merengue Na´Guará	83
Figura 47: Patrón del acompañamiento rítmico en el merengue venezolano.....	83
Figura 48: Variación 1 de la sección B del merengue Na´Guará	84
Figura 49: Variación 2 de la sección B del merengue Na´Guará	84
Figura 50: Variación 3 de la sección B del merengue Na´Guará	85
Figura 51: Variación 4 de la sección B del merengue Na´Guará	86
Figura 52: Variación 5 de la sección B del merengue Na´Guará	87
Figura 53: Introducción del merengue Na´Guará versión Ensamble Raudal.....	88
Figura 54 Final del merengue Na´Guará versión Ensamble Raudal.....	88

INTRODUCCIÓN

La naturaleza de la improvisación y de la música son en esencia semejantes. La música es efímera, solo existe en el momento de su interpretación; aunque pueden encontrarse algunos “documentos” que evidencien aquel instante sonoro a pesar de su fugacidad, como partituras a título de preludio o grabaciones con función testimonial. Ya lo decía Eric Dolphy: “La música, una vez terminada, se ha disuelto en el aire. Nunca podrás recuperarla”. Al igual que la música, la improvisación puede considerarse como una celebración instantánea que transita inexorablemente en la relación existente entre el proceso creativo y el producto final común a cualquier manifestación artística.

Una de las muchas definiciones que pueden encontrarse sobre la improvisación plantea dicha actividad como la creación de música durante su interpretación. En esta misma línea pueden ubicarse múltiples definiciones que apelan a la utilización de términos compositivos para explicar dicho fenómeno, como *composición instantánea* o *composición en tiempo real*; tal vez para tratar de alcanzar la consideración de la cual ha gozado la composición a lo largo de la historia de la música sobre las otras actividades musicales que se pueden privar de la notación para su realización, como es el caso de la improvisación. En algunos casos el estudio o análisis de una obra musical se ha enfocado estrictamente en el producto final y no en el proceso de su creación, más aún cuando la escritura destaca como medio de transmisión, lo que sucede plenamente en la composición y lo que tal vez le confiere cierto carácter académico dentro de nuestra sociedad.

El presente trabajo busca describir la interacción que se da entre los distintos elementos interpretativos que surgen durante el proceso creativo de la improvisación y su caracterización en la música venezolana de raíz tradicional, especialmente dentro del género del merengue. Con la intención de asentar las bases en el campo de la investigación sobre la improvisación en la música popular venezolana, debido a la limitada existencia de material bibliográfico dedicado a las diferentes técnicas y recursos que suelen emplear algunos intérpretes en la

actualidad al momento de crear las variaciones melódicas en una determinada pieza.

El principal problema que puede suscitarse al momento de desarrollar la presente investigación es que cualquier clase de explicación (en este caso escrita) que pretenda plantearse en torno a la improvisación genera inevitablemente una distorsión de la misma ya que se estaría delineando un proceso que en su naturaleza es fluido y casi siempre empírico, sobre todo en el área de la música popular.

El trabajo está conformado por cuatro capítulos:

- El primer capítulo contextualiza al género del merengue venezolano exponiendo su origen, evolución, y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días, destacando aquellos aspectos considerados más resaltantes para la promoción y difusión del género. Así como también plantea la disyuntiva existente alrededor de las distintas alternativas de escritura disponibles.
- El segundo capítulo caracteriza al fenómeno de la improvisación a través de los elementos e interacciones más importantes que tienen lugar dentro de la actividad improvisatoria, y su relación aparente con otras actividades creadoras dentro de la música, como la composición. En este apartado se enmarcan los antecedentes de la improvisación dentro de la música venezolana También se exponen las posibles dificultades que se le pueden suscitar al improvisador, y se reseñan los distintos recursos utilizados para la improvisación dentro de la música popular venezolana.
- El tercer capítulo constituye el eje vertebrador de la presente investigación, ofreciendo las respectivas proposiciones de variaciones melódicas sobre la pieza en género de merengue *Na´Guará (Una Guará)* del compositor venezolano Juan Ramón Salcedo.
- Y finalmente el cuarto capítulo recoge las conclusiones obtenidas a lo largo de la labor investigativa, cuya concreción se perfila en la presentación de este trabajo final de máster.

CAPÍTULO I

EL MERENGUE VENEZOLANO

Es el único ritmo nacido en Caracas como producto del mestizaje. El único. No hay otro. Caracas no tiene otra forma musical. ¿Qué es Caracas? Merengue. ¿Qué es Buenos Aires? Tango. ¿Qué es La Habana? Son. Es lo que ha sido, es y será.

Rafael Salazar

El término *Merengue* del francés *meringue* tiene distintas acepciones. Puede entenderse como una referencia gastronómica al postre de color blanco hecho con claras de huevo batidas y azúcar. Puede hacer alusión a una persona de complexión delicada. También es un coloquio usado en Argentina, Bolivia, Paraguay, y Uruguay para referirse a un lío, o desorden. Y hasta puede ser utilizado para mencionar a un jugador o un fanático del equipo de fútbol Real Madrid. Sin embargo, en la mayor parte de América merengue tiene otro significado relacionado con un ritmo musical, cuya procedencia foránea en forma de danza fue acogido por esa zona y después de varias transformaciones tomó diversas formas musicales con características locales muy marcadas.

En las primeras décadas del siglo XX la ciudad de Caracas contempló el desarrollo de este género musical en una forma tal que se convirtió en un símbolo de la capital venezolana, de la misma manera que el tango en Argentina y el choro en Brasil.

1.1 Merengue venezolano.

En Venezuela el merengue es un género musical que emergió a finales del siglo XIX y que siempre se le utilizó para bailar. Ha sido uno de los más difundidos junto al joropo y al vals. Difiere completamente de su homónimo dominicano, coincidiendo solo en que ambas músicas eran comúnmente escritas para una pareja de baile.

Son varias las hipótesis que giran alrededor del origen del término *merengue* al momento referirnos a este género musical venezolano. Algunas fuentes señalan

que proviene de la palabra francesa *meringue* que denota al dulce ya mencionado, pero en Venezuela a esa mezcla se le conoce frecuentemente con el nombre de *suspiro*. Otra teoría maneja un fuerte vínculo con una danza popular haitiana del siglo XIX que tiene el mismo nombre. También hay la presunción acerca de que el término está relacionado con los vocablos africanos *muserengue* o *tamtam mouringue*. Y en algunos casos se le ha llegado a relacionar con la expresión *merry ring* característica en algunos bailes de las Antillas.

Este ritmo de compás “mocho” (que no tiene la punta, terminación o remate que debería tener por su naturaleza) protagonizó la cotidianidad de la ciudad de Caracas de los primeros decenios del siglo XX, en donde se convivía con la jocosidad y se expresaba el acontecer del país a través de la música.

El merengue era interpretado por agrupaciones que incorporaban trompeta, trombón, saxo, y clarinete, como instrumentos solistas; así como cuatro, bajo, y percusión, en el acompañamiento. La instrumentación variaba dependiendo de donde se ejecutaba el merengue tomando en consideración algunas características regionales. Es un género que nunca ha dejado de existir y de renovarse siempre abierto a diversas propuestas de actualización, y cuyas características rítmicas singulares lo proyectan como un gran ejemplo dentro de la música universal (Soto, 1998).

1.2 Origen del merengue venezolano.

A pesar de las importantes y no pocas investigaciones que se han hecho en torno a este género musical excepcional aun hoy se puede decir que el merengue tiene origen incierto, debido a las variadas teorías que existen sobre su historia y evolución. Un punto sustancial en esta confusión se debe a que existen o han existido algunos géneros con ese mismo nombre a lo largo del continente americano, como por ejemplo en: Venezuela, Santo Domingo, Haití, Puerto Rico, Cuba, y Colombia.

Luis Felipe Ramón y Rivera traza la idea de que el merengue proviene de dos “corrientes”, la europea y la africana. Teniendo en la cultura europea los estribillos y modelos armónicos, y en la cultura africana la mezcla de ritmos, timbres, y libertad melódica.

El merengue como géneroailable nació en la ciudad de Caracas y se extendió a otras regiones del país, adquiriendo en cada una de ellas características propias. Siempre se le ha utilizado para bailar (aunque la música tuviese letra incorporada) de la misma forma que la danza de la cual proviene según una de las varias teorías promulgadas alrededor del nacimiento del merengue, la propuesta por Luis Felipe Ramón y Rivera en su libro *La música popular de Venezuela* (1969).

(Soto, 1998) señala:

Es frecuente en la cuenca del mar Caribe el fenómeno de transformación de la contradanza, de origen europeo y muy de moda como músicaailable durante todo el siglo XIX, en géneros locales llamados danzas, próximos a la contradanza y a muchos de los bailes de salón de las familias adineradas del Caribe hispanoparlante de la época. (p.220)

La hipótesis que plantea el nacimiento del merengue en la llamada danza-merengue tiene su principal fundamento en el hecho de que la danza (que conforma la contradanza criolla a dos partes) incorpora el uso de tresillos en el primer tiempo del acompañamiento que sumado a las dos corcheas finales del compás en 2/4 erigiría la forma en la que usualmente se escribe el merengue hasta que se detecte la “incorrección” en tal escritura. Evidentemente hay una transformación sustancial entre la danza/danza-merengue de 1880 hasta el merengue tal como lo conocemos hoy en día.

(Ramón y Rivera, 1976) dice al respecto:

[...] “El paso estilístico y social de aquellas piezas al merengue, debe haberse producido cuando los músicos de las orquestas populares de Caracas aligeraron el movimiento y expresaron el ritmo tal como lo sentían y sabían de oído, en un 5x8 con la última corchea acentuada” (p.89).

1.2.1 La danza como género.

La danza fue uno de los géneros comunes dentro del repertorio de baile en la América Latina decimonónica. El hecho de que cada región le haya impreso su estilo local es lo que permite la aparición de aquellos elementos que caracterizan y diferencian la música de cada una de las naciones del continente. (Soto, 1993) asegura que “Las referencias musicales más antiguas que se tienen del merengue en Venezuela son unas partituras de danza-merengue de la segunda mitad del siglo XIX” (p.37).

Danza, danza-merengue, o tango-merengue como se le conocía en aquella época, eran pequeñas obras divididas en dos partes, de estructura armónica y forma sencilla, en las que se empleaban notas largas, grupetos, y otros adornos como elemento melódico que le confería cierta elegancia y gusto exquisito, como un reflejo de aquella sociedad para la que fue escrita (Peñín, 1997).

La danza tuvo un rol primordial en el desarrollo de la música latinoamericana del siglo XIX y en Venezuela constituyó uno de los géneros más importantes en los bailes de salón. Con frecuencia se le ha tratado como un género de origen popular limitándola a la tradición oral, pero no hay nada más alejado de la realidad ya que su aparición y desarrollo en tierras venezolanas se encuentran arraigadas en la tradición escrita. Varias referencias textuales dan cuenta de ello en diversas investigaciones. Como por ejemplo Juan Francisco Sans (1999).

La danza era una de las piezas que conformaban la *Suite* dentro de un *Turno de Baile*. (De Benedittis, 2002) comenta al respecto: “A las damas acostumbran pedirles todo un turno, (...) que se compone de tres o cuatro piezas y termina con la danza” (p.75). Las otras piezas además de la danza solían ser: valeses, polcas, y mazurcas. Las danzas utilizadas en el turno de baile diferían de aquellas que se interpretaban en salas de concierto, siendo estas últimas un poco más elaboradas.

(Sans, 1999) señala:

Los géneros coreográficos nuevos se crean generalmente sobre piezas musicales preexistentes. Al quedar sancionada por el uso una práctica determinada, los

compositores comienzan a crear obras especialmente para ese tipo específico de baile, y así, la coreografía suele traspasar su nombre el nuevo género musical. (p.48)

Pareciera que lo señalado por Sans fue lo que sucedió con la danza. Algunos ejemplos importantes que pueden citarse dentro de la producción del siglo XIX alrededor de la danza/danza-merengue son: *Cuando danza* de José Ángel Montero. *La Borinqueña* danza-merengue de Salvador Llamozas publicada en el primer número del semanario literario y de las bellas artes "El Zancudo" (01-02-1880). *Virginia* de José Vicente de Aramburu publicada en marzo de 1880. *La Aurora* de Rogerio A. Caraballo publicada en abril de 1880. *La coqueta* de Alejo Tupano publicada en octubre de 1880. *La perla* de Lino J. Arvelo publicada en abril de 1881. *Las rosas* de Ignacio E. Bustamante publicada en junio de 1881. *Esquina de Colón* de Ramón Delgado Palacios publicada en noviembre de 1881. Y *Recuerdos del Teatro Naar* de Heraclio Fernández. Todas aparecidas en el semanario ya mencionado.



Figura 1: Fragmento de la danza-merengue titulada La Borinqueña, compuesta por Salvador Llamozas. Tomado de: "Revista Bigott" N° 27, año 1993.

Durante el siglo XIX la gesta emancipadora suscitada en gran parte del continente americano transmite ese sentimiento nacionalista al mundo artístico, particularmente en la música. Se introducen y afianzan diversas piezas europeas como: la contradanza, los rigodones, los lanceros, las cuadrillas, entre otras; siendo la contradanza y el vals las más aceptada en la Venezuela decimonónica. De las dos formas de contradanza que se dan en Europa, inglesa y francesa, es la segunda la que se expande por toda Venezuela apegada a los *bailes de cuadro* que precisaban de un guía y maestro de baile. Esta contradanza de salón con sus cuatro figuras principales se nacionalizó en una contradanza criolla a la que se le fueron incorporando figuras cada vez más complejas, para el disfrute de los danceros. El protagonismo coreográfico fue mermando y aquella contradanza criolla sufrió una transformación paulatina hacia un aire instrumental con dos partes bien definidas.

(Salazar, 1987) opina que “la danza venezolana es una contradanza lenta” (p.24). En la misma línea (Sans, 1999) señala que podríamos estar hablando de un mismo género con dos denominaciones distintas. Si se requiere una diferenciación entre ambos términos obedecería a razones coreográficas y no musicales. Esa imperiosa necesidad de distinguir entre la música de la danza y la música de la contradanza fue lo que generó las diversas denominaciones de: danza criolla, danza zuliana, danza habanera, entre otras.

No fue hasta principios del siglo XX cuando ya algunos compositores de formación académica se atrevieron a escribir merengues con nombres propios, sin emplear el término *danza*, piezas cuya estructura era más o menos tradicional. Es necesario acotar que durante el siglo XIX el término *merengue* estaba relacionado con el géneroailable cuya esencia se manifestaba en la segunda parte de la *danza*, porque la primera era una especie de paseo. Lo que terminó sucediendo en el siglo XX es que la danza se convirtió en un gran merengue, en el cual ya no se “paseaba” sino que se “merengueaba” de principio a fin.

A continuación, se describen algunas características de la danza del siglo XIX con la intención de definir los parámetros comunes con el género al que dio origen.

- Estructura: Tiene forma bipartita, en la que ambas partes guardan una relación contrastante. La primera parte, conocida como paseo suele ser una marcha, polka, o contradanza; generalmente tiene una estructura de ocho compases con repetición. La segunda parte por el contrario tiene un aire más movido y cuenta con dieciséis compases escritos sin repetición. En total la pieza tendría una estructura simétrica de 32 compases (16 + 16), aunque pueden existir danzas que repitan la parte B teniendo una estructura de 16 + 32. En la segunda parte de la danza, como ya se mencionó están los elementos que más se relacionan con el merengue venezolano. Las frases son de ocho compases divididas en dos períodos de cuatro compases, que a su vez se subdividen en dos motivos de dos compases.

La Cagüena

Federico Vollmer
Edición: Eduardo Lecuna

Danza

Piano

Figura 2: Danza La Cagüena compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”.

- Melodía: es sencilla y con un registro predominantemente agudo. En el comienzo de la segunda parte es común el uso de la anacrusa. Se acostumbra a que el movimiento sea por grados conjuntos. Son frecuentemente usadas las *acciaccaturas* y apoyaturas como recursos ornamentales. El final de la melodía suele ser en tiempo fuerte. No son habituales las danzas con melodías secundarias, sino por el contrario una sola melodía con acompañamiento.

La Simplona

Federico Vollmer
Edición: Eduardo Lecuna

Danza

Piano

Figura 3: Danza La Simplona compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”.

Danza 1

Juan Vicente Lecuna
Edición: Oswaldo Briceño y Eduardo Lecuna

Piano

The musical score for "Danza 1" is presented in six systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins with a piano (Piano) dynamic. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system continues the development. The third system features a section marked "loco" and "pp" (pianissimo). The fourth system includes a section marked "loco" and "p" (piano). The fifth system has a section marked "loco" and "p". The sixth system concludes the piece with a section marked "loco" and "mf" (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 4: Danza N°1 compuesta por Juan V. Lecuna. Tomado de: "Juan V. Lecuna. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 6".

- Ritmo: la segunda parte de la danza es la que está escrita a dos cuartos en ritmo de habanera con tresillo en el primer tiempo y dos corcheas en el segundo, lo que define al merengue tal como lo conocemos hoy. Usualmente el patrón de acompañamiento que el compositor elige para la segunda parte de la danza se mantiene hasta el final. (Sans, 2009) dice que “el compás del merengue venezolano deriva de un antecedente histórico que es la danza, género escrito por lo regular, en 2/4” (p.124).



Figura 5: Ritmo de Habanera.

Al escuchar una danza se percibe una sensación de ritmo amerengado debido al aire que le imprime el patrón de cinco valores presentes en el patrón rítmico ilustrado en el ejemplo anterior. Si en una danza el tresillo está ausente en la melodía, el acompañamiento toma fundamental importancia en la definición del género.



Figura 6: Fragmento de la danza titulada *La Genuina*, compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”.

El fragmento anterior es parte de la melodía de la danza *La Genuina* entre los compases 9 y 12. Extracto de la melodía que por sí solo y abstraído de esa forma no aparenta ser una danza.



Figura 7: Fragmento de la danza titulada La Genuina, compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: "Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9".

Mostrando la melodía junto al acompañamiento en el fragmento anterior se puede observar que el movimiento de la mano izquierda le da el aire de danza que hacía falta para reconocer a la pieza como tal.

Algunos compositores venezolanos decimonónicos como Pedro Elías Gutiérrez, Teresa Carreño, Federico Vollmer, entre otros, utilizaron frecuentemente en sus obras los siguientes patrones rítmicos.

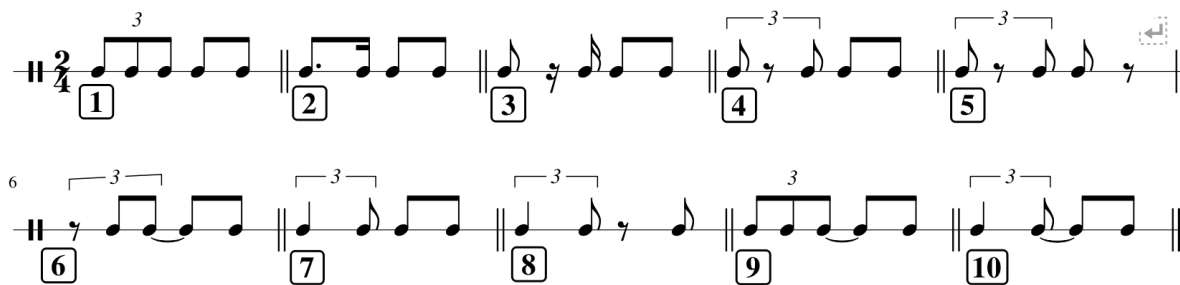


Figura 8: Patrones rítmicos de acompañamiento más comunes en las danzas del siglo XIX.

De la figura anterior se puede deducir que no era usual comenzar el acompañamiento con un silencio en la primera corchea del compás. También se puede evidenciar la similitud que hay entre algunos patrones, como por ejemplo entre el patrón 2 y el patrón 4. Hubo compositores como Ramón Delgado Palacios que hicieron confluir varios patrones en algunas de sus obras según lo requerían las diversas frases musicales.

The image shows a piano score for a piece titled 'Merengue llamozaeado'. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with many triplets indicated by a '3' over a bracket. Dynamic markings include piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). There are also some articulation marks like accents and slurs. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 9: Fragmento de la danza titulada Merengue llamozaeado, compuesta por Ramón Delgado Palacios. Tomado de: "Ramón Delgado Palacios. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 5".

- Armonía y tonalidad: en la mayor parte de los casos las tonalidades consideradas para componer una danza tenían pocas alteraciones. Existen modulaciones pasajeras a tonalidades vecinas y se usan tonalidades relativas. Los acordes se encuentran en estado fundamental o primera inversión principalmente.

Por lo general la armonía se mueve a razón de dos compases de la forma I - I - V - V, o inclusive puede darse un flujo armónico a dos compases en la forma I - V - I - V.

Se suelen emplear las funciones tonales principales (I, IV, y V). En ocasiones se empleaba el doble retardo de la dominante al final de la pieza.

Mi Primera Danza

Federico Vollmer
Edición: Eduardo Lecuna

Danza

Piano

The musical score is for a piano piece titled "Mi Primera Danza" by Federico Vollmer. It is in the key of G major (one sharp) and 2/4 time. The score is presented in four systems. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system includes first and second endings. The third and fourth systems feature triplets in both hands. The piece concludes with a double fermata on the dominant chord.

Figura 10: Fragmento de la danza titulada *Mi primera danza*, compuesta por Federico Vollmer. Tomado de: “Federico Vollmer. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 9”.

1.2.2 De la danza al merengue.

La danza del siglo XIX fue experimentando ciertas transformaciones tanto en el nombre como en la estructura. En cuanto a la forma de citar al género se pueden mencionar autores como José Ángel Montero (1839-1881) quien denomina algunas de sus danzas como *danza-merengue* o *dengue*. Ya Ramón Delgado Palacios (1863-1902) que también empleaba el término *danza-merengue* comienza a hacer mención directa al merengue a secas en algunas de sus obras, como en la danza *Encanto* (26-05-1902) en la que incluye la dedicatoria “*Un merengue para ti*” y en sus danzas *Merengue*, y *Merengue Llamoseado*.

Merengue

Ramón Delgado Palacios
Edición: Juan Francisco Sosa

Moderado

Piano

7

13

19

23

28

con mucha gracia

ff

1. 2.

L. J. S. DE ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

©) En sus c. todos los derechos reservados en el extranjero. El su uso sin el consentimiento de la editora.

Figura 11: Fragmento de la obra Merengue, compuesta por Ramón Delgado Palacios. Tomado de: "Ramón Delgado Palacios. Obras completas para piano. Clásicos de la literatura pianística venezolana Vol. 5".

La estructura tuvo cambios en torno a la duración/extensión de la segunda parte de la danza, lo que se evidencia en el alargamiento de las segundas partes con hasta dieciséis compases repetidos. Dentro de estos cambios que sufrió la estructura es importante destacar que ese “aire de habanera” de la segunda mitad de la pieza predominó en toda la obra. Al respecto señala (Sans, 2009):

El merengue propiamente dicho se consolida en el período entre los dos siglos [XIX-XX], cuando la habanera de la segunda parte comienza a ser aplicada por igual a la primera. La danza se convierte entonces en merengue, pero conserva aún el compás del género que le dio origen histórico (p.129).

En muchos merengues se conserva una estructura dividida en dos partes como legado evidente de su predecesora la danza. La armonía se mantiene esencialmente en acordes y cadencias cercanos a la tonalidad principal como en la danza. Lo cual puede observarse en el merengue *Compae Pancho* también conocido como *Compay Pancho* o *Compadre Pancho*, compuesto por Lorenzo Herrera (1896-1960). Dicho merengue suele ser la pieza que se toma como punto de partida en la enseñanza del cuatro venezolano (instrumento de cuerda pulsada que posee cuatro cuerdas afinadas a razón de: La³, Re⁴, Fa^{#4} y Si³).

La incorporación de texto en el merengue fue un aspecto importante dentro de su evolución. Apunta (Cardozo, 2013) “Desde sus inicios, la letra de los merengues tuvo carácter lúdico, ya que era uno de los géneros favoritos que sonaban en los *mabiles*, interpretados por agrupaciones de música cañonera” (p.32). Los mabiles fueron locales nocturnos que funcionaban como casas de citas y en los que se podía bailar, ahí se dio acogida a aquel género de letras picarescas y forma de bailar un poco obscena. (Sojo, 1987) llegó a tildar de “sicalíptico” el lenguaje del merengue, género que según él “se extendía como la mala yerba en tierra fértil”.

COMPAE PANCHO

Lorenzo Herrera

RAPIDO

Oi-ga, com-pa-e Pan-cho, lo que me pa-sa no sa-be us-ted: que
la ne-gri-ta del ran-cho con el pul-pe-ro a-yer se me fue.
Ay, mi com-pa-e si us-ted la ve:
dí-ga-le por su hi-ji-to, com-pa-e Pan-cho, vuelva o-tra vez.

2. Oiga, compae Pancho
entre ella y yo no ha pasao ná,
sólo que la camisa
me la planchó muy alminoná.

3. Oiga, compae Pancho,
lo que pasó se lo contaré:
palabras acaloradas
y luego el puño que se me fue.

4. Oiga, compae Pancho,
lo que me pasa lo entiende usted:
me siento enguayabao,
no tengo gusto ni pá café.

Figura 12: Merengue titulado *Compae Pancho*, compuesto por Lorenzo Herrera. Tomado de: "100 Canciones Venezolanas Vol. 1".

EL SEBUCÁN

Rec.: Francisco Carreño
y A. Vallmitjana

ALEGRE

El te-jer del se-bu-cán es de gran fe-li-ci-dad. El
dad: pe-ro pa-ra des-te-jer-lo es-tá la di-fi-cul-tad, pe-ro
pa-ra des-te-jer-lo es-tá la di-fi-cul-tad, pe-ro -tad.

Figura 13: Guasa titulada *El Sebucán*, recopilada por Carreño y Vallmitjana. Tomado de: "100 Canciones Venezolanas Vol. 1".

1.2.3 El Merengue.

Para 1920 ya el merengue había adquirido gran popularidad. Tenía su propio espacio en los mabiles, y en las festividades de la ciudad. (Soto, 1998) describe lo siguiente:

En los Carnavales, la orquesta, montada en un camión, encabezaba al son del merengue y del pasodoble el desfile de carrozas y reinas, para luego proseguir en los templetes, donde el pueblo bailaba y se divertía hasta la madrugada, escuchando como los instrumentos solistas (trompeta, trombón, saxo, y clarinete) y hasta los cantantes descargaban improvisando sobre el fuerte acompañamiento de cuatro, bajo, y percusión. (p.221)

El 23 de mayo de 1926 comenzó a transmitir en amplitud modulada desde Caracas, AYRE, la primera emisora de radio venezolana. La aparición de la radio en Venezuela contribuyó a la difusión del merengue a través del trabajo de importantes artistas y agrupaciones, tales como: Los Criollos, Lorenzo Herrera, el Dúo Espín-Guanipa, el Trío Cantaclaro, Los Cantores del Trópico, la Estudiantina Caracas, César del Ávila, La Orquesta de Luis Alfonso Larraín, y la Banda Marcial de Caracas, entre otros.

El desarrollo de la radiodifusión permitió la divulgación de los diversos tipos de música regional a través de la realización de programas en vivo en los cuales el merengue y la diversión oriental formaban parte importante de la lista de éxitos radiales. Podían encontrarse las denominaciones *tango-merengue*, *tango-criollo*, *tango-venezolano*, *guasa*, o *guasa criolla*. Las cuales se utilizaban en este momento para referirse a los mismos ejemplos musicales. Al vocablo *tango* se le atribuyen raíces africanas, mientras que a la *guasa* se le confiere un origen caribeño, y ofrece una connotación burlesca (Soto, 1998).

En esa época de oro del merengue (1920-1940) quedaron definidas las características estilísticas del género que se han mantenido durante las diversas innovaciones que ha experimentado el merengue venezolano (Soto, 1993).

- Estructura formal de dos partes (excepcionalmente pueden ser más). En ocasiones, una de estas partes hace función de coro o estribillo.

- Frases compuestas por un número par de compases (respondiendo a la necesidad de baile).
- Armonía básicamente diatónica. Con el uso de modulaciones sencillas (comunes en la música popular de la época).
- Varias formas distintas de interpretarlo desde el punto de vista rítmico y en relación directa con la forma de escritura. Principalmente 2/4, y 5/8.

Dentro del aspecto rítmico no se puede dejar de mencionar la particularidad de que el bajo que acompaña suele utilizar tres notas de un tercio de duración cada una (tanto en 2/4 como en 5/8). Así como también es importante acotar que a menudo aparecen grupos de semicorcheas consecutivas en la melodía, cuya presencia genera una polirritmia intrincada con respecto al acompañamiento. Señala (Soto, 1993): “Estamos entonces ante el caso poco común en que no podemos definir a un género musical por su estructura rítmica entendida en un sentido usual” (p.41).

La complejidad rítmica de la melodía en el merengue venezolano viene dada por la división del compás en cinco tiempos y sus posibles subdivisiones.



Figura 14: Algunos patrones rítmicos presentes en composiciones de merengue venezolano del siglo XX.

Un personaje importante dentro de la promoción y difusión del merengue venezolano fue el maestro Eduardo Serrano (1911-2008) músico, compositor, y arreglista venezolano quien escribió en 1941 el merengue *Barlovento*, pieza que le ha dado la vuelta al mundo en su idioma original. En ella, Serrano se adelanta al conflicto gráfico y coloca un número cinco para cada uno de los grupos melódicos en cada compás.

BARLOVENTO

Merengue Venezolano

LETRA Y MÚSICA DE EDUARDO SERRANO

Bar-lo-ven-to, Bar-lo-ven-to, tie-rra ar-dien-te del "tam-bor",
tie-rra de las "fu-li-as" y ne-gras fi-nas, que lle-van de fes-ta
sus can-tu-ras pre-las al son de las cur-ve-tas ti-tan-qui-nas y de las
mi-nas, al mi-nas Sa-bro-so que mue-ve el cuer-po la bar-lo-ven-te

Figura 15: Fragmento del merengue titulado Barlovento, compuesto por Eduardo Serrano. Tomado de: "La música popular de Venezuela".

Eduardo Serrano emplea grupos de semicorcheas y síncopas que le otorgan ese sello inconfundiblemente criollo a la composición.

La aparición de géneros musicales foráneos (tango argentino, ranchera mexicana, mambo, son cubano, foxtrot, entre otros) dentro de la programación de la radio en la década del 50, aunado a la inexistencia de una estructura eficaz de producción discográfica en Venezuela, provocó que el merengue fuera desplazado. En ese

proceso las distintas orquestas se vieron obligadas a renovar su repertorio, incorporando las nuevas tendencias musicales y relegando al merengue. Luego, incluso la gente comenzó a amenizar sus fiestas con la radio y el llamado *pick up* en sustitución de los músicos en vivo.

Es importante considerar que tal vez el merengue como género no haya sufrido una declinación total, ya que continuó presente en determinados núcleos sociales, bien sea por condiciones académicas y/o geográficas o por el trabajo realizado por algunos artistas, como el Quinteto Contrapunto y los Antaños del Stadium. El fuerte nacionalismo de aquella época propiciado por la sucesión de gobiernos civiles y militares entre 1941 y 1958 permitió la inclusión del merengue en la educación formal a través del repertorio coral y de estudiantinas (Soto, 1998). Sin embargo, aquella condiciónailable del género cuya expresión se manifestaba en los mabiles, con los cañoneros y las orquestas de la calle se perdió.

Si bien el merengue vio de cierta forma mermado su protagonismo como géneroailable, a partir de la década del 60 el merengue tomó un nuevo respiro que le permitió sobrevivir como género musical hasta nuestros días. Este nuevo impulso vino dado por intérpretes que incluyeron al merengue en sus producciones manteniéndolo dentro del estilo, y cuyo éxito y reconocimiento fue fundamental en esta labor cultural de rescate. Estos intérpretes solistas y las agrupaciones vocales e instrumentales, han constituido una referencia notable para quienes hoy continúan desarrollando y promoviendo el género del merengue, entre otros tantos de los que conforman la rica acuarela musical venezolana.

En esta tarea de promoción y difusión del merengue entran varios personajes en escena. Desde las agrupaciones que hacen música popular venezolana de raíz tradicional hasta los que interpretan la música venezolana con matices de fusión dentro de diversos estilos y corrientes estéticas. Pasando por los conjuntos populares, compositores, solistas, noveles talentos y artistas reconocidos, y aquellas agrupaciones de cámara de corte académico (con instrumentos de música popular o no).

1.2.4 La música cañonera.

Coexistieron en la Caracas de antaño dos tendencias musicales importantes. Una de ellas era la serenata, en la cual los cantantes de repertorio romántico que agasajaban a las jóvenes damas de la ciudad al pie de sus ventanas se hacían acompañar por instrumentos como el cuatro, la guitarra, la mandolina, el violín, el arpa, las maracas, y la charrasca de metal, entre otros. Por otro lado, estaba la música que se desarrollaba en los mabiles, donde se disfrutaba al ritmo del merengue rucaneao con instrumentos más estridentes. La palabra “rucaneao” sirve de apodo al merengue caraqueño y proviene de la golosina amelcochada llamada rúcano preparada a base del tuétano de la vaca típica de algunas regiones del país. Los grupos “mabileros” solían emplear el esquema característico del jazz en las piezas que interpretaban, sobre todo en los merengues. Iniciaban con la melodía, repetían el mismo ciclo armónico mientras los músicos improvisaban, y terminaban de nuevo con la melodía. La mayor parte de las veces esto sucedía sin la existencia de un arreglo escrito.

El merengue tuvo su mayor apogeo entre 1920 y 1940, en parte gracias a los *cañoneros*, músicos de retretas y parrandas, que llevaron el merengue a plazas, templetos, y a los zaguanes de las casas en épocas de carnaval y otras celebraciones populares. Su nombre se debe a que anunciaban su llegada haciendo detonar un pequeño cañón o trabuco de bambú lleno de carburo de calcio y agua (como lo hacían en otrora los grupos que cantaban aguinaldos y villancicos durante las navidades). Luego de ese cañonazo interpretaban merengues, valeses, joropos, y pasodobles, acompañados de cuatro, guitarra, mandolina, rallo, además de violín, flauta, o clarinete, como instrumentos solistas. Estos músicos hacían uso de sus habilidades musicales (vocales e instrumentales) acompañando cualquier tipo de celebración popular sin previa contratación. Finalizado el concierto los músicos esperaban ser retribuidos con cualquier tipo de colaboración (dinero, bebida, o comida). Se dice que el presidente venezolano Juan Vicente Gómez (amante de este tipo de música) fue quien comenzó a llamarlos cañoneros, término que tuvo varios detractores (sobre todo los músicos profesionales) porque era asociado a

borrachos que salían a tocar y a cantar cambio de un “traguito” o “pasapalo”. Dichas conformaciones musicales fueron creando un estilo propio y particular amparados en su instrumentación y repertorio, cuya esencia fue posteriormente imitada y reproducida por grandes orquestas comerciales. El merengue fue el ritmo preferido de los cañoneros por su plasticidad. Fungiendo como una especie de jazz criollo, en el cual se podía improvisar con los instrumentos que hubiese.

Enmarcado en esta figura de actuación musical emergió el término “vente tú”. Era la frase que decía el organizador del “toque” cuando seleccionaba a los músicos que estarían participando en las fiestas de esa noche.

– ¿Tú qué tocas?

– Clarinete.

– Bueno, vente tú. Y tú el del sombrero, ¿Qué tocas?

– Guitarra.

– Vente tú también.

Luego de estas conversaciones recurrentes en algunos puntos concurridos del centro de Caracas, como la esquina de La Torre, la esquina de Pepe Alemán, o la Plaza López, quedaron instauradas las orquestas “Vente Tú”.

El repertorio de la música cañonera abarcaba merengues, joropos, valeses, y pasodobles, como ritmos propios. Sin embargo, como el objetivo principal era interpretar música que fuese agradable para todos y que permitiera bailar y divertirse se incluían algunos ritmos que formaban parte de la actualidad musical de la ciudad tales como: ragtime, foxtrot, rumbas, guarachas, boleros, y sonos. No obstante, el hijo predilecto de los cañoneros siempre fue el merengue, lo que permitió que el género se convirtiera en la banda sonora de la cotidianidad caraqueña.

1.3 Escritura del merengue venezolano.

La forma de plasmar el merengue venezolano en el pentagrama es un tema que ha generado diversos criterios y opiniones, algunas defendidas desde el punto de vista empírico y otras respaldadas con investigaciones sustentadas en pruebas históricas y documentales. En la bibliografía disponible al respecto podemos destacar el trabajo realizado en 1976 por el musicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera en su libro titulado *La música popular de Venezuela*, y por otro lado uno de los más recientes, el aporte del catedrático Juan Francisco Sans en su artículo titulado *Algunas consideraciones adicionales sobre el ritmo y la notación del merengue*, publicado en 2009.

La variedad presente en sus patrones rítmicos puede generar la percepción (en aquellos no acostumbrados a escucharlo) de que el merengue carece de identidad. El problema radica en que ningún solo compás por sí solo exhibe lo que ocurre en el merengue venezolano con veracidad absoluta. Es decir, ninguna notación logra implicar en una sola cifra todas aquellas inflexiones que ocurren dentro de cada compás, con diversas prolongaciones que se exteriorizan en múltiples síncopas y acentuaciones desplazadas en cualquiera de los cinco tiempos.

Otro óbice en la elección de un único cifrado para la notación de merengue venezolano radica en las marcadas diferencias ostensibles en cuanto a velocidad, acentuación, articulación, expresividad, e instrumentación, del merengue como expresión popular en las diversas regiones del territorio venezolano.

El profesor Carlos García Carbó destacado investigador de la música popular y tradicional venezolana expuso lo siguiente en su conferencia *El merengue venezolano* (Caracas, 1998) reseñado en (Soto, 1993) "Para mí en realidad lo de la estructura de compás no conforma un problema fundamental como lo es la presencia de un patrón rítmico básico de cinco notas" (p.40).

La fórmula llamada “tradicional” por algunos investigadores como Miguel Ástor (1997), es la escrita en cifrado de 2/4 constituida por un tresillo de corcheas en el primer tiempo, y dos corcheas en el segundo tiempo. Esta fórmula ha sido empleada por muchos compositores del siglo XIX, y por otros tantos del siglo XX.

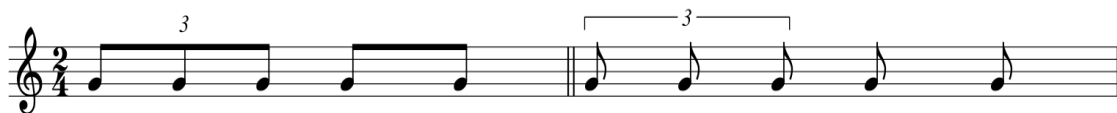


Figura 16: Notación del merengue en cifrado 2/4.

LA ZAPOARA

Rec.: Francisco Carreño

ALEGRE

Lle - gando a Ciudad Bo - lí-var, me di - jo, u-na gua - ya - ne - sa
que si co-mía la za - poa-ra le qui - ta-ra la ca-
be - za. Lle - Me la co - mí, ay, qué a - tro - ci -

Figura 17: Fragmento del merengue titulado La Zapoara, compuesto por Francisco Carreño. Tomado de: “100 Canciones Venezolanas Vol. 1”.

El merengue se consolidó entre los siglos XIX y XX cuando la habanera se comenzó a aplicar a las dos partes de la danza (paseo y merengue). La danza se transformaría en merengue, pero conservando el compás (2/4) de su antecesor. No obstante, y como lo expone (Sans, 2009), también se escribieron danzas en otros compases durante el siglo XIX, lo que evidencia que “no es el compás lo que signa el género” (p.129). La reconocida pianista venezolana Teresa Carreño (1853-1917) adaptó el ritmo de la habanera al compás de 6/8 en su composición *Un bal en rêve opus 26*.



Figura 18: Fragmento de la obra *Un bal en rêve* opus 26, compuesta por Teresa Carreño. Tomada de: “Six Morceaux de Salon, en IMSLP”.

Esta transcripción en 6/8 es perfectamente compatible con el 2/4, ya que la diferencia es más de carácter gráfica y conceptual. El resultado sonoro de las dos propuestas es el mismo.



Figura 19: Notación del merengue en 2/4 y en 6/8.

(Ástor, 1997) señala que la opción del 6/8 “es quizás la mejor fórmula para intentar reproducir el ritmo en el campo sinfónico, a pesar de que el resultado sonoro sea un poco *cuadrado*” (p.VII). Puede visualizarse dicha propuesta de escritura en algunos arreglos corales y obras instrumentales.

Canchunchú Florido

(merengue oriental)

Arreglo: Rafael Suárez

Música: Luis Mariano Rivera

The image shows a musical score for the song "Canchunchú Florido" in 6/8 time. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics: "Can - chun - chù flo - ri - do,". The second system continues the lyrics: "cam - po dear - mo - ni - as ver - sos", "cam - po dear - mo - ni - as, ver - sos", "as. cam - po dear - mo - ni - as, le tra - e en sus ver - sos to -", and "cam - po dear - mo - ni - as ver - sos".

Figura 20: Fragmento del merengue titulado *Canchunchú Florido*, compuesto por Luis Mariano Rivera. Tomado de: "Arreglos corales de Rafael Suárez Vol. 1".

Uno de los problemas fundamentales de la fórmula en 6/8 es que remite inevitablemente a otros géneros de la música venezolana muy diferentes del merengue; como la danza zuliana, el bambuco andino, entre otros.

Hay compositores y/o arreglistas que suelen usar más de una cifra indicadora. Como por ejemplo Rafael Suárez, quien en su arreglo de *Canchunchú Florido* emplea la cifra de 6/8 pero por el contrario en sus arreglos de *Los hijos de la noche* y de *Aguinaldo Carupanero* emplea la cifra de 2/4.

Los Hijos de la noche

(merengue)

Arreglo: Rafael Suárez

Eduardo Serrano

The image shows a four-part vocal arrangement for the merengue song "Los Hijos de la noche". The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The lyrics are: "de la noche pa'a-le-grar y se quie -", "de la noche pa'a-le-grar y se quie -", "¡A-ques-tán los hi-jos de la no-che pa-raa-le-grar a los que-s-tén tris-tes y", and "de la noche pa'a-le-grar y se". The score includes triplets and rests.

Figura 21: Fragmento del merengue titulado *Los hijos de la noche*, compuesto por Eduardo Serrano. Tomado de: "Arreglos corales de Rafael Suárez Vol. 1".

Luis Felipe Ramón y Rivera recomendaba escribir el merengue empleando la fórmula en compás de 5/8 con un acento en la última corchea. Propuesta que ha sido acogida por muchos compositores venezolanos en el ámbito popular y en el académico.

The image shows a musical staff in 5/8 time. The notation consists of two measures of music. The first measure contains five eighth notes. The second measure contains four eighth notes followed by a quarter note. There are accents (>) under the last eighth note of the first measure and the quarter note of the second measure.

Figura 22: Notación del merengue en cifrado 5/8.

Esta ha sido la cifra indicadora por excelencia al momento de escribir el merengue venezolano, llegando inclusive a "definir" al género, ya que según una gran cantidad de simpatizantes es la que mejor se adapta al particular ritmo del merengue. Sin embargo, ha sido demostrado que los elementos rítmicos que caracterizan al

merengue venezolano no están necesariamente vinculados a una cifra indicadora preferida. Como lo señala (Sans, 2009) [...] “se ignora que no es el compás el que organiza la percepción, sino el *acento*. El compás constituye apenas la representación gráfica de uno de los acentos -el métrico- que se produce en un hecho musical” (p.120). El considerar un 5/8 de forma estricta, comportaría interpretar todas las corcheas de la misma forma, lo que crea un conflicto con una de las características más importantes del género, la cadencia rítmica de habanera.

Las opciones de 2/4, 6/8, y 5/8 ofrecen problemas parecidos. Constituyen una mera notación que no plasma la práctica interpretativa. Específicamente en el cinco por ocho la acentuación perenne en la última corchea es improbablemente efectiva en el ámbito melódico y también en algunos campos del acompañamiento instrumental que vinculen al aspecto armónico (como el del cuatro y/o la guitarra). Sin dejar de mencionar que otro inconveniente de esta propuesta se evidencia en la existencia copiosa de repertorio musical académico, popular, y folklórico a nivel mundial que está en 5/8 y que no guarda relación alguna con el merengue venezolano.

En concordancia con lo anteriormente expuesto, es improbable que alguien escuche un ritmo de merengue venezolano en la pieza N° 115 del compendio de 153 Piezas Progresivas *Mikrokosmos* del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945).

115. Болгарский ритм (2)

Vivace $\text{♩} = 80$

p *correvole*

Figura 23: Fragmento de la pieza N° 115 de la obra *Mikrokosmos*, compuesta por Béla Bartók. Tomado de: “153 Piezas Progresivas de Dificultad Ascendente Vol. 4, en IMSLP”.

Algunos compositores han propuesto la cifra 11/16 (con una semicorchea más que el 10/16 [5/8+5/8]) para escribir el merengue, tal vez por la razón que expone (Sans, 2009) “la intuición de que el merengue se sustenta en un ritmo aditivo”, haciendo alusión al concepto de *valeur ajoutée* defendido por el compositor francés Olivier Messiaen.



Figura 24: Notación del merengue en cifrado 11/16.

Aunque esta opción ofrece una precisión métrica más acertada, implicaría considerar al 11/16 como un compás de dos tiempos (al igual que los de numerador 2,5, y 6), lo que evidentemente generaría una confusión en torno a la clasificación de dicha cifra como compás amalgamado (mixto). Adicionalmente esta fórmula imposibilita la escritura de ciertos patrones rítmicos muy característicos del merengue venezolano. No son pocos los compositores y ejecutantes que aluden una dificultad interpretativa en la cifra 11/16 debido a la complicación lectora que se deriva de la transcripción en esta cifra, y que convierte la actividad performativa en un gesto casi inejecutable.

Se considera oportuno no desechar a priori ninguna de las cifras indicadoras propuestas, ya que todas tienen algún mérito. La paleta de opciones disponibles emerge del insoslayable ingrediente de subjetividad que interviene en el proceso de transcripción del merengue venezolano, en el que nuestra notación lineal resulta exigua ante la opulencia rítmica del género. (Sans, 2009) señala que en la notación occidental no hay ninguna cifra indicadora que posibilite la transcripción de un proceso tan complejo como el que ocurre dentro del merengue venezolano.

[...] elementos diversos como la habanera (constituida por cinco corcheas de naturaleza esencialmente aditiva), que se articula en un *time span* medido en un pulso isócrono a dos tiempos (que rige los movimientos simétricos corporales del

baile), y un bajo a tres que origina la hemiola con el metro que va a dos, operando cada uno de ellos en diferentes niveles perceptivos (p.141).

Es posible que con el devenir del tiempo se vayan incorporando otras alternativas debido a la adición de nuevos elementos teóricos y con la intención de responder a las inquietudes derivadas de la actividad performativa dentro del merengue venezolano. Así como en su momento los músicos decimonónicos comenzaron a encontrar y proponer las fórmulas que les parecieron idóneas para la ejecución del merengue. Como lo precisa (Ástor, 1997) [...] “la notación musical es solo un mapa, o un manual de instrucciones para reproducir el fenómeno sonoro. Este mapa puede ser más o menos preciso, o más o menos explícito, pero en modo alguno reemplaza al fenómeno musical” (p.IX).

Para el presente trabajo final de máster se ha tomado la cifra indicadora de 5/8 como base para la escritura de las variaciones melódicas propuestas. A continuación, se presentan algunos de los elementos que justifican dicha elección.

Aunque el merengue primigenio estuvo arraigado al baile como forma de interacción social con fines de entretenimiento con el transcurso de los años se ha convertido en un género musical de concierto. Lo que significaría que esa precisión sustancial de una métrica incesante y estricta en dos tiempos suscrita en la danza que le dio origen ya no es fundamentalmente necesaria. En ese desarrollo que ha tenido el merengue como género desde sus primeros pasos el uso de las cifras 2/4 y 6/8 ha entrado progresivamente en desuso, lo que ha promovido de manera informal una cierta predilección por el cinco octavos.

Existen y han existido otros géneros musicales venezolanos en los que subyace el 5/8, tales como: el aguinaldo, la fulía, la guasa, y la parranda. Actualmente pueden citarse gran cantidad de intérpretes y compositores en el campo académico y en el popular, así como arreglistas y transcritores, que han realizado producciones en torno al merengue venezolano, notándose en la mayoría de los casos cierta preferencia por el 5/8.

Se puede ubicar en el apartado de los anexos una lista que enumera algunas composiciones y producciones discográficas de reconocidos compositores e intérpretes, relacionadas directamente con la promoción y difusión del merengue venezolano y de la danza (como antecesor del merengue).

CAPÍTULO II

LA IMPROVISACIÓN

... La diferencia entre la composición y la improvisación es que, en la composición, tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué quieres decir en quince segundos, mientras que, en la improvisación, tienes 15 segundos.

Steve Lacy

La improvisación es una de las actividades que más se practica dentro de la música. Por su naturaleza implica innumerables clases de músicos y demasiadas posturas diferentes ante la música que con sus distintos conceptos de lo que significa improvisar hacen imposible considerar una única definición que dé cuenta de ella. Es difícil definir la improvisación con total propiedad porque se alimenta de formas tan variadas y a veces tan lejanas entre ellas que trascienden el ámbito musical para poder constituirse. El acto de improvisar no se deja encarcelar en palabras y cualquier discurso alrededor de la práctica de la improvisación podría llegar a estar en contradicción con ella. Al respecto (Martínez-Pérez, 2016) señalan:

El verbo improvisar y el sustantivo improvisación comienzan a ser utilizados en diferentes lenguas recién en el siglo XIX. Hasta entonces la música con algún contenido de improvisación no era nombrada en estos términos, sino que se utilizaban formas adverbiales como las de *improviso* (italiano), o *ex tempore* (latín) entre otros que acompañaban a verbos como tocar o componer (p.3).

La improvisación no solo puede ubicar su nacimiento en los orígenes de la música, sino que puede decirse que es el origen en sí mismo de esta. En la Antigua Grecia, los maestros usaban la lira o la cítara para acompañar sus lecciones con la firme intención de que los alumnos asimilaran las disertaciones a través de melodías creadas espontáneamente por los maestros. También es posible encontrar referencias puntuales a la improvisación en los escritos de San Agustín, quien en uno de sus textos describe la ornamentación melismática que acostumbraban a hacer los cantores sobre la última sílaba de la palabra *Aleluya*. Estos largos melismas llamados *lubilus* aparecen escritos en la actualidad pero ha de suponerse

que fueron improvisados en sus inicios. También puede mencionarse la aparición del manuscrito *Musica Enchiridias* en el siglo IX, en el que se fijan por primera vez las normas y reglas de la polifonía inicial como respuesta a la necesidad de improvisar que experimentaban los monjes al momento de interpretar los cantos gregorianos, únicos cantos autorizados por la iglesia romana para los oficios religiosos.

La improvisación ha cumplido diversos roles en los distintos períodos históricos, culturas, y estilos de música. La importancia que tuvo en la música instrumental durante el Renacimiento se manifiesta en publicaciones como la *Declaración de instrumentos musicales de Juan Bermudo* (Osuna 1555), el *Arte de tañer fantasías* (Valladolid, 1565) de Tomás de Santa María y el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (Roma, 1553). En el Barroco constituía una cualidad fundamental de los músicos, existen diversos testimonios sobre el arte magistral de la improvisación del que gozaban grandes compositores como: Corelli, Bach, Haendel, Buxtehude, Frescobaldi o Scarlatti. Los tratados para órgano siempre han considerado a la improvisación como actividad fundamental dentro del estudio de la técnica del instrumento, gracias a ello la improvisación logró abrirse paso a través de la música para órgano.

Al llegar el Romanticismo la improvisación pasó a ser una especie de arte olvidado. Irónicamente en aquella época en la que el espíritu rebelde con ansias de libertad exaltó el valor de la espontaneidad, la imaginación, y el sentimiento, la improvisación solo subsistió en la actividad interpretativa con los *solo cadenza*. La tradición romántica predicaba la idea de que el artista era un genio. Es posible que el desarrollo progresivo en las destrezas de los instrumentistas y cantantes incurrieran en improvisaciones desproporcionadas que “obligaron” a los compositores de la época a limitar aquel espacio de libertad que había en la interpretación, derivando en una exigencia de respeto absoluto a la integridad de sus obras. Dos aspectos importantes se produjeron dentro de la composición en este período: 1) la creación de las obras debía ser a cabalidad, y 2) los adornos eran previamente establecidos.

Razones que originaron el escaso margen de improvisación que terminó mermando la capacidad creativa del intérprete.

Distinguiendo entre tradición oral y tradición escrita se reconoce claramente que la improvisación está en el acervo oral, y la composición (con arraigo en la oralidad) ha dependido fuertemente de la escritura en la cultura occidental desde que se implementó el uso de los neumas, respondiendo a la imperiosa necesidad de establecer un sistema de notación musical que resolviera los problemas generados en la transmisión oral de las melodías en el canto gregoriano, y con la intención de lograr cierto tipo de uniformidad y de perpetuar a su vez esa igualdad. Si tuviésemos que considerar la composición e improvisación de forma simultánea se podría pensar en la composición escrita como un tipo especial de improvisación respondiendo a la antigua data de la cual goza la música oral. El sistema de tradición oral involucra una evolución permanente en la interpretación, en donde cada intérprete (o escuela) añade o elimina determinadas ornamentaciones.

(Bailey,1980) ofrece la siguiente cita de Ernst Ferand (1961)

El placer de improvisar mientras se canta y se toca es evidente en casi todas las fases de la historia de la música [...] Prácticamente no hay ninguna parcela de la música que no haya sido afectada por la improvisación, ni una técnica o forma de composición que no se originara en la práctica de la improvisación o que no fuera sustancialmente influida por esta (p.24).

A lo largo de la historia de la música el anhelante deseo de improvisar se expresa de diferentes maneras y en diversas áreas. La improvisación constituye una actividad consustancial a la música en la que se manifiestan de forma simultánea varias de las competencias de las que se sirve el músico en el desenvolvimiento de la actividad interpretativa. Es decir, el comunicar emociones y sentimientos a través de un amplio despliegue de creatividad para producir una composición musical espontánea que a pesar de la inmediatez requerida mantiene un orden específico y responde a una serie de criterios básicos de forma y estilo, con reciprocidad a la interacción con otros músicos y con el público. Al respecto señala (Smith, 1973) que la técnica para un improvisador no se limita a la utilización de un método abstracto y estandarizado de reglas y normas, sino que entra en relación directa con la

energía mental, espiritual, y mecánica, que necesita para expresar su impulso creativo.

En la improvisación, el dominio del instrumento en menor o mayor nivel le permitirá al músico alcanzar las metas planteadas durante dicho proceso, aunque la habilidad improvisatoria mejora cuando el músico se concentra más en los aspectos creativos que en los técnicos. El intérprete escogerá las herramientas que le parezcan más interesantes dentro de su colección de recursos para la producción de un material suficientemente enriquecedor para la propuesta.

Según (Bailey, 1980) existen dos tipos de improvisación. La improvisación idiomática, vinculada a la expresión de un lenguaje musical (como el flamenco o el jazz) que adquiere su identidad y energía de dicho lenguaje, y que por lo tanto no es una actividad autónoma, sino por el contrario siempre sirve a cierto idioma. Y la improvisación no idiomática (o improvisación libre) en la que el acto de improvisar no pretende configurar o renovar un idioma previo, podría estilizarse mucho pero no representa una identidad idiomática, ya que el improvisar constituye en ella el motor principal de la música. (Alonso, 2007) señala que no hay un consenso alrededor de lo idiomático ya que “siempre se puede pensar que todo músico, aun cuando no se esté expresando dentro de un género determinado -flamenco, jazz, funky- tiene que haber desarrollado su propio contexto idiomático y sus propias referencias” (p. 39).

La aparición en los años sesenta de la improvisación libre como movimiento artístico, dio lugar a un sinnúmero de explicaciones filosóficas y sociológicas alrededor del arte de la improvisación. La fuerza de la improvisación libre surgió del cuestionamiento que se hizo en aquel momento a las reglas que rigen el lenguaje musical como un delta natural del free jazz, con experimentaciones dentro de la música de vanguardia que alcanzaron su intervención en músicas folklóricas y populares. Sus adeptos anhelaban la conquista plena de la libertad sobre cualquier norma establecida.

2.1 Improvisación como herramienta creativa.

Si entendemos la creatividad como la capacidad de crear cosas y generar nuevos elementos asumimos que dicha habilidad dependerá también de la autenticidad y espontaneidad de los procesos que la motivan. La creatividad constituye un elemento importante y fundamental dentro de la improvisación como fenómeno, en unión con la habilidad técnica que tenga el intérprete sobre el instrumento y su comprensión de los fundamentos principales de la música. Reconocemos como persona creativa tanto al que presenta algo propio como al que toma prestado algo ajeno y lo desarrolla con naturalidad.

Existe una tradición indiscutible de la improvisación en la música, atribuida y extensible en general a cualquier contexto de creación dentro del arte. En la improvisación se producen diversas conexiones que están vinculadas a la capacidad generativa del ser humano de crear nuevas alternativas con distintas asociaciones a partir de lo ya conocido. Es decir, se crea y ofrece una variante definida de las muchas que podrían producirse.

(Nett y Russell, 2004) señalan:

El improvisador debe ejecutar una codificación sensorial y perceptiva en tiempo real, distribuir su atención de manera óptima, interpretar los eventos, tomar decisiones, predecir (la acción de los otros), almacenar y recuperar datos en la memoria, corregir errores y controlar los movimientos y además debe integrar dichos procesos en una serie fluida de enunciados musicales que reflejen una perspectiva personal de la organización musical y una capacidad de emocionar a los oyentes” Jeff Pressing (p.55).

En pleno desenvolvimiento de su capacidad creativa el músico puede desarrollar otras cualidades específicas intrínsecas a la importante colección de procesos psicomotores y estrategias perceptivas que tienen lugar durante la improvisación, tales como: intuición, inventiva, originalidad, adaptabilidad, eficiencia, expresividad, fluidez, flexibilidad, entre otras. El desarrollo de dichas cualidades está asociado a ciertas modificaciones cognitivas inherentes a las habilidades improvisatorias, como el aumento de la capacidad de memoria, una mejora considerable en el acceso a

los objetos memorizados, y un refinamiento en la selección de la información recolectada según la relevancia que tenga dentro del contexto disponible.

Los improvisadores siempre disponen de puntos de partida sobre los cuales emprenden la improvisación. Desde lo fácil y espontáneo hasta lo más complejo y elaborado, fundamentándose en temas, melodías, acordes, secuencias, motivos, etc. Aprender a improvisar no se da de la misma forma para todas las personas como sucede en general en cualquier proceso creativo, cada improvisador configura su metodología y construye su propio camino. Sin embargo, hay varios elementos neurológicos que se activan y desarrollan durante los procesos que involucran al aprendizaje y algunos concretamente en la improvisación.

El que improvisa necesita establecer un equilibrio entre hacer lo suyo propio y respetar las reglas mientras comunica sus ideas, sentimientos, y emociones en interrelación con otros actores performativos. Precisa desarrollar todas aquellas habilidades que le permitan la construcción de un discurso musical personal, emotivo, y coherente con el contexto en tiempo real. En tal sentido, la información reunida en la primera fase de aprendizaje de la improvisación será procesada bajo criterios unipersonales por el intérprete, lo que le permitirá elaborar un catálogo de herramientas con el que pueda ir “solucionando” los “problemas” que se le van presentando en cada situación. Siempre concertando con los otros músicos el camino que debe ir tomando la propuesta musical.

Desde el punto de vista etnomusicológico la improvisación toma protagonismo cuando observamos que en muchas culturas se espera que el intérprete responda de manera eficaz ante los imprevistos, como por ejemplo elaborar una interpretación adecuada al momento y a las circunstancias. Al respecto (Nett y Russell, 2004) recogen lo señalado por (Titon, 1992) como uno de los puntos débiles en los objetivos de los etnomusicólogos americanos alrededor de la improvisación “Quizás en el fondo valoramos la improvisación no solo por las habilidades que implica, sino porque pensamos que ejemplifica la libertad humana” (p.34). Esta “libertad” se manifiesta en el fenómeno que señala (Hemsey, 2007) en los niños de seis o siete años que les encanta componer su música (o improvisar) cuando se inician en el

estudio de un instrumento. También el adulto suele sentirse tentado a la improvisación, pero el pánico reprime el abordaje espontáneo en la proyección de su preciada actividad creadora.

Improvisar equivale a usar de forma natural el lenguaje hablado (Hemsey, 2007). Lo que permite establecer cierta correspondencia entre la comunicación oral y la improvisación musical, entendiendo que interpretar una obra equivaldría a leer un libro en voz alta, e improvisar denotaría hablar normalmente. De acuerdo con esta analogía resulta interesante el hecho de que habitualmente se aprenda a interpretar (tocar) gran cantidad de obras antes que se aborde la improvisación.

Así como la capacidad de producción lingüística puede colocarse al servicio de un proceso de crecimiento integral de creatividad en lo que Noam Chomsky llama “capacidad generativa lingüística”, también la capacidad de producción musical puede ofrecernos exactamente lo mismo. Chomsky habla de la suficiencia que tienen los hablantes de producir un número indefinido de frases a partir de un número establecido de elementos y reglas dentro de cualquier lengua. Lo que es aplicable dentro de la música, siendo posible construir un número indeterminado de identidades musicales (frases) partiendo de un número limitado de recursos y materiales, siguiendo ciertos criterios generativos (técnicas).

Pese a las innumerables ventajas de la improvisación la promoción de su enseñanza ha sido desplazada dentro de la educación musical formal en escuelas y conservatorios. Lo que genera en algunos alumnos (de cualquier edad) carencias evidentes en la producción creativa, sin dejar de mencionar el temor que se va formando en cada uno de ellos con el solo hecho de pensar en la improvisación.

Aún hace falta unir esfuerzos desde los diversos centros de formación musical en pro de convertir la práctica de la improvisación en una experiencia habitual dentro de la formación del músico, sin embargo, es posible destacar la labor de algunas instituciones alrededor del mundo en la concreción de este objetivo. Tal es el caso de la Escuela Superior de Música de Catalunya ESMUC, quien desde su apertura en septiembre del año 2001 ha incluido la improvisación dentro de su plan de estudios. En la misma línea se puede mencionar que la ESMUC pertenece al

programa METRIC *Modernizing European Higher Music Education Through Improvisation*, proyecto cooperativo patrocinado por ERASMUS+ que se enfoca en el desarrollo curricular en el campo de la improvisación a nivel de la educación universitaria. Dicha plataforma pretende ofrecer un manual de capacitación y aprendizaje alrededor de la improvisación que está diseñado como un recurso en línea para instituciones, profesores, y estudiantes con la finalidad de mejorar la calidad de sus programas de estudio y las competencias individuales relacionadas con la música improvisada. Para ello, los docentes y los estudiantes activos en el campo de la improvisación participan en la producción de una amplia gama de artículos, videos, ensayos, investigaciones, y eventos relacionados con la improvisación, los cuales se presentan en el sitio web de METRIC, <http://metricimpro.eu/>

Los procesos alcanzados en la improvisación no son comparables entre sí, ya que siempre hay que considerar los rasgos individuales del intérprete y la etapa de desarrollo formativo en la que se encuentra. Solo así podrá crearse un juicio de valor alrededor de la improvisación que una persona ha llevado a cabo. Siempre dentro de una perspectiva más amplia que reconozca que cualquiera a su nivel tiene la posibilidad de improvisar, y que a su vez permita distinguir el fenómeno de la improvisación más allá del contexto musical en el cual se produzca.

La improvisación representa una herramienta fundamental con la que el intérprete alcanza niveles sobresalientes de comprensión de la música ya compuesta, mediante la adquisición de un lenguaje propio que le permite renovar y perfeccionar su interpretación. Este mejoramiento viene dado por el desafío constante al que se enfrenta el músico que improvisa ante situaciones inesperadas. De cierta forma toda ejecución incluye elementos de la improvisación, variando según el momento y/o el lugar, y en dependencia de las reglas y normas (implícitas o no) que demarcan la interpretación en un contexto determinado. La improvisación permite comprender de una mejor manera la composición.

2.1.1 Del proceso creativo al resultado compositivo.

Señala (Alonso, 2007) “El impulso genérico de improvisar (más allá de todo contexto histórico o estilístico) está implícito en cualquier proceso creativo” (p.25). El acto de crear es una necesidad tan básica como la de respirar, lo que evidencia la naturaleza creativa del ser humano. La conducta musical del intérprete se manifiesta en dos propensiones: una hacia la creación y la otra hacia la imitación. La actividad imitativa reproduce o copia modelos mientras que la actividad creativa basada en la exploración proyecta su culminación en la invención musical (Hemsey, 2007). En la improvisación dicha invención no se manifiesta en una obra definida e inalterable, sino más bien en una proposición de las muchas variantes que podrían ofrecerse.

El trompetista estadounidense Clark Terry proporcionó la que tal vez sea la mejor descripción del proceso de aprendizaje de un músico de jazz. Terry señala tres etapas en el desarrollo del músico improvisador: “imitación, asimilación, innovación” (Berendt-Huesmann, 2009). Es fundamental que el intérprete escuche a otros músicos vinculados al género en el que improvisa y tome de ellos los elementos que le resulten más interesantes para posteriormente desarrollarlos bajo su propio enfoque artístico. En esa escucha se debe comprender por qué ciertas cosas suenan de una manera y no de otra según la forma en que son interpretadas. Así cuando el improvisador requiera elaborar una propuesta definida que responda a la utilización de ciertos recursos, sabrá cómo hacerlo.

Recuperando la comparación expuesta en párrafos anteriores entre la comunicación oral y la improvisación, se puede señalar que cuando se comienza a hablar primero se aprende oyendo a las personas del entorno e imitándolas, el vocabulario va aumentando desde que se dice la primera palabra y con el tiempo se van conociendo las normas gramaticales. Yendo más allá, para decir algo interesante hace falta tener cierto grado de inspiración, no es suficiente con agrupar de forma ordenada frases gramaticalmente correctas, de la misma manera sucede en la improvisación. En cierto grado lo que se tiene que decir es más importante que el modo que se emplea.

Una importante fuente de ideas para la improvisación radica en la transcripción de los solos realizados por los músicos que se han tomado como referencia. Dicha transcripción no debería limitarse a una copia exacta nota por nota del solo escuchado, sino que también deberían considerarse otros elementos fundamentales tales como: fraseo, dinámicas, articulaciones, armonía, relación pulso-tiempo, entre otros. De tal forma que podrá emprenderse un proceso de reflexión en torno al solo reconociendo la utilización de escalas, acordes, y arpeggios en sus diferentes relaciones entre otros elementos importantes que maximicen la práctica del solo estudiado. (Alcalá, 2010) destaca los siguientes pasos a considerar dentro del estudio de la transcripción realizada:

- Cantar el solo de memoria con la grabación original.
- Cantar el solo sin acompañamiento.
- Tocar el solo con el metrónomo muy lento.
- Tocar el solo con la grabación original.
- Transportar el solo o fragmento del solo a las 12 tonalidades.

Otro principio básico en la construcción de nuevas propuestas es la implementación de patrones, frases cortas, o giros melódicos, que se han practicado con anterioridad y cuya funcionalidad/compatibilidad está comprobada. Tales patrones pueden extraerse de las transcripciones realizadas y luego de su respectivo análisis, así como también de la práctica diaria.

Para analizar cualquier improvisación se puede dividir en una secuencia de secciones, en cada una de las cuales se distinguen tres elementos: entidades perceptivas, parámetros, y procesos (Alonso, 2007). Las entidades perceptivas (objetos) pueden ser acordes, sonidos, o hasta la forma en la que se mueven los dedos; los distintos parámetros pueden ser dinámicas, alturas, y articulaciones; y finalmente los procesos describen los cambios de los objetos.

Según (Bailey, 1980) "La creatividad musical (tal vez toda la creatividad) es indivisible. No importa cómo se la llame ni cómo se desarrolle. La creación de música trasciende el método y, en esencia, la dicotomía entre composición e improvisación no existe" (p.252). Lo que sugiere que composición e improvisación

son iguales y diferentes al mismo tiempo, puesto que ambas abarcan la producción de música, pero difieren en lo que respecta al factor tiempo.

2.1.2 Composición e improvisación.

Al componer es posible avanzar y retroceder durante el proceso, mientras que al improvisar se trabaja de forma extemporánea dentro de una situación definida por la efectividad, lo que conlleva que el improvisador busque una buena “solución” para responder a un “problema” sin detenerse a pensar si es la mejor elección ya que no dispone del tiempo suficiente para analizarla. Totalmente opuesto a lo que sucede con el compositor, quien tiene todo el tiempo que necesita para determinar cuál es la mejor alternativa entre el abanico de opciones disponible.

El aspecto cognitivo de la improvisación está vinculado a la destreza que el instrumentista adquiere mediante la práctica, respondiendo a situaciones inesperadas a través de un manejo adecuado del archivo de recursos que posee. Retomando la analogía con la comunicación oral, al igual que desde niños se van adquiriendo nuevas palabras repitiéndolas constantemente hasta incorporarlas al lenguaje propio, de la misma forma la propuesta creativa se enriquece con la asimilación natural de nuevos elementos (frases, patrones, giros melódicos, etc.).

Promover el acercamiento de compositores e improvisadores dentro de su campo de acción implica desmarcar la exclusividad del término *composición* para la música escrita y desplegarlo de tal forma que abarque la producción/generación de música y su fijación. Lo que implicaría una diferenciación entre composición escrita y composición espontánea, en la que el improvisador (a través de su instrumento) ejerce la composición mientras elige determinados elementos respondiendo a ciertos criterios para dar forma y sentido a su propuesta musical. Este proceso ocurre en tiempo real, por lo que al intérprete se le imposibilita probar las diferentes alternativas existentes antes de hallar la mejor de ellas. Lo fortuito y espontáneo se transforma en fuente de inspiración para el improvisador quien mediante su intuición

emprende la búsqueda exploratoria que le permite alcanzar un resultado compositivo satisfactorio en relación permanente con otros músicos y con el público.

No son pocos los compositores que encuentran en la improvisación una fuente inagotable de recursos para la creación de materiales propios durante el trabajo compositivo. Destacando aquellos que además desarrollaban el arte de la improvisación de manera extraordinaria, tales como: Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Bruckner, entre otros.

En (Craft, 1964) dice Stravinsky:

Cuando ya he decidido mi tema principal, sé en términos generales, que tipo de material musical requeriré. Comienzo entonces por buscar ese material, a veces ejecutando obras de compositores antiguos (para ponerme en acción), a veces improvisando unidades rítmicas sobre una serie provisional de notas (que puede convertirse en una serie definitiva). Así elaboro mi material constructivo (p.10)

Considerando que la improvisación es un proceso en el que se compone música al mismo tiempo que se está interpretando, toda propuesta creativa dentro de la improvisación que pretenda alcanzar un nivel compositivo esencial debe responder a los elementos formales de las distintas técnicas compositivas (imitación, repetición, contraste, variación, entre otras) para poder ofrecer proposiciones de calidad; desde luego sin llegar a limitar la capacidad creadora del intérprete. Lamentablemente al no disponer del tiempo suficiente para madurar y perfeccionar sus ideas, el improvisador está subordinado a exteriorizar su inventiva con prontitud, y que la misma funcione en el primer (y a veces único) intento.

A pesar de que ambas actividades (composición e improvisación) pueden llegar a ofrecer resultados muy parecidos, la composición escrita parece gozar de mayor reconocimiento. (Alonso, 2007) apunta que “las razones que justifican el rechazo de la improvisación no son razones de “forma” o “poética” musical, sino más bien prejuicios de carácter ideológico – derivados de condiciones socio históricas” (p.10). Es inexorable desligar la música del momento histórico en el cual se produce, ya que ella refleja en si misma el espíritu de la época en la cual se originó.

Los diversos cambios producidos durante el siglo XX en la mayoría de las disciplinas artísticas formularon una nueva apreciación de la obra de arte como producto final. Lo que permitió interpolar dentro de la composición nuevos elementos vinculados al azar y la indeterminación, fijando una tendencia más espontánea e intuitiva en la labor compositiva que rompiera la frontera entre lo establecido y lo indeterminado. Esto indudablemente propició condiciones más idóneas para el desarrollo de la actividad improvisadora a través de la relación compositor-intérprete.

2.2 Posibles dificultades en la improvisación.

Al momento de improvisar el intérprete compagina dos procesos fundamentales. Uno de ellos está representado en los aspectos psicomotrices vinculados con el dominio técnico del instrumento, y el otro se manifiesta a través de una fase intelectual de reflexión dinámica entre el pensamiento creativo y el criterio musical.

La pregunta N°3 del cuestionario desarrollado para la presente investigación y realizado a quince músicos (entre intérpretes y compositores) enuncia lo siguiente: *¿Qué dificultades se le han presentado en su proceso creativo durante una improvisación?* Categorizando las variables obtenidas, se determinó que las complicaciones más frecuentes son las siguientes:

- Desconocimiento de la obra en la cual se va a desarrollar la improvisación. Relacionado con aspectos de la estructura armónica, la forma de la pieza, y las características principales del género y el estilo.
- Elaboración de propuestas genuinas y originales. Impedimento que recae en la decisión oportuna e inmediata de la mejor opción entre las diferentes variantes disponibles, respondiendo con efectividad en un contexto determinado que puede manifestarse con distintos elementos en cada una de las situaciones planteadas. Este conflicto se deriva de la interacción entre querer presentar algo nuevo y coherente, y la falta de confianza en sí mismo.
- Falta de conexión con el resto de los músicos que participan en la improvisación. En ciertas ocasiones puede suceder cuando el conjunto de

músicos que emprende la improvisación en determinado momento no constituye una estructura fija asociada a un grupo o ensamble permanente. La improbabilidad de ensayos regulares impide el desarrollo de una identidad colectiva concreta que denote cualidades artísticas específicas con vínculos reales y perceptibles entre sus integrantes.

- Falta de concentración. Algunos de los entrevistados reconocieron la debilidad que les acontece con respecto al nivel de atención necesario durante la actuación. Se deriva de la imposibilidad del intérprete en ocuparse completamente de todos los elementos inherentes a la improvisación y de la capacidad de responder con eficiencia ante cualquier eventualidad. La escucha interna asociada con el proceso creativo debe articularse con la percepción inmediata de las acciones y reacciones provenientes de los demás componentes performativos. Es decir, los otros músicos, el público, el personal técnico y posibles fallas (feedback, blackout, etc.), deficiencias acústicas, sonidos perturbadores ajenos a la música (tos persistente, notificaciones de mensajería o llamadas en teléfonos móviles, niños llorando, conversaciones entre miembros del público o personal técnico, etc.).
- Piezas con armonía complicada, y/o de gran velocidad. Constituye una dificultad muy común y responde a debilidades en el proceso formativo con énfasis en los aspectos primordiales de la armonía, o simplemente a la falta de práctica necesaria que amerita el estudio de la armonía y la aplicación de sus principios fundamentales. Dicha contrariedad adquiere un valor agregado en el caso de los instrumentos transpositores, es decir, aquellos instrumentos en los que la altura de la nota que suena no corresponde a la altura de la nota escrita; tales como: el clarinete, la trompeta, el saxofón, entre otros.
- Debilidad en el trabajo rítmico en sus diferentes ámbitos. Se refiere a la incapacidad para desarrollar uno de los parámetros más importantes dentro de la improvisación, el del ritmo. Deriva en la incapacidad por parte del improvisador de formular un discurso narrativo coherente en el que le sea posible extraer esquemas rítmicos de la pieza sobre la cual se improvisa y reformularlos en un desarrollo temático enriquecido.

- Archivo escaso de clichés e ideas. Ocurre cuando el improvisador no cuenta con una base de datos copiosa, por lo que apela constantemente a la utilización de los mismos patrones y frases que le ofrece su limitado acervo. Situación que le impide generar una propuesta atractiva e interesante.

2.3 Improvisación en la música venezolana.

La improvisación en la música venezolana es un fenómeno considerablemente amplio en el que participan diversos actores. Desde músicos de formación completamente empírica hasta músicos con estudios académicos realizados en escuelas de música, conservatorios, y universidades. Esta circunstancia hace posible encontrar un arpista en medio de la llanura venezolana capaz de ofrecer cientos de variaciones dentro de un tema en género de joropo con gran pericia y destreza. Así como también es posible conseguir en cualquier ciudad del país un músico que con otro tipo de formación incorpore por ejemplo escalas blues dentro de un merengue o una danza zuliana. Cada músico responde a la improvisación de acuerdo con la base de datos que posee. La mayor parte de las veces los elementos utilizados aparecen de forma espontánea.

Existe un grupo de músicos que ha estudiado música venezolana en algún momento durante su formación pero que no ha tenido la oportunidad de experimentar un contacto directo con alguna de las diferentes expresiones contenidas en la acuarela musical venezolana. Así como también hay otro grupo de músicos que ha iniciado su preparación a partir de la instrucción en la música venezolana con el aprendizaje de instrumentos de corte tradicional tales como: el cuatro, la guitarra, el arpa criolla, la bandola, la mandolina, la tambora, las maracas, entre otros. Los integrantes de este segundo grupo disfrutaban de la posibilidad de enriquecer sus improvisaciones aplicando elementos interpretativos propios de los instrumentos tradicionales con los que se iniciaron, en la ejecución de otros instrumentos de corte tradicional o académico.

Es posible encontrar cierto “purismo” por parte de algunos intérpretes con respecto a la implementación de elementos aparentemente ajenos a la música venezolana durante la improvisación. Como por ejemplo hacer uso de escalas jazz y/o escalas flamencas, o citar a Bach o a Mozart dentro de un vals o una diversión oriental. Al respecto el flautista Omar Acosta (uno de los entrevistados para la presente investigación) señala que algo tiene que ser “impuro” antes de que pueda ser “puro”, y además considera que la influencia del lenguaje inherente a la música académica y el jazz sobre la música occidental es completamente ostensible desde hace mucho tiempo.

2.3.1 Grupos y ensambles.

La primera referencia que se tiene de alguna agrupación de música instrumental venezolana recae sobre la llamada Orquesta Criolla en el año 1820 en la ciudad de Maracaibo estado Zulia (Magliano, 1974). Pero es casi un siglo después cuando se atisba el nacimiento y evolución de agrupaciones instrumentales de corte tradicional y de las cuales se dispone más información. Germinan para aquel entonces formaciones como *El Cuarteto de Lionel Belasco* (clarinete cuatro, piano, y contrabajo) en los años veinte; y en 1938 el *Cuarteto Caraquita* (llamados *Los Cuatro Diablos* originalmente). En el caso particular de Belasco su propuesta dentro de la música popular abrazaba los más variados híbridos musicales en los que se perfilaban resoluciones y giros melódicos característicos del jazz, evidenciable de forma especial en valeses y merengues (Porrás, 2016).

En los años 70 el país ya había experimentado algunos cambios político-sociales que evidentemente influyeron en el área cultural. Se generaron agrupaciones musicales de diversa índole, desde jazz hasta salsa, pasando por la música de raíz tradicional venezolana. (Salazar, 1986) opina que en la década de los setenta se presenta la época de mayor productividad para la música popular venezolana, ...“por cuanto ha logrado incorporar al conocimiento del país tanto la música tradicional de nuestros campos, como la música popular de las ciudades, surgida

de aquella enriquecida con las técnicas musicales propias del academicismo” (p.102).

El maestro Luis Laguna forma la agrupación *Venezuela 4* (cuatro, guitarra, mandolina, y contrabajo) en 1973; tres años después se reúne en Caracas por primera vez el *Grupo Raíces de Venezuela* (mandola, mandolinas, cuatro, guitarra, contrabajo, y flauta); y en 1979 aparece *El Cuarteto* (flauta, cuatro, guitarra, y contrabajo) en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela. Durante los años siguientes se da continuidad a la línea construida alrededor de la interpretación de la música instrumental venezolana sin dejar de atender las posibles transformaciones que se susciten en el proceso de desarrollo que experimenta con el transcurrir del tiempo. Grupos como el *Ensamble Gurruffío* (flauta, mandolina, cuatro, y contrabajo) fundado en 1984 por Cristóbal Soto, Luis Julio Toro, y Cheo Hurtado, destacan la importancia de la improvisación como fenómeno dentro de la música, y dejan un espacio para lo espontáneo y lo inesperado en cada una de sus interpretaciones, tanto de *standards* del repertorio musical venezolano y latinoamericano como piezas originales.

Luis Laguna es uno de los compositores más importantes del siglo XX, cuyas diversas composiciones se han convertido (desde el nacimiento de *Venezuela 4*) en repertorio habitual para otras agrupaciones de corte similar, y cuyo análisis e interpretación ha promovido desde aquel entonces un cambio estético dentro de la música venezolana que ha tenido continuidad desde entonces hasta nuestros días. Predominaba un concepto musical en el que un instrumento principal era acompañado por los demás y cuya propuesta limitaba al resto de los músicos a seguir el “guion” trazado por uno de los integrantes del grupo. Frecuentemente no quedaba ningún testimonio de lo creado (ni en partitura, ni en grabación) lo que confería cierto carácter efímero a cada una de las proposiciones surgidas (como la improvisación...). Posteriormente, con la aparición de las agrupaciones ya mencionadas se comenzó a renovar la esencia de las formaciones instrumentales de música venezolana con la búsqueda de un sonido homogéneo de ensamble en el que igualmente se pudiesen apreciar los aportes y contribuciones de cada uno de

los intérpretes y sus respectivos instrumentos. Se considera fundamental el dejar evidencia del trabajo desarrollado, asentado en cada manuscrito (partitura) y en cada producción discográfica realizada.

Los compositores venezolanos Luis Laguna, Henry Martínez, Lencho Amaro, Pablo Camacaro, Toñito Naranjo, Miguel y Raúl Delgado, Domingo Moret, y Héctor Valero han compuesto más de seiscientos temas, lo que constituye un aporte invaluable para la música instrumental de raíz tradicional venezolana (Porrás, 2016). El autor del presente trabajo considera que dicho dinamismo es palpable aún en la actualidad y se manifiesta de forma explícita al momento de componer, arreglar, y/o ejecutar alguna de las obras del amplio catálogo musical venezolano que se pasea por valeses, joropos, merengues, polos, gaitas, danzas, bambucos, calipsos, pasajes, tonadas, etc. Esa inexorable innovación permanente debe siempre atender a las características fundamentales de la música tradicional venezolana y avalorar su evolución mediante cada contribución.

2.3.2 Antecedentes de la improvisación en la música venezolana.

Dentro de las referencias y antecedentes que describen el fenómeno de la improvisación en la música venezolana (Calcaño, 1958) reseña lo siguiente refiriéndose a la improvisación que tenía lugar al momento de tocar un valse:

[...] Los instrumentos cantantes, por su parte, como lo eran el violín o la flauta o el clarinete, que eran los más frecuentes, la dieron de vez en cuando por tocar, no la melodía compuesta por el autor, sino variaciones también improvisadas. Todo esto convirtió el valse en un extraordinario cúmulo de elementos musicales imprevisibles por el compositor, ya que las improvisaciones de los ejecutantes enriquecían y transformaban la obra del autor. Naturalmente, esto produjo, a la larga, la composición de simples melodías para los valeses. Los valeses impresos o manuscritos sólo contienen, con algunas excepciones, la melodía y un acompañamiento que pudiéramos llamar esquemático, casi siempre en acordes de tres semínimas (negras diríamos hoy), como en el valse vienés, pero hay que tener bien entendido que esos valeses criollos, impresos o manuscritos, no se tocaron

jamás en esa forma, pues ya el compositor sabía que los ejecutantes le pondrían, de su propia cosecha, todo un caudal de complicaciones rítmicas. (p.457).

Reconocidos maestros de la música venezolana encontraron al momento de analizar algunas de las más célebres partituras de nuestra música que varias de las versiones que se han escuchado a lo largo del tiempo difieren con lo que está escrito en la partitura original. Por ejemplo, Alirio Díaz luego de analizar la obra *El Diablo Suelto* de Heraclio Fernández comenta sobre las palpables diferencias entre la partitura y la melodía tal como la hemos escuchado; lo que evidencia el hecho particular de que los vales venezolanos resultaban siendo una parte del autor que los creaba y otra parte del intérprete que los ejecutaba (Sans, 2001).

La improvisación en la música venezolana durante el siglo XIX se manifestó con especial énfasis dentro de la interpretación de la música de salón. En la vasta producción musical de la Venezuela decimonónica puede encontrarse gran cantidad de partituras limitadas a funcionar como una especie de guion, que fungían como una excepcional referencia escrita para los intérpretes y donde los mismos dejaban aflorar sus habilidades para adornar (glosar) la composición. La creación prolífica de este tipo de obras llegó a influir de forma directa en la producción musical venezolana ya que la inveterada costumbre de componer estos guiones permitió que gran cantidad de músicos pudiesen realizar una composición; desde músicos estudiados hasta simples aficionados, tomando en cuenta que solo se debía inventar una melodía. Todo ello originó la creación de piezas con altos méritos artísticos y por otro lado composiciones bastante mediocres (Calcaño, 1958). Sobre ello existen opiniones encontradas ya que como expone (Sans, 2001) “La evaluación de una música basada en la improvisación no puede ni debe fundamentarse en el documento escrito” (p.56). Por su naturaleza la improvisación se opone a un análisis y descripción precisos considerando que siempre está cambiando y adaptándose.

Con la producción de estos guiones se puede decir que el compositor delegaba en el intérprete la tarea de completar la obra mediante la improvisación, siguiendo ciertos lineamientos a veces explícitos en la partitura y en otras ocasiones no tanto.

Este fenómeno del intérprete compositor siempre ostensible en la acción del performance se manifiesta de diversas formas; desde la decisión en tiempo real sobre aspectos como el fraseo o las dinámicas en un fragmento específico, hasta la realización de un solo improvisado en determinado momento de la obra. Es decir, la relación entre lo escrito y lo improvisado establecida entre las pautas definidas por el compositor de la obra y las respectivas decisiones tomadas por el intérprete al momento de ejecutar la obra.

De todos los tipos de formaciones musicales que se generaron en Venezuela alrededor de la improvisación durante el siglo XIX la que más protagonismo tuvo fue la del piano a cuatro manos. Representaba un conjunto de cámara excepcional donde dos intérpretes podían tocar simultáneamente sobre un mismo instrumento, llegando a ser en algunas ocasiones más de dos ejecutantes. Adicionalmente hay que destacar la importancia fundamental del piano en la época del romanticismo, lo que connotó en la Venezuela de aquella época la existencia de un piano en casi todos los hogares burgueses cuya idiosincrasia temporal vertebraba una educación femenina circunscrita al piano, junto a la costura, el bordado, el tejido, entre otras labores del hogar. La amplia divulgación del repertorio sinfónico en versiones para piano a cuatro manos aportó más razones favorables para la consolidación de esta formación musical.

La historia musical está llena de innumerables propuestas para la enseñanza de la improvisación. En algunos casos, dichos “tratados” surgen como respuesta de las sociedades en las cuales muchos procesos se basan en normas y leyes, y que buscan regular cualquier espacio de libertad, como lo es la improvisación. En Venezuela, uno de los aportes más significativos al respecto fue el *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano sin necesidad de ningún otro estudio y a la altura de todas las capacidades* del compositor Heraclio Fernández, publicado en Caracas en 1876 a través de *La Imprenta Venezolana* y reeditado en 1883 (con algunas variaciones) por la imprenta *El Monitor de Caracas* bajo el título de *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano/ toda clase de piezas y en especial las de baile/ al estilo venezolano/ sin necesidad de ningún*

otro estudio y á la altura de todas las capacidades (Palacios, 1988). El autor lo concibió con la finalidad de acelerar el proceso de enseñanza musical de la gran cantidad de damas que demandaban sus servicios en aras de obtener raudos frutos con la ejecución del piano ya que suponía una importante fuente de ingresos para las féminas durante aquella época. El valor agregado de dicha publicación y que la convertía en un recurso extraordinario es que al estar dirigido a personas indoctas musicalmente todo debía realizarse “de oído”, ya que no había ni un solo pentagrama en las treinta y dos páginas que lo conformaban.

Se cita a continuación un fragmento del Capítulo XI del método de Heraclio Fernández en donde se explica el movimiento de las manos para la danza (género antecesor del merengue), adjunto en (Palacios, 1998):

Hemos dividido el acorde, como se habrá visto, en dos partes, conteniendo la primera, las tres primeras notas de él, y á la cual denominaremos *Tra*, y la segunda, la cuarta nota, la cual denominaremos *Ti*; de modo que, siempre que se mande á tocar *Tra*, se deben tocar simultaneamente las tres teclas que están pisadas con el primero, segundo y tercer dedo, y cuando se pida *Ti* se tocará la tecla que esta pisada con el quinto. Ahora bien; tóquese primeramente la tecla que hemos denominado *Ti*, y despues tóquese dos veces el grupo denominado *Tra*, de manera que produzca este efecto *Ti_Tra, Tra*. Hágase ahora la misma operación, pero dejando oír una sola vez el *Tra*, y obtendremos *Ti_Tra*. Unanse ambos resultados, lo que dará *Ti--Tra--Tra Ti—Tra*. [...] Y tendremos el movimiento de la danza (p.334)

Dentro de las observaciones que Fernández ofrece al final del método recomienda no recargar el acompañamiento con escalas y adornos innecesarios que solo tienen cabida en ciertos lugares, por lo que no siempre logran aplicarse con éxito. Esto aporta una idea estilística del acompañamiento en aquella época cuyas sugerencias podrían aplicarse perfectamente a la actividad improvisatoria.

En la misma línea puede mencionarse el método *Mecánica musical Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile por medio de números* de Jesús María Suárez considerablemente más corto (solo 8 páginas), que seguía las directrices planteadas por Fernández. Ambas publicaciones posibilitan la reconstrucción de

una forma de tocar que fue desplazada por la aparición de la pianola y del fonógrafo en la músicaailable de la Venezuela decimonónica (Palacios, 1988).

Estos métodos se dedicaban por completo al acompañamiento y no a la línea melódica. Sin embargo, las técnicas ornamentales que se pueden esbozar del análisis de dichos métodos tienen aplicable validez al papel protagónico que asumían los instrumentos melódicos (como el clarinete, el violín, o la flauta) durante la improvisación. (Sans, 2001) señala que la práctica de la improvisación desarrollada durante el siglo XIX por los instrumentos melódicos puede sintetizarse en las tres técnicas más usuales de disminución resumidas y presentadas por Imogene Horlsley (1980) de la siguiente forma:

1. Sustituyendo el valor de una nota larga por un pasaje melódico. Generalmente por grado conjunto, comenzando y terminando en la misma nota larga. Se utiliza extensivamente la bordadura o floreo.

Original

Glosa

2. Comenzando en una nota larga sin terminar la glosa en ella. Llegando a la nota larga siguiente por grado conjunto. Se utilizan extensivamente las notas de paso.

Original

Glosa

3. Reemplazando la nota larga por disminuciones que no arranquen ni terminen en ella.

The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff, labeled 'Original', contains a single long note (half note) in each of the three measures. The bottom staff, labeled 'Glosa', contains a rhythmic pattern of eighth notes in each measure, illustrating the replacement of the long note with a more active rhythm.

Y una cuarta forma mencionada por Sans, consiste en añadir una segunda voz a una melodía ya existente.

The image shows two staves of music in 6/8 time. The top staff, labeled 'Original', contains a melody of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Glosa', contains a second voice, also in eighth notes, which is added to the original melody, illustrating the technique of adding a second voice to an existing melody.

Vale destacar que estas cuatro técnicas fundamentales mantienen una validez indiscutible dentro del proceso creativo que emprenden los improvisadores en cualquier estilo y género musical, desde su aparición hasta nuestros días. De tal manera que los intérpretes de la música venezolana en cualquiera de sus manifestaciones no son la excepción, y apelan a tales herramientas al momento desplegar su inventiva y de construir una proposición atractiva en torno a la melodía de un vals, un joropo, un merengue, o un polo.

2.3.3 El acompañamiento, de la danza al merengue.

(Calcaño, 1958) señala que durante aquella época en el siglo XIX en la que aún no existían sistemas de reproducción musical quien quisiera escuchar música debía tocarla o asistir a donde la tocasen. Esta circunstancia suscitó reuniones musicales en diversos hogares del país en las cuales los asistentes la mayoría aficionados encontraban el pretexto perfecto para entretenerse. Casi todos componían y se

ofrendaban las obras entre ellos de forma recíproca. Hermosas y sencillas piezas que recogían situaciones del día a día conocidas a detalle por todos los participantes. Esos encuentros sociales derivaron en la formación de varias agrupaciones, tales como: El Bello Sexo Artístico (conformado solo por mujeres) en Valencia, la banda Unión en El Tocuyo, la orquesta Mavare en Barquisimeto, y la Sociedad Armonía en Coro. Destaca de manera especial el grupo que se reunía en casa de Don José María Ardila Vásquez, en San Cristóbal. Acudían a la cita de forma asidua: A. Osorio, J. Angúlo L, J. Sariol, E. Soto, R. Fernández, V. Fonseca, L. Soto, y otros más. (Calcaño, 1958) señala: “Eran todos aficionados, tocaban varios instrumentos: guitarra, bandola, cuatro o cinco, etc., y como instrumentos cantantes una flauta y un violín. Tocaban valeses, danzas, y contradanzas, polkas, y alguna que otra mazurka” (p.498). De aquellas tertulias musicales surgió la recopilación de piezas diversas (valeses, danzas, polkas, mazurkas) en los dos cuadernos de *Música copiada y coleccionada por J.M Ardila V*, recopilación hecha por el dueño de casa que recoge manuscritos de música salonesca de diferentes autores.

(Sans, 2001) señala:

Cada acompañamiento tiene su guión, su melodía copiada aparte (escrita en ocasiones para un extraño instrumento en *re*, probablemente un clarinete hoy en día en desuso). La recopilación tuvo en su momento una finalidad evidentemente práctica, y denota la necesidad de dejar por escrito los acompañamientos de una manera esquemática (p.68).

Luego de revisar los cuadernos de J. M. Ardila y constatar que las instrucciones señaladas en los métodos de Heraclio Fernández y Jesús Suárez estaban aplicadas de alguna forma en dicha recopilación, Juan Francisco Sans (2001) presenta como anexo un cuadro comparativo que muestra las variantes que más se utilizaban en el acompañamiento de la danza.

Anexo N° 1. Cuadro de fórmulas aparecidas en el libro de Ardila. - DANZAS





Fórmulas de acompañamiento	Uso en la primera parte	Uso en las demás partes	Uso en ambas partes	Observaciones
	1	0	0	
	0	1	0	
	0	1	0	
	0	2	0	
	2	0	0	Una de las danzas se llama "Dominicana", la otra "Bambuco".
	1	0	0	
	1	2	0	
	1	0	0	
	0	3	0	

Figura 25: Cuadro de fórmulas aparecidas en el libro de Ardila para el género Danza (1/2). Tomado del artículo: "Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX", de Juan Francisco Sans.

Fórmulas de acompañamiento	Uso en la primera parte	Uso en las demás partes	Uso en ambas partes	Observaciones
	0	2	0	
	1	0	0	Dice ser una "Portorriqueña"
	0	1	0	
	1	0	0	
	0	1	0	Dice ser "Cubana"
	1	0	0	Dice ser "Cubana"
	1	0	0	
	0	1	0	

Hay un total de 9 danzas (incluyendo dos bambucos)

Se toman las fórmulas como significativas cuando aparecen en más de dos compases en cada sección.

Figura 26: Cuadro de fórmulas aparecidas en el libro de Ardila para el género Danza (2/2). Tomado del artículo: "Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX", de Juan Francisco Sans.

De las diecisiete fórmulas que presenta Sans en su cuadro comparativo alrededor del género de la danza se seleccionan seis de ellas y se presentan a continuación (N°3, N°4, N°7, N°9, N°10, y N°12, según orden de aparición). Las cuales según opinión del autor del presente trabajo mantienen una relación directa con el patrón rítmico del merengue a través del ya conocido ritmo de habanera o tango (tresillo de corcheas + dos corcheas), evidenciando nuevamente la relación histórica que coloca a la danza como género antecesor del merengue.



Figura 27: Fórmulas N° 3,4,7,9,10, y 12 del cuadro comparativo ofrecido por Juan F. Sans.

Dichas fórmulas guardan relación directa con el patrón rítmico empleado en el acompañamiento dentro de la interpretación del merengue venezolano. Independientemente de la elección de escritura en cifrado de 2/4 o de 5/8 (tomando en cuenta que el merengue se expresa en formas con una fuerte carga tradicional y popular que sobrepasan la escritura musical) el cuatro realiza cinco movimientos en el siguiente orden: 1. rasgueo de arriba hacia abajo, 2. rasgueo de abajo hacia arriba, 3. rasgueo de arriba hacia abajo, 4. rasgueo de abajo hacia arriba, y 5. rasgueo de arriba hacia abajo. Es importante destacar que el primer y cuarto movimiento se realizan habitualmente apagando las cuerdas del cuatro (efecto denominado “chasquido”).

(Paredes, 2015) lo presenta de la siguiente forma en su *Método del cuatro venezolano* (p.18).

RITMO

Merengue - Aguinaldo

1. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

2. ↓ ↑ ↓ ¶ ↓

3. ¶ ↑ ↓ ¶ ↓

(colocar la mano) ¶

♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Sistema Nacional de Imprentas Lara 18

Figura 28: Acompañamiento del cuatro en el merengue. Tomado del: “Método del cuatro venezolano” de Orlando Paredes.

(Peñín, 1991) lo presenta de la siguiente forma:

GUASAS Y MERENGUES

Junto con el joropo y el vals, el merengue es otro de los genuinos expresiones musicales venezolanas. Hoy que decir en primer lugar, que es una expresión musical diferente al merengue dominicano, hoy día han difundido en los medios de comunicación social venezolana.

El merengue venezolano proviene de la danza en compás binario y en dos partes de ocho o dieciséis compases. Aunque fuese contado, se utilizó siempre para bailar. También en esa fusión de metros binarios y ternarios han característicos en la música venezolana, el primer tiempo del compás se lo hace con tres sonidos (tres corcheas) y el segundo tiempo con dos sonidos (dos corcheas). Y así en la última década del siglo pasado aparecen danzas-merengues, que las que llegan a escribirse (D. Salvador N. Llamozas. *La Borrachita*, por ejemplo), lo escriben en 2 X 4 con trébol en el primer tiempo. Sin embargo, en la práctica, se ejecutaban en 5 X 8 comenzando la última corchea, dándole una característica muy especial a la interpretación que por mucho tiempo se tuvo como algo consustanciada con el ser criollo. Se pensaba que solamente el nativo podía hacer o interpretar el merengue, porque había que llevarlo en la sangre.

En la década del veinte florecer en Caracas agrupaciones de músicos populares conocidos como cañoneros, bien porque se anunciaban con explosiones de petardos o porque irrumpían en los zaguones de las casas, también llamadas cañones, preferentemente en hora de la tarde, (locasas vespertinas la decían), para tocar vales, polkas y sobre todo merengues. Por ello recibían algún pago, café y probablemente un plato de dulce casero.

El merengue caraqueño tiene en los músicos cañoneros sus mejores cultores. Los más de estas piezas nunca llegaron al papel, pero aun así, la literatura de merengues es abundante. Músicos importantes como Carlos Bonet, Luis Fragoachán, Juan Vicente Lecuna, Adela Alemán, Régulo Rico... componían merengues.

El merengue, pieza para cantar o bailar, se acompañaba con charrasca de metal, tambora y cuatro.

Por la popularidad del tango en esa década, hubo una modalidad conocida como tango-merengue. Pero fue eso sólo, una moda transitoria.

También ya bien entrada nuestra siglo se utilizó confundiendo con el término merengue el de guasa. Juan Liscano, grabó en la década del cuarenta algunos guasos en la zona de Barlovento. Vicente Emilio Soja también por esos años armó y publicó algunos guasos, así como otros compositores componen temas en este sentido.

Tanto la guasa como el merengue llevan el mismo acompañamiento en 5 X 8 (lo que más se aproxima, pues son formas con una fuerte carga rítmica y popular que supera la escritura musical), pero la guasa consta siempre de estribillo y coro y en sus contratiempos, sincopas y acentuación de tercetos y cuartos en su melodía, denota viejas influencias africanas como lo fue con la, que se emparenta.

ACOMPAÑAMIENTO

30

Figura 29: Acompañamiento en el merengue. Tomado de: “100 Canciones Venezolanas Vol. 1” de José Peñín.

Se observa que el primer, tercer, y quinto golpe/movimiento son hacia abajo, por lo que el final de un compás y el inicio inmediato del siguiente crean la particularidad de dos golpes contiguos hacia abajo cada vez que se cambia de compás. Es uno de los aspectos más difíciles de dominar en la ejecución del cuatro dentro del merengue venezolano. Al iniciarse en el aprendizaje del cuatro se sugiere ejecutar este acompañamiento pensando en la frase TO-CA-ME-REN-GUE (un-dos-tres-cua-ci / 1-2-3-4-5), el truco reside en duplicar la velocidad con la que se mueve la mano que hace el repique entre el quinto golpe de un compás y el primer golpe del compás que sigue.

En el caso del bajo (acústico o eléctrico) el acompañamiento característico suele realizarse mediante la combinación de diferentes patrones. Revisando la línea del bajo y del acompañamiento en las partituras de los merengues *La negrita* y *Nostalgia Oriental* de Pablo Camacaro con arreglo colectivo del Grupo Raíces se destacan los siguientes patrones:

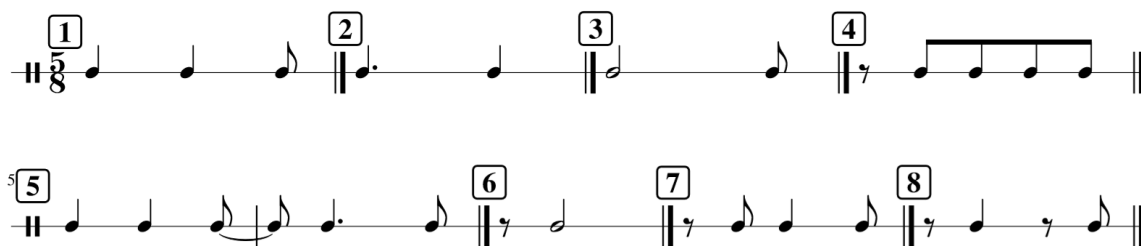


Figura 30: Patrones rítmicos del acompañamiento en el bajo dentro del merengue venezolano.

Siendo los patrones 1,2, y 7 los más frecuentemente empleados por el bajo (acústico o eléctrico) en el acompañamiento que se suscita en la interpretación del merengue venezolano. Esto se manifiesta de manera evidente en las diferentes grabaciones de grupos y ensambles que incluyen piezas en género de merengue dentro de su repertorio, ya sea en conciertos en vivo o el registro sonoro asentado en diversas producciones discográficas, pero la aplicación y/o combinación de uno o más patrones dependerá netamente del intérprete.

El acompañamiento rítmico efectuado por instrumentos como: el redoblante, el cajón, las maracas, la tambora, entre otros; suele fundamentarse en el uso de dos patrones básicos cuya incorporación y combinación responde como ya se mencionó, al criterio musical del intérprete.

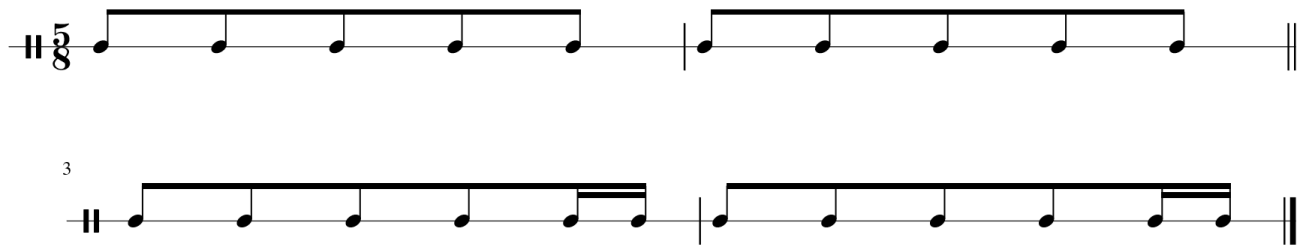


Figura 31: Patrones del acompañamiento rítmico dentro del merengue venezolano.

Los patrones mostrados en la figura anterior pueden ejecutarse sobre un solo instrumento o distribuyendo el ritmo en varios instrumentos de forma simultánea. Adicionalmente puede intercalarse dicho acompañamiento con la aplicación de efectos que adornen la interpretación con la utilización de instrumentos de percusión menor, tales como: cortinas, quijadas de burro, cascabeles, claves, campanas, palos de lluvia, shakers, panderetas, pezuñas, frogs, etc.

2.3.4 Recursos para la improvisación dentro de la música venezolana.

Luego de escuchar varias grabaciones de música popular venezolana con atención especial al género del merengue y considerando distintas formaciones instrumentales con enfoques diversos, se aprecia de manera tangible el proceso de transformación que ha experimentado el merengue con relación al concepto artístico inicial. El género se ha estilizado en interpretaciones cada vez más virtuosas que evidencian en ocasiones la influencia de otros géneros y que aceptan la fusión con variados estilos de características aparentemente distintas, emprendiendo el planteamiento improvisatorio desde una visión contemporánea con el proceso creativo.

La improvisación musical en todas sus expresiones apela al dominio técnico del instrumento por parte del ejecutante, así como también precisa del pleno entendimiento del lenguaje en el cual se desarrolla la improvisación. Dentro del aspecto creativo se manifiestan las diferentes herramientas que emplean cada uno de los intérpretes para la elaboración de su propuesta. A continuación, se enumeran algunos de los recursos más utilizados por los músicos en la improvisación dentro de la música venezolana en la actualidad con énfasis en el merengue venezolano, recogidos mediante entrevistas realizadas a una selección de artistas que reúne a reconocidos intérpretes y destacados compositores, así como también mediante la escucha y análisis de varias grabaciones que constituyen una notable referencia al momento de abordar la música instrumental venezolana.

En la mayoría de los casos el intérprete realiza una primera “vuelta” del tema a manera de presentación, ejecutando la melodía con cierta fidelidad al texto sin modificación alguna aparente. Posteriormente, procede a generar su proposición incluyendo los diversos elementos que cree interesantes y atractivos para la propuesta, apelando a las herramientas que usa con frecuencia y respondiendo a la formación que ha tenido a lo largo de su carrera musical.

Para efectos de la investigación se ha decidido catalogar los distintos recursos recolectados atendiendo a criterios melódicos, armónicos, y rítmicos; y en algunos casos, la combinación simultánea de varias categorías.

Recursos melódicos:

- Paráfrasis melódica. Construcción de frases en las que se imita la melodía original, pero formulada con elementos distintos.
- Citas melódicas textuales de otras obras conocidas (quoting). Del mismo género/estilo, o de un género distinto.
- Uso y tratamiento de las diferentes escalas (en relación con la armonía de la pieza):
 - Modales.
 - Pentatónicas.
 - Cromáticas.

- Blues, bebop, flamencas, hindúes, entre otras.
- Adornos en la melodía con la utilización de trinos, mordentes, grupetos, apoyaturas, acciaccaturas, glissandos, entre otros.
- Inversión de la altura en algunas notas de la melodía original de forma ascendente o descendente (cambios de octava).

Recursos armónicos:

- Utilización de las notas principales del acorde de cada compás.
- Empleo de los arpeggios vinculados con la armonía de cada compás.
- Utilización de los diferentes intervalos.

Recursos rítmicos:

- Aplicación de recursos rítmicos típicamente empleados en otros instrumentos al patrón rítmico de la melodía principal. Por ejemplo, cuando un violinista implementa al golpe del arco movimientos de la mano propios del repique en el cuatro venezolano.
- Cambio en la acentuación rítmica. Lo cual se puede apreciar cuando se modifica la acentuación de 3:2 a 2:3 una o varias veces en medio de una frase.
- Utilización de patrones rítmicos característicos del género de merengue venezolano.
- Utilización de patrones rítmicos característicos de otros géneros de la música venezolana.

Recursos combinados:

- Uso de articulaciones específicas para imitar el patrón rítmico de instrumentos de acompañamiento. Por ejemplo, usando doble staccato en el

clarinete para tratar de imitar el ritmo del redoblante característico en el merengue rucaneao.

- Supresión de elementos de la melodía principal en cualquiera de las secciones de la pieza. Puede ser efectuado solo por la melodía o también en conjunto con los demás instrumentos.
- Modificaciones del contenido rítmico conservando las notas más importantes de la melodía original. Mediante la ampliación del valor en algunas figuras, o por el contrario mediante una disminución rítmica.
- Interpretación de la melodía original en un género distinto conservando la armonía. Por ejemplo, interpretar la sección A de un merengue venezolano en género de vals o joropo.
- Construcción de frases con acentuación desplazada que produzcan diversas tensiones por sí mismas.
- Uso y manejo de notas extrañas:
 - Las que aparecen al mismo tiempo y con cambio del acorde (retardo).
 - Las que aparecen en la duración del acorde: notas de paso, bordaduras, anticipación, escapadas.
- Utilización de esquemas melódico-rítmicos en forma de pregunta y respuesta.
- Uso de técnicas extendidas del instrumento entendiéndolas como cualquier forma de producción sonora de manera no convencional. Tales como: *slap*, *con legno*, *chops*, *frullato*, *tongue ram*, etc.
- Cambio de modo mayor a menor o viceversa en alguna de las secciones de la obra.

A continuación, se presenta la transcripción de un fragmento del merengue *Un heladero con clase* del compositor venezolano Luis Laguna, tomando como referencia la partitura contenida en el cancionero *Al ritmo nuestro* editado por la Asociación Civil ProCultura (Venezuela). Algunos acordes de la armonía han sido modificados según criterios del autor de la presente investigación. Dicho fragmento permitirá ejemplificar la combinación de algunos de los recursos recogidos en la categorización anterior (melódicos, armónicos, rítmicos, combinados).

La partitura completa puede encontrarse en el apartado de los anexos, al final del trabajo.



**AL
RITMO
NUESTRO...**

PARTITURAS
DE
MÚSICA
VENEZOLANA

**Al ritmo nuestro...
índice**

PRELUDIO.....	2
<i>Partituras</i>	
ACIDITO merengue – Adeliz Freites.....	3
AÑORANZA vals – L: Jesús Salvador Rubio M: Pascual García.....	5
CREO QUE TE QUIERO vals – Luis Laguna.....	6
CUANDO NO SE DE TI vals – José Enrique Sarabia.....	7
EL CURRUCHÁ joropo – Juan Bautista Plaza.....	9
LA COMA'E JOAQUINA merengue – Luis Laguna.....	10
LUCERITO bambuco oriental – Luis Mariano Rivera.....	11
MUJER MERIDEÑA vals – Pedro José Castellanos.....	13
PASAJE DEL OLVIDO pasaje – Simón Díaz.....	14
SENTIDA CANCIÓN merengue – Henry Martínez.....	15
UN HELADERO CON CLASE merengue – Luis Laguna.....	17
Y NI NÁ NI NÁ merengue – L: Otilio Galindez, M: Efraín Arteaga.....	19
<i>Letras</i>	
ACIDITO –	21
AÑORANZA –	22
CREO QUE TE QUIERO –	23
CUANDO NO SE DE TI –	24
EL CURRUCHÁ –	25
LA COMA'E JOAQUINA –	26
LUCERITO –	27
MUJER MERIDEÑA –	28
PASAJE DEL OLVIDO –	29
SENTIDA CANCIÓN –	30
UN HELADERO CON CLASE –	31
Y NI NÁ NI NÁ –	32
<i>Acordes</i>	
DE CUATRO	35
DE GUITARRA	39
<i>Contenido del CD</i>	42

Figura 32: Portada e índice del cancionero *Al ritmo nuestro*. Editado por ProCultura.

Un heladero con clase

Merengue

Luis Laguna

Figure 33 shows a musical score for the merengue 'Un heladero con clase' by Luis Laguna. The score is written in 3/8 time and G major. It consists of two staves. The first staff contains measures 1-8, and the second staff contains measures 9-17. The chords indicated above the notes are: G, Am6, B7, Em7, A7, Dm7, G7, CMaj7, F#7, Bm7, E7 (9), Am7, FMaj7, and D7+.

Figura 33: Fragmento del merengue Un heladero con clase de Luis Laguna. Compases 1-17.

El ejemplo N°1 muestra la supresión de varios elementos en la melodía principal, mientras que los demás instrumentos podrían continuar con el acompañamiento de la forma habitual. El recurso es aún más atractivo cuando la melodía (flauta, violín, clarinete, trompeta, entre otros) junto al acompañamiento armónico (como por ejemplo el cuatro, la guitarra, la mandolina, el bajo) y el acompañamiento rítmico (tambora, redoblante, cajón, maracas, etc.) omiten los mismos elementos de forma simultánea brindando la sensación de “cortes” sincronizados.

Un heladero con clase

Merengue

Luis Laguna

Figure 34 shows a musical score for the merengue 'Un heladero con clase' by Luis Laguna, labeled as 'Ejemplo N° 1'. The score is written in 3/8 time and G major. It consists of two staves. The first staff contains measures 1-12, and the second staff contains measures 13-17.

Ejemplo N° 1.

En el ejemplo N° 2 se utilizan notas de la melodía en los compases 2 y 3 pero imitando uno de los patrones rítmicos más usuales del merengue, el de cinco corcheas agrupadas en forma 3:2, patrón que aparece cuatro veces en el fragmento original. Se recurre a un arpeggio para ir de la primera a la última nota en el compás 5. Se usan distintos adornos, tales como: trino, mordente, glissando, y apoyatura. Luego del trino con crescendo del compás 4 se descompone la última corchea en dos semicorcheas con la intención de generar una sensación de resolución hacia el compás siguiente. Se invierte la altura de las notas Sol y La una octava por debajo en los compases 7 y 8. En el compás 14 se toman las dos notas de la melodía (Re-Do) y se trasladan a cinco corcheas con acentuación 3:2. Se realiza una disminución rítmica en los compases 16 y 17 que deriva en una repetición de la misma nota en diez corcheas consecutivas, lo que produce una sensación de ostinato melódico que se enfatiza por medio del crescendo.

Un heladero con clase

Merengue

Luis Laguna

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/8. The first staff contains measures 1 through 10. Measure 4 features a trill (tr) over a note. Measure 10 has a mordent over a note. The second staff begins at measure 11 and includes accents (^^) over notes in measures 11, 12, and 13. A double bar line is placed at the end of measure 17.

Ejemplo N° 2.

En el ejemplo N° 3 se sustituye la nota larga de la melodía original en el cuarto compás por una escala escrita en octillo de semicorcheas, grupo irregular para este compás de 5/8 que en contraparte al acompañamiento habitual en 3:2 genera un singular atractivo rítmico que enriquece la interpretación. En el compás 5 se utiliza otro de los patrones rítmicos más frecuentes dentro del merengue venezolano corchea-negra-corcheas, utilizando las dos notas de la melodía original en un rango de dos octavas en dirección descendente. En el compás 7 se emplea el patrón de cinco corcheas utilizando notas del acorde. En el compás 10 se produce una hemiola generada por la secuencia de cinco negras consecutivas en la misma nota durante dos compases. En el compás 12 se agrega una apoyatura a la primera corchea. En el compás 14 las dos notas de la melodía original sufren una modificación rítmica, la corchea en Re se convierte en negra con puntillo, y el Do blanca se convierte en negra. Finalmente, en los compases 16 y 17 se sustituye la nota larga que se hace originalmente (blanca más corchea) por notas contenidas en la armonía ordenadas en secuencia de cinco corcheas en patrón 3:2 (compás 16) y en secuencia de tres corcheas más una negra (compás 17).

Un heladero con clase

Merengue

Luis Laguna

Ejemplo N° 3

CAPÍTULO III

Variaciones melódicas en ritmo de merengue venezolano

3.1 Una Guará (Na´Guará) - Juan Ramón Salcedo.

En este capítulo se exponen las variaciones melódicas en ritmo de merengue venezolano que constituyen el eje central del presente trabajo tomando en cuenta los diferentes recursos útiles para la improvisación dentro de la música venezolana recogidos durante la investigación. La obra escogida para ello es el merengue venezolano Na´Guará (Una Guará) del compositor venezolano Juan Ramón Salcedo. El maestro Salcedo fue director e integrante del grupo Los Duaqueños con quien grabó el citado merengue en el LP *Los Duaqueños Vol. 3* en 1972, fabricado y distribuido por *El Palacio de la Música S.A* (Caracas). Dicha agrupación adoptó la configuración instrumental de: dos mandolinas, cuatro, y guitarra para sus primeros discos; luego incorporaron el contrabajo. Está formación empleada por los Duaqueños sirvió de referencia a otras agrupaciones de música venezolana como por ejemplo, el Grupo Raíces.



Figura 34: Contraportada del LP *Los Duaqueños Vol. 3*.

Debido a que no hay referencia alguna sobre el manuscrito original de este merengue de Juan Ramón Salcedo (hasta la presente fecha -Julio 2020-) se ofrece a continuación una transcripción de la obra tomando como referencia la partitura transcrita por el músico venezolano Ricardo Sandoval a partir de su versión. La cual está disponible en: <https://cutt.ly/dyEatqA>

Versión Ricardo Sandoval

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo

Transcr. Jesús Alcívar

The musical score is written in 5/8 time and D minor. It consists of four staves of music. The first staff is marked with a circled 'A' and contains measures 1-7. The second staff starts at measure 8 and contains measures 8-15. The third staff is marked with a circled 'B' and contains measures 16-25. The fourth staff contains measures 26-32. Chord symbols are placed above the notes: Dm, A7, Gm, C7, F, and D7. The piece features two main sections, A and B, each with a first and second ending.

Figura 35: Partitura del merengue Na'Guará. Versión Ricardo Sandoval.

El merengue está escrito empleando la cifra indicadora de 5/8, y en la tonalidad de Re menor. El comienzo es anacrúsico. Tiene dos partes con sus respectivas repeticiones. Ambas partes cuentan con dieciséis compases, presentando la siguiente estructura: AA+BB (32+32). El patrón rítmico que más aparece es el de cinco corcheas agrupadas en la forma 3:2 (21 veces en toda la pieza).

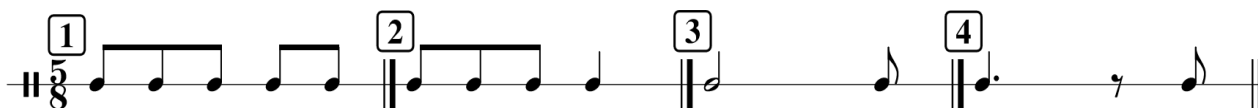


Figura 36: Patrones rítmicos aparecidos en el merengue Na´Guará.

El patrón rítmico que combina tres corcheas más una negra aparece dos veces (compases 2 y 6) como parte de la secuencia rítmica de la melodía en la parte A. La combinación rítmica de blanca más corchea (patrón N°3) aparece seis veces en la segunda sección del merengue como parte de la fórmula pregunta-respuesta que predomina en la parte B hasta que en los compases 31-32-33 el patrón rítmico de cinco corcheas ordenadas en la forma 3:2 aparece tres veces consecutivas y genera una sensación de respuesta conclusiva que conduce hacia la repetición de la sección o hacia el final del merengue, según sea el caso. El patrón rítmico N°4 funciona como una especie de conector entre las repeticiones que se suceden en una misma sección, o en el cambio de una sección a otra.

Considerando la armonía sugerida por Ricardo Sandoval se pueden distinguir ciertas características de la danza como género antecesor del merengue ya comentadas en el capítulo I (apartado 1.2.1). En ambas partes del merengue la sección concluye con una cadencia perfecta (V-I), lo que permite percibir la culminación de una sección ya sea para repetir, continuar, o finalizar la pieza. Se emplean frecuentemente las funciones tonales principales (I-IV-V). Así como también puede apreciarse el movimiento de la armonía a razón de dos compases en varias ocasiones.

A continuación, se muestra la transcripción del merengue *Na´Guará* de una de las versiones interpretadas por el Ensemble Raudal (Caracas). El autor del presente trabajo participa como clarinetista y director artístico dentro de la citada agrupación desde su fundación en el mes de noviembre del año 2004, en el seno de El Sistema de orquestas creado por el Maestro José Antonio Abreu en Venezuela. Es necesario

destacar que el cifrado esta transportado a Do menor porque el clarinete (instrumento transpositor) toca la melodía leyendo directamente en Re menor.

Versión Ensamble Raudal
Cifrado directo para acompañar al clarinete

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

The musical score for "Na'Guará" is presented in five staves of music. The first staff, labeled 'A', covers measures 1 through 7. The second staff covers measures 8 through 15. The third staff, labeled 'B', covers measures 16 through 25 and includes first and second endings. The fourth staff covers measures 26 through 31. The fifth staff covers measures 32 through 34, also including first and second endings. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/8.

Figura 37: Transcripción del merengue Na'Guará. Versión del Ensamble Raudal.

Puede observarse que la armonía propuesta es diferente a la ofrecida por Ricardo Sandoval en la transcripción de su versión, y así sucede respectivamente con otras transcripciones/versiones como por ejemplo en comparación con la partitura del mismo merengue ofrecida por el músico caraqueño Carlos Cordero en su cancionero *Melodías Venezolanas Vol. 1*. Esto ocurre con frecuencia dentro de la

música popular en general, y en este caso dentro la música venezolana; cada agrupación utiliza la armonía que considera más idónea para enriquecer la interpretación de una pieza específica, buscando presentar una versión distinta de las ya existentes.

Se ofrece a continuación la misma partitura de la imagen anterior (*Na´Guará* versión Ensamble Raudal), pero destacando en color rojo las notas que se consideran más importantes dentro de la melodía de la pieza. Se utilizará el mismo color a lo largo de las variaciones expuestas con la intención de señalar el material original presente en cada una de las proposiciones elaboradas.

Versión Ensamble Raudal
Cifrado directo para acompañar al clarinete

Na´Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

The musical score for *Na´Guará* is presented in a single system with five staves. The first staff (measures 1-7) is labeled 'A' and contains the following chords: Cm, Bb7, Ab7, G7, Fm6, G7, G7, Cm. The second staff (measures 8-15) contains: Cm, Bbm6, C7, Fm, Fm, Bb7, Eb, Ab7, Fm6, G7, Cm. The third staff (measures 16-25) is labeled 'B' and contains: Cm, Cm, Bb7, Bb7, Eb, Ab7, Fm6, G7, Cm, Cm. The fourth staff (measures 26-31) contains: Bbm6, C7, Fm, Fm, Bb7, Eb, Ab7, Fm6, G7. The fifth staff (measures 32-34) contains: Cm, Cm, Cm. Red dots highlight specific notes in the melody across all staves, indicating their importance.

Figura 38: Notas más importantes de la melodía en el merengue Na´Guará.

Destacando el caso específico del merengue venezolano la improvisación se sucede en distintos lugares dentro de la obra dependiendo de la agrupación o intérprete que se tome como referencia, es decir, no todos los grupos y ensambles emprenden el *variacionismo* en los mismos pasajes o secciones dentro de la

estructura de una obra en común, como por ejemplo el merengue *Na'Guara*. Los artistas consultados y las grabaciones escuchadas evidenciaron que la mayoría de las veces se escoge la primera vuelta de un tema para presentarlo tal cual como está escrito y luego se realizan las respectivas variaciones. Considerando la estructura del citado merengue que nos sirve de modelo en el desarrollo del presente capítulo tenemos la fórmula AA+BB (en cada vuelta). Algunos artistas interpretan la primera A de forma original y luego improvisan en la repetición de dicha sección; de la misma forma sucede con la parte B. Otros músicos, por el contrario, escogen hacer el tema completo en su forma original (AA+BB) y luego realizar la improvisación sobre ambas secciones en una segunda vuelta.

En la actualidad, la improvisación sobre las distintas secciones de un tema dentro de la música venezolana puede darse de forma individual (improvisación de uno los instrumentos con o sin acompañamiento de los demás) o colectiva (mediante una repartición de la melodía). En los últimos años se ha hecho muy común la segunda forma, es decir, una distribución de la melodía en algún segmento de la interpretación de la pieza. Dicha intervención no se limita a los instrumentos melódicos, sino que también se incorporan los instrumentos armónicos, y en algunos casos también participan los instrumentos de acompañamiento rítmico.

Otro aspecto importante para destacar en la interpretación del merengue venezolano en la actualidad y que se ha ido afianzando hasta considerarse “tradicional”, es la incorporación de *introducciones* y *finales* en las distintas versiones ofrecidas. Casi todos los merengues presentan una división de dos o tres secciones donde la melodía de la pieza (conocida por todos a través de manuscritos y/o transmisión oral) no contempla compases de introducción al tema principal, y cuya “salida” (final) suele ser muy básica y sencilla. Por lo que la forma en la que se comienza y finaliza un tema constituye una parte elemental de la improvisación que se realiza dentro del género, manifestándose como ingrediente fundamental de la identidad musical que caracteriza a cada grupo o ensamble mediante la creación colectiva.

3.2 Proposición escrita de las variaciones melódicas.

Para efectos del trabajo y respondiendo a los criterios musicales considerados al momento de improvisar dentro de la música venezolana por parte del autor de la presente investigación, se presentarán a continuación diez variaciones del merengue *Na´Guará* divididas en cinco proposiciones sobre la sección A y cinco proposiciones sobre la sección B. Atendiendo por supuesto a los recursos que se derivaron de la presente investigación a partir de las grabaciones abordadas y las respuestas de los distintos entrevistados.

Los ejemplos serán presentados sin ofrecer el cifrado del acompañamiento armónico ya que a pesar de las distintas variaciones que pueda experimentar la melodía el acompañamiento armónico se mantiene tal cual como se muestra en la transcripción del merengue en versión del Ensamble Raudal (en la mayor parte de los casos). Solo se considera oportuno agregar el cifrado del acompañamiento en las proposiciones 4a y 4b de la Sección A en donde se plantean las variaciones melódicas a partir del recurso del *quoting*. Asimismo, cada una de las variaciones melódicas propuestas están concebidas teniendo al clarinete como instrumento melódico con rol protagonista, como sucede en la agrupación ya mencionada, cuya configuración instrumental es la siguiente: clarinete, cuatro, bajo eléctrico, y percusión (cajón y maracas).

Para el caso específico del merengue *Na´Guará* el Ensamble Raudal acostumbra a interpretar el tema en su forma original en una primera vuelta con sus respectivas repeticiones (AA+BB) y así luego emprender la proposición de las distintas variaciones melódicas en la segunda vuelta. Aunque depende en gran parte del repertorio escogido, la naturaleza del concierto/recital, la interacción con el público, entre algunos otros factores.

Sección A, variación 1.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar



Figura 39: Variación 1 de la sección A del merengue Na'Guará.

Para esta variación se consideraron notas pertenecientes a cada uno de los acordes y notas compatibles con la armonía (versión Ensamble Raudal), así como también las notas importantes de la melodía original (color rojo), pero ordenadas de forma distinta (color azul) y en algunos casos cambiando la altura en octavas (color naranja). Por ejemplo, en el compás 3 la progresión descendente Re-La-Fa-Re que aparece originalmente en la melodía fue sustituida por la progresión Fa-Re-La-Re, y en el compás 6 además de variar el orden de las notas también se cambió la dirección de forma descendente a ascendente. En el compás 7 se suprimió la primera corchea (La) para darle un respiro a la variación y un nuevo impulso a la frase. En el compás 8 se amplió la duración del La (de corchea a negra) dejando las corcheas siguientes (Fa y Re) de la misma forma, para lo cual se eliminó el último La. En el compás 12 se agregó una corchea en el último tiempo del compás para generar una anacrusa hacia el compás siguiente. Solo se modificó el patrón rítmico en cuatro de los dieciséis compases de esta sección manteniendo la presencia predominante del patrón de cinco corcheas ordenadas en 3:2.

Sección A, variación 2.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Figura 40: Variación 2 de la sección A del merengue Na'Guará.

En la variación dos se modula la melodía de Re menor a Re Mayor. Adicionalmente, en los primeros seis compases se cambia la acentuación tradicional 3:2 por 2:3, indicada en la partitura con acentos para visualizar en el ejemplo lo que debería escucharse en la interpretación.

Sección A, variación 3.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Figura 41: Variación 3 de la sección A del merengue Na'Guará.

Para la variación 3 se consideró el patrón rítmico corchea-negra-corcheas en cuatro compases (2,3,5, y 6) empleando dos notas en intervalo de tercera menor (Re-Fa, y Mi-Sol respectivamente), con la intención de generar varias síncopas a lo largo de la frase. La llegada al Do# del compás 7 desde el Sol del compás anterior se hizo mediante un glissando para resaltarla como la nota de mayor altura en esta variación. En el compás 9 se realizó una reducción rítmica a las notas Mi-Do# (originalmente en corcheas) lo que a su vez permitió adelantar el Re del primer tiempo del compás 10 al último tiempo del compás anterior. En el compás 11 se incluyó una cuaterna de semicorcheas que propicia un carácter más ágil y virtuoso en la llegada hacia el Sol, nota que a su vez se interpreta más corta de lo habitual en esta proposición. Se agregó una anacrusa (Fa#) antes del compás 13 que brinda una sensación más marcada en la caída hacia el primer tiempo. Y se implementó un trino en la cuarta corchea del compás 13.

Sección A, variaciones 4a-4b.

Se emplea el recurso del *quoting* expresado en dos posibles opciones bajo la consideración de una pieza dentro del género de merengue, y de una pieza en un género distinto. Aparece indicado el cifrado correspondiente al acompañamiento armónico en la tonalidad de Do menor, ya que la melodía es interpretada por el clarinete (instrumento transpositor) en la tonalidad de Re menor.

Clarinete B^b
Cifrado directo para acompañar al clarinete

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Figura 42: Variación 4a de la sección A del merengue Na'Guará.

En el caso de la proposición 4a se citan los primeros ocho compases del joropo oriental (3/4) *El Avispero* de Beto Valderrama Patiño adaptándolo de joropo a merengue considerando las notas principales de la melodía (color verde) y adaptándolas al ritmo característico de cinco corcheas acentuación 3:2. Para ello el acompañamiento armónico aplica la armonía de la pieza citada al patrón rítmico empleado en el acompañamiento del merengue venezolano, ya descrito en el apartado 2.2.2. A partir del noveno compás se regresa a la melodía original del tema base, el merengue *Na´Guará*.

Clarinete B^b

El Avispero

Joropo oriental

Beto Valderrama
Transcr. Jesús Alcívar

The musical score for 'El Avispero' is presented in two staves. The first staff, labeled 'A', contains measures 1 through 7. The second staff, labeled 'B', starts at measure 8 and contains measures 8 through 13. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody is written in treble clef.

Figura 43: Fragmento de *El Avispero* de Beto Valderrama Patiño. Compases 1-8.

La variación 4b incorpora casi toda la primera parte del merengue venezolano *El becerrito/La vaca mariposa* (color verde) del maestro Simón Díaz transportado a la tonalidad escogida para la interpretación del merengue principal (*Na´Guará*), es decir, en Re menor para el clarinete y en Do menor para el acompañamiento armónico; con la consideración de los respectivos acordes de esta pieza por parte del acompañamiento. Esto sucede hasta el compás trece con anacrusa donde los cuatro últimos compases son los de la melodía original del merengue *Na´Guará*.

Clarinete B^b
Cifrado directo para acompañar al clarinete

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Musical notation for Na'Guará, Variation 4b. The score is in 5/8 time and B-flat major. It consists of two staves of music. The first staff has a key signature of one flat and a time signature of 5/8. The second staff starts at measure 8. Chords are indicated above the notes: Cm, G7, Cm, Cm, Cm, C7, Fm, Fm, Fm, D7, D7, Eb, Ab7, Fm6, G7, Cm, Cm. Some notes are marked with 'aliss' and red dots.

Figura 44: Variación 4b de la sección A del merengue Na'Guará.

Clarinete B^b

El Becerrito

Merengue venezolano

Simón Díaz
Transcr. Jesús Alcívar

Musical notation for El Becerrito, Fragment. The score is in 5/8 time and B-flat major. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 10. The second staff starts at measure 11 and ends at measure 16. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the first staff.

Figura 45: Fragmento de El becerrito de Simón Narciso Díaz. Compases 1-16.

Sección A, variación 5.

En esta variación se intenta imitar desde la interpretación de la melodía el patrón que ejecuta el acompañamiento rítmico (cajón, redoblante, o maracas, por ejemplo) constituido por cuatro corcheas y dos semicorcheas, por lo que se sustituye la última corchea en cada uno de los compases que conforman la sección por dos semicorcheas. Vale destacar que este patrón rítmico se encuentra presente en

varias piezas en género de merengue venezolano, tales como: *Ay compae* de Luis Laguna, *Brisas del Ávila* de Manuel Sánchez, *El melitón* de Teófilo León, *El morrocoy azul* de Cecilio Rodríguez, entre otros. En el compás 11 se consideran cuatro semicorcheas seguidas para anticipar el corte que se hace habitualmente (versión Ensemble Raudal) en el silencio de corchea del compás 12, y en el compás 15 se emplean de nuevo cuatro semicorcheas para indicar el final de la sección. Este patrón de cuatro semicorcheas (en la tercera y cuarta corchea del 5/8) puede encontrarse en merengues como: *El marimbolero* de Cristóbal Soto, *Dos Carlos* de Henry Martínez, *Patatín-Patatán* de Pablo Camacaro, *Los tientos de moca* de Beto Valderrama, etc.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

A

Figura 46: Variación 5 de la sección A del merengue Na'Guará.

Figura 47: Patrón del acompañamiento rítmico en el merengue venezolano.

Sección B, variación 1.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Figura 48: Variación 1 de la sección B del merengue Na'Guará.

En esta primera variación de la sección B se redujo la duración de cada una de las blancas (compases 2,4,6,8,10, y 12) a una corchea con punto, lo que genera una sensación de cortes en la melodía. Cada una de las llegadas a las corcheas con punto puede ser acompañadas con paradas en el acompañamiento armónico y rítmico para hacer aún más atractiva la variación, o también puede mantenerse el acompañamiento habitual mientras la melodía continúa con la con la proposición planteada.

Sección B, variación 2.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Figura 49: Variación 2 de la sección B del merengue Na'Guará.

En la segunda variación de la sección B se emplea un trémolo (frullato) en el Do al inicio de la sección para marcar el comienzo de la segunda parte del merengue. En el compás 2 se modifica la duración de las notas Do-Mi (originalmente corcheas) en dos negras y una corchea para producir una quasi-hemiola, cuyo tercer latido se encuentra una octava por encima de la altura original; el mismo patrón rítmico de la quasi-hemiola se repite en los compases 6 y 10. La blanca (Fa) del compás 4 se descompone en tres corcheas de la misma nota en tres octavas distintas con dirección descendente y un silencio de corchea. La llegada a los compases 10 y 12 se produce mediante progresiones de notas de duraciones mucho más breves (fusas). La última corchea del compás 12 se suprime, y la primera corchea del compás siguiente se adorna con un mordente.

Sección B, variación 3.

Para la proposición de la tercera variación se mantiene la línea melódica pero planteada en otro género distinto al merengue, en este caso vals venezolano (cifra indicadora de 3/4). La armonía y el ritmo hacen el respectivo acompañamiento en forma de vals. El acompañamiento armónico considera los acordes de la armonía original.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Tempo de Vals

Figura 50: Variación 3 de la sección B del merengue Na'Guará.

Sección B, variación 4.

Clarinete

Cifrado directo para acompañar al clarinete

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo

Transcr. Jesús Alcívar

Figura 51: Variación 4 de la sección B del merengue Na'Guará.

En la cuarta variación de la sección B se intercalan partes de la melodía original (compases 1, 3, 5, 7, 9, y 11) con arpeggios descendentes (compases 2, 4, 6, 8, 10, y 12). En el compás 13 se emplea una apoyatura triple sobre la primera corchea para indicar que se retorna a la melodía original pero dos compases después se sustituye el patrón de cinco corcheas ordenadas en 3:2 por un grupo irregular, específicamente un octillo. El final tradicional en blanca es remplazado por un arpeggio (como recurso predominante en la variación) en este caso con dirección ascendente hasta el Re6 en negra con acento.

Sección B, variación 5.

En esta variación se emplea el recurso de la hemiola en los primeros seis compases de la sección, con las notas consideradas como principales dentro de la melodía original. La escala de Re menor en el compás 7 escrita en octillo rompe con lo

anterior para dar paso a algo distinto. En el compás 9 se usa el patrón corchea-negra-corcheas con las notas Mib-Re, y la nota larga del siguiente compás se adorna con un trino. En el compás 11 se prepara la llegada al primer tiempo del siguiente compás con una escala cromática en semicorcheas. Y en los compases 13,14, y 15 se adelanta la primera corchea de cada compás a la última corchea del compás anterior, afianzando dicho desplazamiento con un acento y adornándolo con un mordente.

Clarinete B^b

Na'Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo
Transcr. Jesús Alcívar

Figura 52: Variación 5 de la sección B del merengue Na'Guará.

Como se mencionó anteriormente se ha convertido en un arquetipo dentro de la interpretación en la música venezolana instrumental el hecho de que cada agrupación elabore las introducciones y finales correspondientes para algunas de las piezas que conforman su repertorio. A continuación, se presenta la introducción y el final propuestos por el Ensamble Raudal en una de sus versiones del merengue Na´Guará. La introducción es realizada solo por el acompañamiento rítmico y armónico, mientras que el final es interpretado por todos los instrumentos que conforman el ensamble, en el que las tres negras finales con acento son tocadas por melodía, armonía, y ritmo de forma simultánea. En el siguiente enlace se puede disfrutar de la interpretación del merengue *Na´Guará* por parte del Ensamble Raudal: <https://cutt.ly/7uUwLv1>

Acompañamiento

Na´Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo

Transcr. Jesús Alcívar



Figura 53: Introducción del merengue Na´Guará versión Ensamble Raudal.

Clarinete B^b

Na´Guará

Merengue venezolano

Juan Ramón Salcedo

Transcr. Jesús Alcívar



Figura 54: Final del merengue Na´Guará versión Ensamble Raudal.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

*La investigación de fenómenos musicales
requiere el uso de metodologías y técnicas diferentes,
capaces de adaptarse a la naturaleza cambiante de toda expresión cultural.*

Gianni Ginesi

El diseño, planificación, y realización del presente trabajo final de máster (TFM) se estructuró mediante la convergencia de varios aspectos fundamentales. El primero vinculado a la investigación documental que permitió la recopilación de gran cantidad de información referente al origen, evolución, y desarrollo del merengue venezolano y al género de la danza como antecesor del merengue, expresada en fuentes con soporte diverso tales como: libros, revistas, tesis, artículos, dossiers, folletos, catálogos, cancioneros, partituras, entre otros; tanto en formato físico como digital. En este apartado es necesario destacar la importancia de los distintos archivos audiovisuales y de registro sonoro que fueron consultados, desde trabajos discográficos hasta valiosos testimonios, los cuales brindaron información relevante para la formulación de varios enunciados contenidos en el trabajo. El segundo aspecto asociado a la investigación de campo conducido mediante la herramienta de la entrevista derivó en conversaciones con intérpretes y compositores que fungen como referentes dentro del medio musical venezolano, para la música popular y la música considerada de corte académico. Un tercer elemento de vital importancia para la concreción de la investigación recae en el componente empírico y se manifiesta en la trayectoria artística del autor del trabajo, cuya actividad musical junto al Ensamble Raudal (entre otras agrupaciones) le ha permitido abordar varios de los cuestionamientos aparecidos durante la investigación a través del conjunto de saberes derivados de la labor sociocultural emprendida junto a la agrupación ya mencionada, así como también definir algunos elementos con un mayor margen de propiedad.

En base a la información recogida en importantes investigaciones alrededor del origen del merengue y mediante el análisis de numerosas grabaciones y partituras pudo constatarse la plena validez de la cual goza la teoría que postula al género de la danza como antecesor del merengue venezolano, es completamente ostensible la relación de semejanza que poseen ambos géneros musicales (danza y merengue).

Destacando el aspecto rítmico como la cualidad más atractiva e interesante del merengue puede mencionarse una de las características que propicia el variacionismo dentro del género, la respirabilidad, entendida como la posibilidad de dejar de tocar durante una cantidad indeterminada de compases sin que dicha acción perjudique en forma alguna la interpretación o la improvisación. Esta peculiaridad se expresa en la estructura intrínseca del género que permite ofrecer por ejemplo un sinnúmero de combinaciones dentro de cuatro compases de 5/8. Cualquiera que sea la estructura del compás seleccionada no debe olvidarse la presencia de un patrón básico de cinco notas a partir del cual cada intérprete o agrupación le impregna el respectivo *tumbao* que proyecta la esencia de este particular ritmo.

El simple hecho de tratar de definir la improvisación constituye un proceso que genera ciertas dificultades, al respecto señala (González, 2015) “El concepto de improvisación no es absoluto y varía según el contexto en el que se presenta” (p.2). No es lo mismo (ni tiene por qué serlo) la improvisación de un saxofonista sobre un tema de Coltrane en una *jam session* en el Blue Note Jazz Club de New York (Estados Unidos) que las variaciones realizadas por un mandolinista que interpreta un joropo oriental en el zaguán de una casa en el Estado Sucre (Venezuela). Sin embargo, ambos procesos creativos comparten un elemento fundamental, lo que tocan no está escrito y la producción instantánea responde a principios estilísticos inherentes a la pieza y al género abordado.

Las dificultades que se le pueden presentar al intérprete en el proceso creativo que tiene lugar dentro de la improvisación en la música venezolana no son muy distintas a las contrariedades que puede experimentar un intérprete al momento de

improvisar dentro de cualquier otro género o estilo musical. Dicha afirmación se desprende de los resultados obtenidos por medio de la aplicación de un cuestionario (contentivo de siete preguntas) a un grupo de quince personas en donde confluyeron músicos intérpretes y compositores, cuya tercera interrogante abordaba directamente la situación planteada mediante el siguiente enunciado: *¿Qué dificultades se le han presentado en su proceso creativo durante una improvisación?* Las respuestas obtenidas permitieron reconocer que los distintos conflictos manifestados por cada uno de los entrevistados recaen en el único designio de presentar una proposición coherente y original alrededor del tema que están ejecutando, y cuya imposibilidad en alcanzar dicho objetivo deriva en una decepción general y sentimiento de frustración.

La identificación, formulación, y exposición de cada uno de estos inconvenientes en el presente TFM pretende evidenciar que tales obstáculos son comunes a todos los músicos que se adentran en el maravilloso fenómeno de la improvisación. Actualmente se puede acceder a una infinidad de recursos bibliográficos en los que se plantean las potenciales medidas necesarias que permiten resolver cada uno de los problemas vinculados al desarrollo del proceso creativo, cuya implementación permite en mayor o menor grado (respondiendo a varios factores de forma simultánea) subsanar las posibles falencias en el proceso de enseñanza, aprendizaje, y práctica de la actividad improvisatoria.

El cuestionario aplicado también permitió distinguir la apreciación que tiene el grupo de artistas consultados sobre la relación entre la composición y la improvisación. Sin dar por sentado una relación fija y constante entre ambos fenómenos los participantes coincidieron en el carácter efímero de la improvisación como composición espontánea, y reconocieron el fundamento evidentemente creativo de ambos procesos. Expresando su opinión desde el campo en el que se desenvuelven con mayor frecuencia (música académica o música popular).

Al ser abordados sobre la posible preferencia o no por alguno de los tantos géneros que conviven dentro la música venezolana para emprender la improvisación, las opiniones de los entrevistados exhibieron diferentes matices y dicha diversidad

contribuyó de forma considerable con la investigación. En su mayoría los encuestados resaltaron la riqueza musical que ostenta el folklore venezolano extendida en una amplia gama de géneros y estilos cuya diversidad se expresa con especial hincapié en el aspecto rítmico; géneros diversos que han tenido la oportunidad de trabajar a lo largo de su trayectoria artística. Inclusive algunos de los compositores/intérpretes consultados han iniciado su formación musical en el mundo de la música venezolana de raíz tradicional. A pesar de que algunos de los participantes manifestaron que podían improvisar en cualquier género de la música venezolana por igual, otros confesaron sentir más libertad para la improvisación en unos géneros que en otros atendiendo a características propias del estilo acometido. Dentro de las respuestas obtenidas con énfasis en las personas que decidieron comentar sobre su género favorito dentro de la música venezolana para improvisar, el merengue y el joropo resultaron ser los géneros privilegiados.

Por las características propias del género del merengue comentadas a lo largo del trabajo aunada a los distintos ejemplos que acompañaron cada una de las explicaciones ofrecidas con especial énfasis en las variaciones melódicas presentadas en el Capítulo III, se confirmó la condición favorable del merengue venezolano para el desarrollo de la actividad improvisatoria. Dicho proceso creativo puede involucrar técnicas y herramientas connaturales a otros géneros musicales aparentemente distintos y alejados de la música tradicional venezolana, cuya posible aplicación o no dependerá puntualmente de la formación artística que posea el improvisador y de sus criterios musicales fundamentados en la base de datos que haya construido a lo largo de su carrera, siempre considerando las pautas estilísticas del género abordado. Los distintos recursos útiles para la improvisación dentro de la música venezolana recogidos durante la investigación fueron clasificados atendiendo a motivaciones de índole melódico, armónico, rítmico, y en algunos casos la combinación de varias categorías.

A manera de epílogo y como sugerencias para adentrarse en el mundo de la improvisación dentro de la música venezolana se ofrecen las siguientes recomendaciones:

- Investigar sobre los distintos géneros musicales existentes dentro de la música venezolana con atención particular a los más importantes dentro de cada región del país.
- Escuchar la mayor cantidad de música posible para ir conociendo cada vez más los distintos géneros y estilos, así como también los temas más representativos considerados *standards*. Esta escucha debe ser plenamente activa y debe prestar atención a elementos fundamentales como: el diseño rítmico, la estructura armónica, los giros melódicos, el uso de las distintas articulaciones, entre otros; para su apropiación paulatina y posterior aplicación.
- Reconocer las posibles coincidencias existentes en las características melódicas, armónicas, y rítmicas con otras piezas dentro del mismo género, y piezas en otros estilos distintos.
- Escuchar la base rítmica que acompaña a la melodía, interiorizarla, y si es posible aprender alguno de estos instrumentos acompañantes (cuatro, bandola, bajo, maracas, etc.).
- En el caso de los intérpretes de instrumentos melódicos, aprovechar las herramientas digitales disponibles para la incorporación de acompañamiento en las sesiones de práctica.
- Aprender piezas de oído (*guataca*) respondiendo a la tradición oral presente en la música popular, en este caso dentro de la música venezolana. Y a su vez practicar el transporte mental sobre cada uno de los temas aprendidos.
- Involucrarse en tertulias y conversaciones con otros colegas alrededor de la música venezolana, y buscar el asesoramiento de artistas considerados como referentes.
- Considerar con cariño y respeto cada una de las obras aprendidas y sus respectivos autores, para facilitar su asimilación, y afianzar la proyección de la esencia connatural a cada uno de los temas interpretados.

BIBLIOGRAFÍA

Documentos en línea.

ALCALÁ, Juan. *Teoría y armonía contemporánea. Nivel 1*. [en línea]. Estados Unidos: Musinetwork, 2007. [Consulta: febrero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/EyUB1Cy>>.

ALCALÁ, Juan. *Conceptos de la improvisación en el jazz. Nivel 1*. [en línea]. Estados Unidos: Musinetwork, 2010. [Consulta: febrero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/nyUBGzL>>.

BORGHI, Renato. *La enseñanza de lenguajes melódico-rítmicos orientados a la improvisación sobre géneros latinoamericanos: un abordaje desde la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal. Primer Congreso Internacional de la Música Popular*. [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2017. [Consulta: febrero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/aykNMIY>>.

CHUMINATTO, Marcelo. *La improvisación musical como eje vertebrador del aprendizaje instrumental. Diseño y validación de una programación didáctica para la iniciación del saxofón en música moderna*. [en línea]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2018. [Consulta: febrero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/7ykMqxr>>.

DE BENEDITTIS, Vince. *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*. [en línea]. Venezuela: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2002. [Consulta: diciembre 2019].

Disponible en: <<https://cutt.ly/KykMy8h>>.

ELIA, Eduardo. *La composición en la música improvisada. Relación entre lo escrito y lo improvisado en la música de jazz*. [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Primer Congreso Internacional de la Música Popular octubre 2017. [Consulta: febrero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/qykMh90>>.

GUERRERO, Juliana. *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*. [en línea]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Revista Transcultural de Música, 2012. [Consulta: marzo 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/jylfhYB>>.

MARTÍNEZ Cecilia; PÉREZ, Joaquín. *Definir lo improvisado. Reflexiones en torno al concepto de improvisación musical*. [en línea]. Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical, octubre 2016 [Consulta: diciembre 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/PyldvZf>>.

MENDOZA, Emilio. *Merengue venezolano*. [en línea] Londres: Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol 9 Genres: Caribbean and Latin America, 2014 [Consulta: Enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/6yk1yVL>>.

ORSINI, Ylich. *Los ritmos de una ciudad*. [en línea]. Steemit, julio 2018 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/Ryk1hje>>.

ORSINI, Ylich. *El cuento completo de la música cañonera*. [en línea]. Steemit, agosto 2018 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/lyk1sFy>>.

PALACIOS, Mariantonia. *Heraclio Fernández, "Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile"*. [en línea]. Caracas: Revista Musical de Venezuela, septiembre 1998 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/Dyk1cmF>>.

PALACIOS, Mariantonia. *Una mirada a las danzas de la Venezuela colonial a través de fuentes documentales de los siglos XVI, XVII, y XVIII*. [en línea]. Caracas: Revista Musical de Venezuela, septiembre 2006 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/Kyk1QN8>>.

PAREDES, Orlando. *Método del cuatro venezolano*. [en línea]. Barquisimeto: Fundación Editorial el Perro y la Rana – Sistema Nacional de Imprentas, agosto, 2015 [Consulta: febrero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/Dyk0g7P>>.

PEÑÍN, José. *Los estudios musicológicos en Venezuela*. [en línea]. Venezuela: Revista Musical de Venezuela Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo-CONAC, septiembre 1980 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/myk9xBl>>.

PEÑÍN, José. *José Ángel Montero, Obra pianística (reseña)*. [en línea]. Venezuela: Revista Musical de Venezuela Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo-CONAC, septiembre 1997 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/wi2MibG>>.

PORRAS, Jamshid. *Venezuela 4, grupo Raíces de Venezuela, y El Cuarteto, piezas fundamentales del cambio estético de la música instrumental venezolana a partir de los años 70*. [en línea]. Venezuela: Revista Musical de Venezuela Ministerio del Poder Popular para la Cultura, septiembre 2016. [Consulta, marzo 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/UyNNtvI>>.

RIERA, Rubén. *Cuatro improvisadores en dos tiempos: Diego Ortiz, Christopher Simpson, Joe Pass, y Robben Ford*. [en línea]. Caracas: MUSIENCLAVE, septiembre 2013 [Consulta: abril 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/GylfeoG>>.

SALAZAR, Rafael. *Música y tradición en la región capital de Venezuela*. Venezuela: Revista Musical de Venezuela Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo-CONAC, enero 1986 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/DyNNmm6>>.

SALAZAR, Rafael. *Vicente Emilio Sojo, Reactivador de la Memoria Musical Venezolana*. [en línea]. Venezuela: Revista Musical de Venezuela Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo-CONAC, septiembre 1987 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/kyk14Xq>>.

SANS, Juan Francisco. *El son claudicante de la danza*. [en línea]. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, enero 1999 [Consulta: noviembre 2019].

Disponible en: <<https://cutt.ly/Zyk0qWl>>.

SANS, Juan Francisco. *Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX*. [en línea]. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, enero 2001 [Consulta: noviembre 2019].

Disponible en: <<https://cutt.ly/kyk0uJs>>.

SANS, Juan Francisco. *Algunas consideraciones adicionales sobre el ritmo y la notación del merengue*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, enero 2009 [Consulta: noviembre 2019].

Disponible en: <<https://cutt.ly/aiY1SgW>>.

SHIFRES, Favio. *El desarrollo del pensamiento musical a través de las re-descripciones de los contenidos discursivos*. [en línea]. Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Seminario: Adquisición y desarrollo del lenguaje musical en la enseñanza formal de la música, abril 2010 [Consulta: marzo 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/RyYtQzX>>.

SOJO, Vicente Emilio. *Carta del Maestro Sojo al Poeta Carlos Augusto León*. [en línea]. Venezuela: Revista Musical de Venezuela Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo CONAC, enero 1987 [Consulta: enero 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/wi2H08Y>>.

WAGNER, Vilma. *Transformaciones y estructura melódica. Un abordaje a partir de la ejecución y la transcripción*. [en línea]. Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. IX Reunión de la SACCOM, mayo 2010 [Consulta: marzo 2020].

Disponible en: <<https://cutt.ly/kyYt1xa>>.

Libros.

ALONSO, Chefa (2007). *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Pontevedra: Dos acordes SL. ISBN 8493388041.

BAILEY, Derek (1980). *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón: Ediciones Trea. (2010). ISBN 9788497045308.

BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Gunther (2009). *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st century*. Chicago: Lawrence Hill Books. ISBN 978-1-55652-820-0.

CALCAÑO, José Antonio (1958). *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Edición crítica de Hugo Quintana. Caracas: Universidad Central de Venezuela. (2019). ISBN 978-980-6708-29-7.

CASTILLO, Carles (2007). *Improvisación. El arte de crear en el momento*. Guadalajara: Ñaque Editora. ISBN 9788489987838.

CHOMSKY, Noam (1975). *Logical Structure of Linguistic Theory*. Estados Unidos: Springer Publishing. ISBN 030630760X.

CRAFT, Robert (1964). *Conversaciones con Stravinsky*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CURT, Lange; SAAVEDRA, Rafael (2000). *Hemerografía musical venezolana del siglo XX. Volumen II*. Caracas: Editorial Torino. Fundación Vicente Emilio Sojo. ISBN 980-319-194-2.

FERAND, Ernst (1961). *Improvisation in nine centuries of western music*. Colonia: Arno Volk Verlag.

GIL, Jesús; SERRANO, Montserrat (2007). *Música Volumen III Temario para preparación de oposiciones Secundaria*. Sevilla: Mad Editorial. ISBN 9788466580236.

HEMSY, Violeta (2000). *La improvisación Musical*. Buenos Aires: Melos (Ricordi Americana). ISBN 9789876110808.

LÁREZ, Violeta (2010). *Armonía I. Serie teoría*. Caracas: Gráficas Lauki C.A. ISBN 978-980-12-2445-7.

MAGLIANO, Ernesto (1974). *Música y músicos de Venezuela*. Caracas: Corporación Venezolana de Guayana.

NETTL, Bruno; RUSSELL Melinda (2004). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la interpretación musical*. Madrid: Akal Ediciones. ISBN 8446016001.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano. ISBN 980010254X.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1988). *50 años de música en Caracas (1930-1980)*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo. ISBN 9803001361.

SALAZAR, Rafael (2009). *Caracas, espiga musical del Ávila*. Caracas: Banco Central de Venezuela. ISBN 9789807049030.

SMITH, Leo (1973). *Notes (8 pieces) source a new world music: creative music*. Chicago: Corbett vs. Dempsey & The Renaissance Society. (2015). ISBN 0996351051.

SOTO, Cristóbal (1998). "Merengue". En: Fundación Bigott. *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, Volumen 2, p. 219-223.

STRAUSS, Rafael (1999). "Merengue". En: Fundación Bigott. *Diccionario de la cultura popular*. Caracas: Fundación Bigott, Volumen 1, p.451.

TITON, Jeff Tood (2017). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Boston: Cengage Learning. ISBN 9781133953906.

VILDA, Carmelo (1999). *Proceso de la cultura en Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. ISBN 9802441880.

WADE, Matthews (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones. ISBN 9788475068060.

Revistas.

MATTHEWS, Wade (2002). "Quince segundos para decidir". A: *Doce notas preliminares. Improvisación, crear en el momento*. 2002, N°10, p. 15-39.

SOTO, Cristóbal (1993). "No se ha caído el merengue caraqueño". A: *Revista Bigott*. 1993, N°27, p. 37-45.

Trabajos finales.

ARANDA, Luis del Barrio (2005). *La creación musical: una propuesta educativa basada en el análisis y desarrollo del conocimiento musical en la etapa de Educación Primaria*. Universitat de Barcelona, España.

ASSINNATO, María Victoria; y BLAS Joaquín. (2013). *Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

CACHINERO, Juan (2010). *Innovaciones melódicas-armónicas en la improvisación jazzística. Un recorrido a través del Body and Soul (1935-1945)*. Universidad de Jaén, España.

CARDOZO, Orlando (2013). *Cuaderno de ejercicios y estudios para piano en ritmo de merengue venezolano*. Universidad Simón Bolívar, Venezuela.

CASTRO, Mariangélica (2006). *Ritmo a punto de suspiro. Una dulce travesía por el merengue venezolano*. Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Música impresa.

PALACIOS, Mariantonia y SANS, Juan Francisco (2004). *Ramón Delgado Palacios. Obras Completas Para Piano*. [Música impresa]. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, (Clásicos de la Literatura Pianística Venezolana) (Volumen 5).

PALACIOS, Mariantonia y SANS, Juan Francisco (2005). *Juan Vicente Lecuna. Obras Completas Para Piano*. [Música impresa]. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, (Clásicos de la Literatura Pianística Venezolana) (Volumen 6).

PALACIOS, Mariantonia y SANS, Juan Francisco (2008). *Federico Vollmer. Obras Completas Para Piano*. [Música impresa]. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, (Clásicos de la Literatura Pianística Venezolana) (Volumen 9).

PALACIOS, Mariantonia y SANS, Juan Francisco (2010). *Luisa Elena Paesano. Obras Completas Para Piano*. [Música impresa]. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, (Clásicos de la Literatura Pianística Venezolana) (Volumen 11).

PEÑIN, José (1991). *100 Canciones Venezolanas*. [Música Impresa]. Caracas: Hemisferio Musical C.A, (Volumen 1).

PEÑIN, José (1991). *100 Canciones Venezolanas*. [Música Impresa]. Caracas: Hemisferio Musical C.A, (Volumen 2).

SUÁREZ, Rafael (1999). *Arreglos corales de Rafael Suárez*. [Música impresa]. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo. (Música coral de autores latinoamericanos) (Vol. 1).

Música impresa (sin referencias).

CORDERO, Carlos. *Melodías venezolanas volumen I*.

CORDERO, Carlos. *Melodías venezolanas volumen II*.

CORDERO, Carlos. *Libro de merengues*.

DE ESTÉVEZ, Flor. *22 canciones infantiles venezolanas*.

PROCULTURA, Asociación Civil. *Al ritmo nuestro*.

PROMUSA. *Perlas musicales venezolanas volumen I*.

ANEXOS

Anexo 1: Ejemplos de composiciones en el ámbito académico y popular, así como de producciones discográficas alrededor del merengue.

Algunos ejemplos de composiciones en el ámbito académico:

- José Ángel Montero (1832-1881). *Danza-Merengue* para piano. *Turno de baile* para piano: *IV La regañona*.
- Federico Vollmer (1834-1901). Danzas para piano: *La aragüeña. La austríaca. La Cagüeña. La genuina. La gran mamá. La india. La inflexible. La inglesa. La majagua. La palmareña. Recuerdos de Maracaibo*. Turno de baile para piano: *II Paso llano (danza)*.
- Ramón Delgado Palacios (1863-1902). *Encanto merengue* para piano. *Eres mi dicha* danza-merengue para piano. *Caléndulas* danza para piano. *Como ella* danza-merengue para piano.
- Juan Vicente Lecuna (1891-1954). *Danzas 1 y 2* para piano. *Fantasía Criolla* para dos pianos; segunda parte. *Merengue* para piano. Danza de las *Quatre pièces pour piano*. Danza *Suburbio* para piano, orquestada por el compositor posteriormente. *Preludio* para piano. *Fantasía venezolana* para dos pianos, cuya parte central es una evocación del Himno Nacional de Venezuela en ritmo de merengue.
- José Antonio Calcaño (1900-1978). *Virgen de Palosanto* para coro mixto.
- Antonio Estévez (1916-1988). *Cinco canciones sobre poemas de Nicolás Guillén*, para voz bajo, orquesta de vientos, y percusión; último movimiento. *Palabrerías* para voz y piano. *Ancestro negro* de las 17 piezas infantiles para piano.
- Inocente Carreño (1919-2016). *Merenguito (no hay vida si no hay amor)* para piano. *Merengada* para piano. *Bagatela #6 (merengueando)* para piano.
- Rodrigo Riera (1923-1999). *Preludio criollo* para guitarra. *Merengue venezolano* (1983 y 1984) estudios para guitarra.
- Modesta Bor (1926-1998). *Pequeña danza* para piano. *Suite Criolla* para piano; último movimiento.

- Gerry Weill (1939). *Merengue Rucaneao* para piano. *Caballito Frenao* para piano. *El viejo puente en La Pastora* para piano.
- Luisa Elena Paesano (1941-2019). *Nanina* danza para piano. *Suite Sansón* para piano; tercer movimiento *Merengue*. *Suite criolla* para piano; último movimiento *Trancao I*. Merengues para piano: *El chicle*. *Milenio*. *No me mires*. *Tío Amaury*. *Trancao II*. *Trancao III*.
- Pablo Camacaro (1947). *Merengue de Jheri*, para clarinete y piano. *La negra Atilia*, para clarinete solo.
- Federico Ruiz (1948). *Merengue*, para piano solo.
- Andrés Barrios (1961). *Tríptico de merengues*, para clarinete solo.
- Orlando Cardozo (1970). *Sonata de Grado*, para clarinete y piano; primer movimiento. *Caprichos merenguísticos*, para piano. *Momentos criollos*, para cello y piano; primer movimiento. *Estudios de salón*, para piano y orquesta de instrumentos tradicionales venezolanos; primer movimiento: *Pasional*. *Suite ecológica*, para viola y orquesta de instrumentos tradicionales venezolanos; tercer movimiento.
- Andrés Eloy Rodríguez (1970). *Sonata*, para flauta y piano, primer movimiento.
- Jorge Montilla (1970). *Cinco miniaturas* para clarinete Bb y clarinete bajo; tercera miniatura.

Algunos ejemplos de composiciones en el ámbito popular:

- Teófilo León (1892-1969). *El Melitón*. *Cara e ´tiple*.
- Pedro Oropeza Volcán (1872-1959). *Morenita*, *Nicolasito*.
- Eduardo Serrano (1911-2008). *El conejito*, *Barlovento*, *Los hijos de la noche*. *San Juan tó lo tiene*.
- Cruz Felipe Iriarte (1922-2012). *El frutero*. *Juana y José*. *La negra Dorotea*.
- Luis Laguna (1926-1984). *El tramao*, *Mi merengue*, *Un heladero con clase*, *La comae Joaquina*, *Golosinas criollas*. *Ay compae*. *El negro Eliécer*. *El raspao*. *El saltarín*. *Lengua criolla*.
- Simón Díaz (1928-2014). *Barbacoas*, *El becerrito*, *Con tal que*, *Cristal*, *El negro y el catire*.

- Otilio Galindez (1935-2009). *Y ni ná ni ná. Vienes cual luna.*
- Adelis Freitez (1943-2020). *Acidito, El espanto.*
- Orlando Enrique Paredes (...). *Endeudado. Insomnio. La capital. Ulianov.*
- Pablo Camacaro (1947). *La negra Atilia, Patatín-Patatán, La negra cachumba, Para comenzar, Pariente.*
- Alberto "Beto" Valderrama (1949). *Los tiestos de moca. El margariteño. A María La Cumanesa. A Ricardo Mendoza.*
- Henry Martínez (1950). *El raspao, Criollísima* (letra: Luis Laguna), *El afinador de gallos, Oriente es otro color, Sentida canción. Dos Carlos.*
- Cristóbal Soto (1954). *El marimbolero, La patrona, La ceci.*
- Jhonny Marín (1960). *Adrián. Boca del río. Cruz María. El oriental. El superbebiente. Guayana. La Restinga.*
- Aquiles Báez (1964). *Cañoneando, A mis hermanos, La patilla, El trompo enrollao. El sabrosito. Muaco. Chueco por ocho. Giraluna.*
- Tonny Ruda (1974). *Marlene y Demetrio. Merenguísimo. El potro de mis sueños.*
- Omar Acosta (...). *Merengue Rucaneao. El cucarachero.*

Algunos ejemplos incluidos en producciones discográficas:

- Aldemaro Romero. Tema: *El chivo*, de Balbino García. En el álbum: *Criollísima*. (1957).
- Alberto "Beto" Valderrama, bandolinista. Temas: *El margariteño, A María La Cumanesa, Los tiestos de moca*, y *A Ricardo Mendoza*, de su autoría. En el álbum: *El bandolín de Beto Valderrama*. (1969).
- Jesús Sevillano, cantante. Tema: *Juana y José*, de Cruz Felipe Iriarte. En el álbum: *Canciones de Venezuela Vol. 2*. (1970).
- Estudiantina Universitaria UCV. Tema: *Barbacoas*, de Simón Díaz. En el álbum: *La música de Simón Díaz*. (1973).
- Gualberto Ibarreto, cantante. Tema: *La carta*, de Enrique Hidalgo. En el álbum: *El cantor de la voz del pueblo*. (1975).

- Serenata Guayanesa. Tema: *El Kaiser*, (Anónimo). En el álbum: *Serenata Guayanesa Vol. 3*. (1975).
- Cecilia Todd, cantante. Tema: *Ni ná ni ná*, de Eduardo Serrano. En el álbum: *Ni ná ni na*. (1976).
- Grupo Los Anauco. Tema: *La patrona*, de Cristóbal Soto. En el álbum: *Los Anauco*. (1976).
- Grupo Raíces. Tema: *La negra cachumba*, de Pablo Camacaro. En el álbum: *Grupo Raíces*. (1978).
- Quinteto Cantaclaro. Tema: *La zapoara*, de Francisco Carreño. En el álbum: *Quinteto Cantaclaro Vol. 2*. (1978).
- Grupo Taburete. Tema: *Los hijos de la noche*, de Eduardo Serrano. En el álbum: *Música tradicional venezolana*. (1981).
- Los Cañoneros. Tema: *Merengueando*, de Ylich Orsini. En el álbum: *Amor de a medio Vol. 2*. (1983).
- Grupo Convezuela. Tema: *Saliendo de Maracay*, de Martín Rodríguez. En el álbum: *Músico popular y folklórica Vol. 3*. (1984).
- Grupo Los cuñaos. Tema: *Barlovento/San Juan to'lo tiene*, de Eduardo Serrano. En el álbum: *Sabor venezolano*. (1990).
- Ensamble El Cuarteto. Tema: *El morrocoy azul*, de Cecilio Rodríguez. En el álbum: *El Cuarteto-Lo mejor*. (1991).
- Cheo Hurtado. Tema: *Compadre Pancho*, de Lorenzo Herrera. En el álbum: *Compadre Pancho*. (1993).
- Alonso Toro, multinstrumentista. Tema: *Merengue apelmazao*, de su autoría. En el álbum: *No me perdonan*. (1994).
- Rubén Riera, guitarrista. Tema: *El novio pollero*, (Anónimo). En el álbum: *620 Avenida Tropical*. (1995).
- Paul Desenne, cellista. Tema: *La guasa del borrachito*, de su autoría. En el álbum: *Tocatas galeónicas*. (1995).
- Saúl Vera, mandolinista. Tema: *Merengue moro*, de su autoría. En el álbum: *Selva y lujuria*. (1996).

- Ensamble Gurrufiío. Tema: *El cucarachero*, de Omar Acosta. En el álbum: *Gurrufiío en vivo*. (1999).
- José Alberto Requena “Chebeto”, clarinetista. Tema: *Las muchachas*, de Pedro Mauricio González. En el álbum: *Dulce y salao*. (1999).
- Grupo Pomarrosa. Tema: *El torito cimarrón*, de Luis Laguna. En el álbum: *Decir piel*. (2001).
- Huascar Barradas, flautista. Tema: *El norte es una quimera*, de Luis Fragachán. En el álbum: *Trío acústico venezolano Vol.1*. (2002).
- Prisca Dávila, pianista. Tema: *Lydiando Merengue*, de Prisca Dávila. En el álbum: *Piano Jazz Venezolano*. (2003).
- Eduardo Manzanilla, trompetista. Tema: *Na Guará*, de Juan R. Salcedo. En el álbum: *Ecos y recuerdos*. (2005).
- Ensamble EnCayapa. Tema: *Imagen*, de Klever Camero. En el álbum: *EnCayapa Ensamble Urbano*. (2006).
- Carlos Capacho, cuatrista. Tema: *Criollísima*, de Luis Laguna. En el álbum: *Capacho y cuatro*. (2006).
- C4 Trío, cuatristas. Tema: *La negra Atilia*, de Pablo Camacaro. En el álbum: *C4 Trío*. (2006).
- Alberto José Requena, clarinetista. Tema: *Piazzo e´merengue*, de Jorge Glem. En el álbum: *Fusiones*. (2007).
- Clara Rodríguez, pianista. Tema: *El morrocoy azul*, de Frailio Rodríguez. En el álbum: *El Cuarteto con Clara Rodríguez*. (2007).
- Eric Chacón, flautista. Tema: *Un heladero con clase*, de Luis Laguna. En el álbum: *Choroní*. (2008).
- Terracanto. Tema: *Merengue marinero*, de Néstor Viloría. En el álbum: *Oigo mi gente cantar*. (2008).
- Alexis Cárdenas, violinista. Tema: *A mis hermanos*, de Aquiles Báez. En el álbum: *Geológico*. (2008).
- Ilan Chester, cantante. Tema: *El norte es una quimera*, de Luis Fragachán. En el álbum: *Tesoros de la música venezolana: CARACAS*. (2009).

- Pacho Flores, trompetista. Tema: *Cañoneando*, de Aquiles Báez. En el álbum: *La trompeta venezolana*. (2009).
- Aquiles Machado, cantante. Tema: *Mi merengue*, de Luis Laguna. En el álbum: *La canción de Venezuela Vol. 2*. (2009).
- Valdemar Rodríguez, clarinetista. Temas: *Golosinas criollas*, y *Un heladero con clase*, de Luis Laguna. En el álbum: *Clarineteando por Venezuela*. (2010).
- Fabiola José, cantante. Tema: *Merengue porteño a Benedetti*, de Laura Dos Santos. En el álbum: *Leña, maíz, papelón*. (2010).
- Caracas Sincrónica. Tema: *El revoltoso*, de Raúl Abzueta. En el álbum: *Tábara*. (2010).
- Omar Acosta, flautista. Tema: *Merengue rucaneao*, de su autoría. En el álbum: *Entre dos mundos*. (2010).
- César Orozco, pianista. Tema: *Frutero vende maní*, de Cruz Felipe Iriarte/Moisés Simons. En el álbum: *Orozcojam*. (2010).
- Germán Marcano, cellista. Tema: *El marimbolero*, de Cristóbal Soto. En el álbum: *Rochela*. (2010).
- Grupo Onkora. Tema: *Merengue pa' ti*, de Marco Celi. En el álbum: *Diferente pero distinto*. (2010).
- Luisana Pérez, cantante y fagotista. Tema: *Toma chocolate*, de Pedro Marín. En el álbum: *Como la espiga*.
- Aquiles Báez, guitarrista. Tema: *A mis hermanos*, de su autoría. En el álbum: *A mis hermanos*. (2011).
- Grupo Los Sinvergüenzas. Tema: *Patatín-patatán*, de Pablo Camacaro. En el álbum: *Raíces* (2013).
- Luisa Elena Paesano, pianista. Tema: *El trancao III*, de su autoría. En el álbum: *El trancao y sus invitados*. (2013).
- Demian Martínez, clarinetista. Tema: *La estancia*, de Aquiles Hernández. En el álbum: *Del hecho al trecho*. (2018).
- Jairo Toloza, bajista. Tema: *El frutero*, de Cruz Felipe Iriarte. En el álbum: *Bajo sospecha Vol.1*. (2018).

Anexo 2: Partitura del merengue *Un heladero con clase* de Luis Laguna. Extraída del cancionero *Al Ritmo Nuestro*, elaborado por la Asociación Civil ProCultura.

Un heladero con clase

merengue

Luis Laguna

Allegro moderato

Fe - liz can-ta el he-la - de ro "la cre

ma en bar-qui-lla doy por un real, de fru ta son los sa - bo-res les di-go

y el de man-te - ca-do es al-go es-pe - cial"

liz me ha-cen los mu - cha chos que to dos gri-tan-do

van "a mi me lo das de co-co cre-mo-so y el de man-te

ca-do ex-qui - si - to que es pa mi ma - má" que es pa' mi ma - má, la ra la

la ra la la la ra la la la la la la la Che ve-re me d

gertzena@cantv.net

45 Cm7 C#m7 F7 Cm7(b5) F7 BbMaj7 Bb6

cen que yo soy por que con-ten-to yo siem-pre es-toy

51 Cm7 AbMaj7 Gm Gm/F Em7(b5)/E A7

di cen que soy dis-tin-to a los o-tros ga-né su con-fian-za por e-so me es-

57 Cm7 D7 Dm7(b5) Db7(b9) Cm7 C#m7 F7

pe ran. "No se mue-va de a-lli com-pa-dri-to

63 Cm7(b5) F7 BbMaj7 Bb6 Cm7 AbMaj7

voy por o-tro rea-li-to vo-lan-do; quic ro pro-bar la *instrumental*

69 Gm Gm/F Em7(b5)/E D7 Gm7 BbMaj7

cre-ma ex-qui-si-ta de e-sos sa-bo-res que a-nun-cias can-tan-do"

75 C7 D7 Gm7 BbMaj7 C7 D7

De
D.C. al Coda

81 D7 Gm7 BbMaj7 C7 D7

pp *ppp*

Anexo 3: Aplicación de algunos de los recursos improvisatorios identificados en la investigación evidenciados en tres producciones discográficas.

A continuación, se describen tres interpretaciones de reconocidas piezas de la música venezolana en género de merengue con la intención de evidenciar algunos de los recursos expuestos en el capítulo II de la presente investigación.

Tema	Compositor	Artista
El Norte es una quimera	Luis Fragachán	Trío acústico venezolano
El Tramao	Luis Laguna	El cuarteto
Na'Guará	Juan Ramón Salcedo	Eduardo Manzanilla

Tema: El norte es una quimera.

Compositor: Luis Fragachán.

Versión: Trío acústico venezolano. Huáscar Barradas (flauta), Jorge Polanco (cuatro), y Elvis Martínez (contrabajo, y guitarra).

Duración: 2´54´´.

Fuente: Álbum: Trío acústico venezolano, del año 2003.

Estructura: dos partes, A (16 compases) y B (16 compases). Ordenadas de la siguiente forma *AA BB AA BB AA BB*.

Grabación disponible en: <https://cutt.ly/7yVleij>

La interpretación comienza con una introducción de ocho compases con repique del cuatro *muteado* (apagando las cuerdas). El contrabajo se añade en el compás 5 con acompañamiento rítmico, sin armonía. Luego aparece la flauta para hacer el tema de la parte A con el uso de la técnica extendida del slap/pizzicato, mientras el cuatro y el bajo se mantienen de la misma forma. Se repite la parte A con la flauta haciendo el ritmo y algunos sonidos de la melodía sin llegar a presentar el tema de forma evidente; el cuatro mantiene el repique “muteado” y el bajo comienza a acompañar con notas de la armonía. La flauta toca la melodía del tema B y al final de dicha parte introduce una variante rítmica en semicorcheas (octillo) diferente a lo escrito

en la partitura, mientras que el cuatro y el bajo acompañan de la forma habitual. Se repite la parte B de la misma forma.

En la segunda vuelta, el contrabajo interpreta el tema A en pizzicato, con el acompañamiento habitual del cuatro. Luego el cuatro realiza una paráfrasis melódica del tema A con acompañamiento del contrabajo. Posteriormente entra la flauta hace el tema B sin mayores modificaciones. Cuando se repite el tema B se cambia el patrón rítmico característico del merengue durante ocho compases, y sobre ese acompañamiento que emula una rumba la flauta improvisa una melodía; luego los tres instrumentos regresan al patrón de merengue.

Se regresa a la parte A del tema en la que sería una tercera vuelta. La flauta y el contrabajo hacen el mismo patrón rítmico-melódico mientras que el cuatro acompaña de la forma habitual. Al repetir la parte A los tres instrumentos realizan el mismo patrón, omitiendo ciertos elementos originales que producen cortes sincronizados. Se interpreta el tema B de la forma usual, pero antes de repetir esta parte por última vez y finalizar el tema, el cuatro emplea el patrón rítmico de semicorcheas que había usado antes la flauta en esta sección. La flauta introduce la parte B (última vez) con una escala cromática, y se interpreta de la misma forma que se hizo en la segunda vuelta, es decir, ocho compases en estilo rumba y luego se retoma el patrón de merengue para finalizar la pieza. El cuatro solo, repica por dos compases y los tres instrumentos terminan acentuando la tercera corchea del último compás (en 5/8) omitiendo las dos primeras.

Tema: El tramao.

Compositor: Luis Laguna.

Versión: El Cuarteto. José Antonio Naranjo (flauta), Raúl Delgado (cuatro, tiple, y guitarra), Miguel Delgado (cuatro, y guitarra), y Telésforo Naranjo (contrabajo).

Duración: 2'17''.

Fuente: Álbum: El Cuarteto Vol. IV, del año 1989 (LP) y 1993 (CD).

Estructura: dos partes, A (16 compases) y B (16 compases). Ordenadas de la siguiente forma *AA BB AA interludio BB*.

Grabación disponible en: <https://cutt.ly/PyVlySK>

Se inicia la interpretación presentando el tema de la parte A en su forma original, con la melodía en la flauta y el acompañamiento en el cuatro, la guitarra, y el contrabajo. Al repetir la sección A se declaman las tres notas del primer compás, en un juego rítmico entre la flauta y los demás instrumentos que se fundamenta en ataques dispares, donde la flauta toca después que los instrumentos armónicos. Se toca el tema B de la forma habitual ambas veces, sin embargo, en la segunda vez el acompañamiento involucra en algunos compases acentuaciones distintas a la habitual (primera y cuarta corchea).

En la segunda vuelta del tema, se toca la parte A sin participación de la flauta, con la guitarra haciendo la melodía mientras el cuatro y el contrabajo acompañan. Luego al repetir la parte A la guitarra hace de nuevo la melodía, pero con una segunda voz de la flauta que funciona como contracanto o melodía secundaria, mientras sigue el acompañamiento habitual por parte del cuatro y el contrabajo. Antes de abordar la sección B la flauta improvisa un interludio con acompañamiento de la armonía, durante ocho compases. Después del interludio, la flauta inicia la melodía del tema B pero entrando “a tierra” (en el primer tiempo), con la ampliación rítmica del motivo melódico que conforma los cuatro primeros compases. Se repite la parte B para terminar la pieza, y la flauta recurre al mismo recurso de ampliación rítmica en los cuatro primeros compases, pero iniciando en la segunda corchea como está planteado en la melodía original. El final transcurre con todos los instrumentos haciendo el mismo motivo rítmico (silencio de corchea-negra-corcheas) en el penúltimo compás, para llegar a la nota final acentuando el primer tiempo.

Tema: Na´Guará (Una guará).

Compositor: Juan Ramón Salcedo.

Versión: Eduardo Manzanilla (trompeta), Eloy Salgado (clarinete), Rafael “El Pollo” Brito (cuatro), Carlos Rodríguez (bajo), y Alberto Vergara (percusión).

Duración: 2´12´´.

Fuente: Álbum: Ecos y recuerdos, del año 2006.

Estructura: dos partes, A (16 compases) y B (16 compases). Ordenadas de la siguiente forma *Introducción AA BB AA BB*.

Grabación disponible en: <https://cutt.ly/syhMnla>

El clarinete hace una introducción acompañado por el cuatro, el bajo, y la percusión, durante cuatro compases. Luego la trompeta presenta la melodía del tema A con breves intervenciones del clarinete basadas en patrones rítmicos del acompañamiento, mientras que el cuatro, el bajo, y la percusión acompañan. Se repite la parte A, pero la trompeta y el clarinete intercambian roles; ahora el clarinete hace la melodía, y la trompeta interviene en los finales de frase haciendo una segunda voz que imita el ritmo del clarinete, el resto de los instrumentos continúan acompañando de forma habitual. Posteriormente la trompeta toca el tema B con un contracanto del clarinete, acompañados por el resto de los instrumentos. Después el clarinete pasa a tocar la melodía del tema B durante ocho compases, mientras la trompeta hace una segunda voz en contrapunto; luego la trompeta recupera la segunda parte del tema B hasta el final de la sección.

En la segunda vuelta se retoma la sección A mediante la relación pregunta-respuesta alrededor de la melodía. El bajo pregunta con el motivo melódico-rítmico de los dos primeros compases, la respuesta es dada en los dos compases siguientes por la trompeta con la melodía principal y el clarinete con una melodía secundaria, el contrabajo vuelve a preguntar durante dos compases, y el clarinete y la trompeta responden de nuevo. El bajo pregunta una vez más durante dos compases, y el clarinete responde con la melodía principal y una pequeña extensión de la trompeta con un arpeggio, que delega en el clarinete el cierre de la sección A con la melodía principal; todo esto mientras el cuatro y la percusión acompañan de forma habitual. Se inicia la parte B con una improvisación de la trompeta que transcurre en una sucesión de giros melódicos que denotan cierto virtuosismo. El clarinete retoma la melodía original de la sección B durante ocho compases, y le cede el tema principal a la trompeta durante los ocho compases siguientes; la

trompeta y el bajo generan la sensación de que el tema va a concluir mediante un arpeggio descendente. La última repetición de la sección B se realiza trasladando el tema principal al género de vals con el clarinete en la melodía, y el acompañamiento del cuatro, y el bajo durante ocho compases. La trompeta en la melodía, junto al acompañamiento de cuatro, bajo, y percusión retornan al merengue en la última mitad de la parte B hasta el final. Se termina la pieza en un patrón rítmico que considera solo a la segunda y tercera corchea del último compás.

Anexo 4: Cuestionario aplicado a las quince personas consideradas para la investigación entre intérpretes y compositores.

Las siguientes preguntas corresponden a una entrevista que forma parte del trabajo final del Máster en Interpretación de la Escuela Superior de Música de Catalunya (Barcelona-España).

El trabajo se titula: “*VARIACIONES MELÓDICAS EN RITMO DE MERENGUE VENEZOLANO. Proceso creativo en la interpretación del merengue venezolano*”

1. ¿Cree usted que la composición y la improvisación están relacionadas?
2. ¿Cuáles son sus herramientas al momento de realizar una improvisación?
3. ¿Qué dificultades se le han presentado en su proceso creativo durante una improvisación?
4. ¿Hace uso de patrones establecidos, o cada improvisación es única y distinta? En caso de utilizar patrones establecidos, ¿prefiere escribirlos o memorizarlos?
5. ¿Considera usted que la improvisación dentro de la música venezolana está alejada de la improvisación en el jazz, o por el contrario está estrechamente relacionada?, ¿Por qué?
6. ¿Qué género prefiere para improvisar dentro de la música venezolana?
7. ¿Cuáles son sus recomendaciones para improvisar? Especialmente dentro de la música venezolana.